

## Paul Auster e o modo de ser pós-moderno

JAIME DA COSTA  
(Universidade do Minho)

Desde a publicação do seu primeiro romance em 1985, Paul Auster tem-se revelado como uma das figuras mais notáveis das letras norte-americanas. Auster tem conseguido também, sem dúvida alguma, uma audiência cada vez mais ampla, mediante as suas incursões no cinema e, esporadicamente, no teatro.

O sucesso inicial de Auster foi atribuído, no seu momento, e talvez ainda o seja agora, a uma ligação, feita pela crítica, à tradição europeia da narrativa. Auster é reconhecido por esta crítica como 'o mais francês dos escritores norte-americanos'. Esta visão não corresponde à realidade. Auster pertence à forte tradição de uma narrativa nativa com fortes raízes na *American Renaissance*, a literatura e o pensamento romântico de Hawthorne, Melville, Emerson e Poe. Na realidade, muita da denominada cultura francesa e, por implicação, europeia, é muito devedora ao pensamento, às artes e às letras norte-americanas. Isto, desde que Maximilian von Klinger tratou da revolução americana, numa obra de teatro que daria origem aos primórdios do romantismo. Recordemos que o sucesso e, em grande medida, o resgate do esquecimento, de Edgar Allan Poe se deve ao simbolismo francês que o recolhe e modela para os seus próprios fins, que Ralph Waldo Emerson antecipou e influenciou filósofos e pensadores fundamentais do século vinte, tais como Martin Heidegger e Jacques Derrida, e que, em geral, Walt Whitman vai influenciar intensamente as poéticas literárias no século XX. Sendo assim, cabe aqui reflectir que Auster tem sido muito bem recebido na Europa, uma Europa que, sem dúvida, outorgou uma boa recepção à cultura norte-americana.

Qualquer artista pertence ineludivelmente a um espaço, a um tempo determinado e a uma particular visão desse tempo e desse

espaço. Mais ainda, Paul Auster pertence, na literatura norte-americana, a uma particular visão da realidade que tem vindo a ser chamada pós-modernismo, um termo usado, pela primeira vez de maneira efectiva, por Jean François Lyotard, para indicar uma nova fase do desenvolvimento das sociedades ocidentais mais avançadas, umas sociedades em que o conhecimento ocupa um lugar central, mas um lugar central não livre de suspeita. Evidencia-se assim um cepticismo generalizado em relação aos grandes princípios organizadores do pensamento ocidental, aqueles princípios que se têm vindo a expressar implícita ou explicitamente por meio dos denominados grandes relatos ou grandes narrativas.

A autoridade destes relatos explicativos (claramente modelizadores), de carácter geral, em grande medida autojustificadores, dá lugar a uma plethora de pequenos relatos contingentes, particulares e locais, cuja expressão provoca um efeito de pluralidade conhecido primordialmente, desde o meio crítico, como reflexos da heteroglossia:

The novel orchestrates all its themes (/polyphony/), the totality of the world objects and ideas depicted and expressed in it, by means of the social diversity of speech types (/heteroglossia/) and by the differing individual voices that flourish under such conditions (dialogism)<sup>1</sup>.

Aquilo que, em princípio, poderia parecer o resultado de um exercício benéfico de consagração dos valores democráticos pluralistas adquire, devido a estes cepticismos e suspeitas, um carácter dúbio e problemático. Isto faz do pós-modernismo um movimento de difícil definição. Ihab Hassan diria precisamente que o que caracteriza este movimento é a *indetermanência*<sup>2</sup>. Deste modo, o movimento fica, assim, caracterizado por um certo fluir e escapar de tudo o que é estático e, portanto, seria algo pleno de vitalidade e adaptável a qualquer nova circunstância. É preciso sublinhar que este 'ar de liber(t)ação', que convive com o cepticismo acerca do conhecimento da realidade, se concebe como uma transcendência realizada por meio da imaginação. A imaginação torna-se assim numa ferramenta indispensável no complemento da realidade, muito diferente do conhecimento que constitui as "ciências duras". Este conhecimento assim obtido não é, de modo algum, um conhecimento excludente. Em consequência, as

<sup>1</sup> Mikhail Bakhtin, 'Discourse in the Novel', in *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Ed. Michael Holquist, Austin University of Texas Press, 1981, pp. 262-263.

<sup>2</sup> Ihab Hassan, *The Postmodern Turn*, Columbus, Ohio State University Press, 1987, p. 92.

personagens de Auster, no momento de decifrar o seu *riddle* pessoal tentam obter uma situação de equilíbrio entre o racional e o imaginativo. Ora é, precisamente também, no equilíbrio, produto do esforço, entre a ficção e a realidade entre o sonho e a vigília, obtido na romântica *terra nullius*, da qual já nos falava Hawthorne, que a escrita pós-moderna se situa. É neste *locus idealis*, a meio caminho entre a ficção e a realidade, que Auster tenta chamar a atenção tanto sobre a ficção como sobre a realidade. Esta terra de ninguém e de todos ocupará um lugar central, ao dar uma localização exacta do *lugar do homem no mundo* (Martin Heidegger-Charles Olson<sup>3</sup>) e, portanto, privilegia o realismo na sua relação com o meio humano. O leitor, segundo Auster, deverá escrever o livro, na sua mente, partindo dum *writerly text*, o que determina que a leitura seja um processo de naturalização; assim, Jonathan Culler, afirmará que a matéria prima, os dados, sejam *naturalmente legíveis*: 'to naturalize a text is to bring it into relation with a type of discourse or model which is already, in some sense, natural and legible'<sup>4</sup>. Isto é algo que, por outro lado, vai ao encontro da opinião de Auster que vê o acto de relatar (*storytelling*) como algo conatural à vida humana, sempre atenta àquilo que é cativador e fluido tal como o são os contos e textos infantis. O texto será sempre um trampolim para a realidade:

What fairy tales prove, I think, is that its reader – or the listener – who actually tells the story to himself. The text is no more than a springboard for the imagination. 'Once upon a time there was a girl who lived with her mother in a house at the edge of a large wood.' You don't know what the girl looks like, you don't know what color the house is, you don't know if the mother is tall or short, fat or thin, you know next to nothing. But the mind won't allow these things to remain blank; it fills in the details itself, it creates images based on its own memories and experiences-which is why these stories resonate so deeply inside us. The listener becomes an active participant in the story<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> De acordo com Charles Olson existe, "a peculiar presumption by which western man has interposed himself between what he is as a creature of nature and those other creations of nature which we may, with no derogation call objects". See 'Projective Verse', *Selected Writings of Charles Olson*, edited by Robert Creeley, New York 1996, p. 24.

<sup>4</sup> Jonathan Culler, *Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London, Routledge & Kegan Paul, 1975, p. 138.

<sup>5</sup> Paul Auster, *The Red Notebook and Other Writings*, Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory, London, Faber and Faber, 1995, p. 140.

Mas a demasiada realidade, diz-nos Auster no *Livro das Ilusões*, faz a representação impossível. É neste romance que ele afirma que a transparência do meio obscurece a realidade e a faz irreal.

Se o importante papel dos meios académicos ficou patente, tanto na gestação como na definição do pós-modernismo, originando um debate – notoriamente, o de Habermas com Lyotard – o que confere um carácter de elucubração ou entelúquia obediente a uma necessidade de atenção do meio académico e completamente alheia a uma realidade prévia, é, no entanto, necessário, mencionar que agora, mais do que em qualquer outro momento histórico, é evidente o carácter completamente limitado da teoria face a qualquer outra tentativa, não já prescritiva, mas descritiva da realidade. Daí, também as reticências dos artistas pós-modernos a deixarem-se enquadrar, dalguma maneira, tanto a eles próprios como às suas obras.

Se o pós-modernismo tem um carácter *negativizador*, como afirma Hutcheon, é lógico e natural que nele esteja presente, dalguma maneira, aquilo que se está a negar, principalmente se considerarmos que o pós-modernismo 'works within the very systems it attempts to subvert'<sup>6</sup>. Se existe uma dúvida sobre a realidade e sobre os meios com que ela é obtida, o pós-modernismo faz ainda mais directa a sua proposta de re-descrição da realidade, sublinhando, assim, a importância dos meios, principalmente linguísticos, com os quais se deverá fazer evidente a realidade tal como ela é. Far-se-á mais evidente que a verdade é circunstancial, individual e parcial. Há uma comunicação e uma necessidade de comunicação.

Tanto como negação, continuação ou criação de algo novo como consequência duma crise da modernidade, o pós-modernismo deverá ser visto necessariamente como uma instância de reflexão que põe em evidência a necessidade de analisar o passado, à luz dos fracassos da modernidade, revelando uma nova relação do ser humano para com a realidade, que não dependa, em termos mais amplos, da razão como intermediária entre o sujeito pensante e o objecto de pensamento.

Impõe-se, como obrigatório, averiguar e estudar como se produz, como é assimilada e como é comunicada a verdade, tudo isto com a consciência muito presente de saber que se pertence a um paradigma determinado, com tudo o que isto pressupõe de condicionalismos, em relação ao valor da objectividade. Deste modo, a crítica pós-moderna, quanto mais substancial, mais chega a ser uma subversão desde o interior do paradigma, um esforço por transcender os fundamentos da sua

<sup>6</sup> Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, London, Routledge, 1988, p. 4.

própria natureza, criando o que se tem chamado "código duplo". Este exercício de reflexão assemelhar-se-ia a uma *anamnese* lyotardio-freudiana, por meio da qual se tenta fazer consciente, agora em termos culturais, aquilo que já se esqueceu quer voluntária quer involuntariamente.

Tudo isto requer uma análise profunda e uma eventual refutação dos fundamentos da civilização ocidental; uma revisão daquilo que o pensamento ocidental deve ao cartesianismo e ao kantismo. Sendo assim, estamos perante uma "ruptura na consciência" como afirma Marshall:

The word Postmodernism, as I use it, does not refer to a period or a 'movement'. It isn't really an 'ism'; it is really a thing. It's a moment, but more a moment in logic than in time. Temporally it's a space. It is like Jacques Derrida's *différance* – a space where meaning takes place, or like Michel Foucault's 'event' – a moment of rupture, of change. The word 'Postmodern' is often used synonymously with 'contemporary': Postmodernism then becomes equated with an 'anything goes', a historical, apolitical, pluralistic creed. Such a position would be, of course, socially and politically naïve and untenable. That is not what the Postmodern moment refers to<sup>7</sup>.

Um momento que influi na maneira de considerar o presente, o passado e o futuro, o que nos faz afirmar – contrariando outras opiniões críticas difundidas – que o pós-modernismo não se encontra alienado do mundo, mas que, pelo contrário, está (politicamente) comprometido com ele. Assim, este não corresponderia a um período concreto. Seria um momento (psicológico) de análise, reflexão e reconsideração. Um momento (isso, sim!) que se faz mais necessário e evidente, a partir da segunda metade do século vinte. Sendo assim, cultura, conhecimento e realidade entram numa relação, mais directa e diferente, com aquilo que é conhecido como a *verdade*. O pós-modernismo, fazendo uso daquilo que John Keats proclamara ("beauty truth, thruth beauty"), afirma-se através do que se tem identificado como uma das suas características: a estetização da realidade, dos objectos comuns da vida do dia-a-dia.

O espaço pós-moderno é o espaço urbano, um espaço que se aproxima do conceito heideggeriano de *logos*, seria o *da*, no qual, através do qual e por meio do qual a história se sucede. A realidade

<sup>7</sup> Brenda K. Marshall, *Teaching the Postmodern*, New York and London, Routledge, 1992, p. 5.

é um labirinto, uma adivinha que poderá ser reduzida a uma expressão linguística, se decifrada. Se a realidade não é um absoluto, é revelada ou até criada e transmitida através da mediação linguística. Este interesse pela linguagem e pela semiótica faz-se evidente no campo da arquitectura, uma arte já considerada como modelar no modernismo, como uma conjugação perfeita entre a tecnologia e a estética. Fala-se do arquitecto como dum retórico do espaço que conjuga elementos do passado com os do presente, criando uma sensação de pluralismo (heteroglossia) e intertextualidade. Os arquitectos são conscientes da necessidade de adaptação da sua arte às gentes que a usufruem e, portanto, da necessidade de que haja uma "democratização" que unifique a cultura mais elevada com a que fica mais abaixo desfazendo o elitismo modernista tal como afirma Leslie Fiedler<sup>8</sup>.

Convém não esquecer aqui que o labirinto é uma metáfora que se refere à arte de contar histórias como acertadamente afirma Peter Brooks<sup>9</sup>. Todos os textos supõem uma natureza enigmática que se revela e conquista no espaço da diegese narrativa. A tarefa do escritor, recorda-nos Auster, é igual à do detective: "ambos tentam fazer que os factos falem por si". Em *Leviathan*, o escritor modélico Benjamin Sachs, auto-silenciado por opção, ao tentar comprometer-se com o mundo, de uma maneira mais objectiva, tem o dom de "converter os factos em metáforas".

Tal como Teseu, Daniel Quinn encaminha-se para um confronto final, algo comum a todas as personagens de *A Trilogia de Nova Iorque*. Para Quinn, este confronto é com uma criatura híbrida, tal como o romance: dele, não surge um clímax ou uma solução, talvez, em forma de *autori(e)dade* sobre o seu próprio destino. No contexto da a(d)ventura, Quinn questiona a realidade, a sua própria realidade. Sendo a realidade um labirinto, esta exige a acção do ser humano (detective) que a descreva e clarifique, olhando não só "para o meramente possível, mas também para o provável", algo com o qual Aristóteles ou, mais perto de nós, Hawthorne<sup>10</sup> estariam de acordo. Também Blue, em *Fantasmas*, penetra, dentro da ficção, a de ser um detective, e também sofre uma evolução similar: os dois personagens transitam

---

<sup>8</sup> Leslie Fiedler, 'Cross That Border - Close That Gap', in *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, Vol. 2, New York, Stein and Day, 1971, pp. 461-85.

<sup>9</sup> See Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, New York, Random House, 1985.

<sup>10</sup> Nathaniel Hawthorne, *The House of the Seven Gables* (1851), New York and London, W.W. Norton and Company, 1967, pp. 1-2.

para uma posição ontológica, sem se descurarem outras abordagens. Deste modo, o escritor, como detective, na obra de Auster, tenta atingir um grau de independência sobre a realidade a que tenta dar forma e organizar. As suas personagens chegam a tentar a "desumanização", a fim de atingirem a tão desejada objectividade, tal como a haviam tentado Eliot e Ortega. É na *Trilogia* que se produz um visível "câmbio de dominantes"<sup>11</sup>. Na busca das destas personagens primam as considerações de carácter ontológico, ao superarem uma certa inocência inicial e ao questionarem a realidade de que formam parte os limites do conhecimento da realidade (cartesianismo) e o papel da linguagem na descrição da mesma (estruturalismo, pós-estruturalismo). Uma personagem que questiona a sua própria existência (*sein*) por meio da linguagem – dizia Heidegger – consegue alcançar consciência da sua própria existência. A través do caminhar que supõe cada uma das aventuras que se descrevem nos romances de Auster, as suas personagens chegam ao autoconhecimento, à consciência do limite físico e mental. Quinn, Blue, Orr e Zimmer redescobrem-se a si mesmos, ou até se recriam, enquanto tentam entender a realidade que lhes é imposta por uma entidade superior que escapa à sua compreensão. Em *Fantasmas*, Blue, por meio do esforço que supõe imaginar o que está a suceder na sua ida a um restaurante, abandona definitivamente o mundo das superfícies alcançado pela observação. É este, o próprio Blue, que, nos seus relatórios, chega à conclusão de que, através da narração factual dos factos, a realidade sempre fica de fora. Mais ainda: é este o Blue que chega a transcender o seu próprio ser, chegando a identificar-se com a coisa observada.

A atitude exigida a quem deve fazer sentido da realidade exterior, num estado de *awareness* (consciência/conhecimento), faz que o sujeito chegue a entender a sua própria natureza como sujeito comprometido com tal actividade (*self-awareness*). Deste modo, a admonição clássica *nosce te ipsum* parece não só estabelecer uma condição *a priori* a todo o conhecimento, mas também parece dar a entender que, só ao conseguir entender a relação ou sistema de relações, que este auto-conhecimento implica, poderemos saber o que é que realmente conhecemos. Isto implica, entre outras coisas, o surgimento duma nova concepção da relação entre o sujeito e a realidade, uma relação que passa a ser considerada, desde a perspectiva de uma fronteira muito ténue entre ambas. Por outro lado, esta consideração leva-nos a ter em conta que o conhecimento que se fundamente unica-

<sup>11</sup> Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York and London, Methuen, 1987, p. 11.

mente na obtenção de dados da realidade empírica não é suficiente. O conhecimento também está enraizado no ser e em tudo aquilo que isto pressupõe de relações mais ou menos secretas, mais ou menos óbvias. Deste modo, não deverá surpreender-nos que os protagonistas de *O Livro das Ilusões* e da *Noite do Oráculo* estejam, desde a sua posição de escritores, tão atentos à realidade que os rodeia como à sua própria realidade interna.

Nesta abertura à significação, o detective (escritor, leitor) deverá estar aberto à possibilidade da significação e deverá organizar os dados para conseguir *deduzir* significados possíveis. Neste sentido, a sua tarefa não se distingue da do historiador que usa exactamente as mesmas convenções: diegese, selecção, ritmo temporal, trama. Tanto o detective como o escritor tentam encontrar um "princípio organizador" que faça possível a interpretação e o significado. Daí que o leitor também se situe no centro da actividade narrativa: o leitor também participa das qualidades de detective e escritor. Segundo Auster, estes até são intercambiáveis. Sabemos que o leitor deverá ser um "leitor informado", principalmente depois de saber que há textos a aguardar a sua escrita:

The informed reader is someone who (1) is a competent speaker of the language out of which the text is built up; (2) is in full possession of the 'semantic knowledge that a mature... listener brings to his task of comprehension,' including the knowledge (that is, the experience, both as a producer and comprehender) of lexical sets, collocation probabilities, idioms, professional and other dialects, and so on; and (3) has *literary* competence. That is, he is sufficiently experienced as a reader to have internalized the properties of local discourses, including everything from the most local devices (figures of speech, and so on) to whole genres<sup>12</sup>.

Em qualquer caso e como fica patente no nosso autor, há que transcender a mera realidade das coisas, dos factos, para conseguir chegar a esse significado mais profundo e que se desvelará mediante um exercício de *contemplação* da própria realidade.

O cepticismo faz que, no caso dos romances de *A Trilogia de Nova Iorque*, não haja respostas perante os factos, mas, pelo contrário, só perguntas e acerca dos mesmos e da sua natureza. Esta "open-ededness" não é outra coisa, de acordo com William Spanos, que uma

<sup>12</sup> Stanley Fish, *Is there a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge and London, Harvard University Press, 1980, p. 48.



instância de ataque à civilização ocidental, dirigido especialmente à sua metafísica e consciência, um ataque materializado no ataque ao modelo aristotélico de *plot*. Assim, a realidade, em contraposição à do realismo, afirma-se como em construção, como em fluxo mutacional.

What I am suggesting is that it was the recognition of the ultimately "totalitarian" implications of the Western structure of consciousness – of the expanding analogy that encompasses metaphysics, art, and politics in the name of the reassuring logos of empirical reason – that compelled the postmodern imagination to undertake the deliberate and systematic destruction of plot-the beginning, middle, and end structure of representational narrative – which has enjoyed virtually unchallenged privileged status in the Western literary imagination ever since Aristotle or, at any rate, since the Renaissance interpreters of Aristotle, claimed it to be the most important of the constitutive elements of literature. In the familiar language of Aristotle's *Poetics*, then, the postmodern strategy of decomposition exists to activate rather than to purge pity and terror; to disintegrate, to atomize rather than to create a community. In the more immediate language of existentialism, it exists to generate anxiety or dread: to dislodge the tranquilized individual from the "at-home of publicness", from the domesticated, the scientifically charted and organized familiarity of the totalized world, to make him experience what Roquentin sees from the top of a hill overlooking the not so "solid, bourgeois city"...<sup>13</sup>

Afirma Auster que o mistério pode dominar a acção e dominar até o seu próprio criador. A lógica e a razão são causas perdidas para este tipo de literatura, em que o domínio da imaginação passa, de novo, a gozar duma posição avançada. A atitude epistemológica de Auster situa-se naquilo que se tem chamado *conhecimento aproximado* e que parte da premissa de que todo o conhecimento é algo incompleto, que nunca será pleno. Isto não é, de maneira alguma, um reconhecimento de fracasso, mas uma garantia da necessidade de obter um conhecimento objectivo. A literatura oferece uma possibilidade de saltar para aquilo "que não é", abrindo um campo novo de possibilidades, numa situação de equiparação, ou, inclusivamente, sugerir um *interface* entre literatura e filosofia, esta última angustiada por uma falta de respostas, causada, em parte, por um método operacional lógico-racional, visto já como claramente inoperacional.

---

<sup>13</sup> William Spanos, 'The Detective and the Boundary: Some Notes on the Post-modern Literary Imagination', in *Early Postmodern Foundational Essays*, Ed. Paul Bové, Durham and London, Duke University Press, 1995, p. 26.

Esta literatura pós-moderna abre as suas portas à experiência do conhecimento adquirido através do *mythos*, aqui já não oposto ao *logos*, mas em íntima co-operação com ele. É necessário ir mais para além do que se conhece mediante as palavras e do mero estudo da realidade física levado a cabo pela ciência moderna. Assim, o significado transcende e vai mais além da forma com que é expressado. "The question is the story itself, and whether or not it means something is not for the story to tell"<sup>14</sup>, dir-nos-á o narrador de *A Cidade de Vidro*. Para Auster, tanto a ficção como a realidade, ou o *mythos* e o *logos* compartilham a mesma natureza metafórica. Ambos tentam alcançar o significado fora da natureza material das coisas: é este o labor da "licença imaginativa". É neste sentido que consideramos as narrações de Auster como metafísicas, ao tentar encontrar profundidade epistemológica, ao submeter a escrutínio as superfícies do mundo pós-moderno e, indo mais além, ao tentar submeter ao exame do valor os materiais que constituem a realidade, focando já aspectos relativos à ontologia do conhecimento.

No século XX, as chamadas "ciências duras", voltam a dar a devida importância à imaginação<sup>15</sup>, num esforço por descobrir (*unconceal*) e revelar a realidade, chegando à conclusão de que não há diferença entre o literal e o metafórico. É no século vinte que chegamos a saber que a verdade não deixa de ser 'um exército de metáforas' que constituem uma premissa fundamental para ir mais para além, em ordem a construir algum tipo de conhecimento da realidade.

Neste sentido, o retorno do mito é feito, precisamente, com as características que sempre teve desde a antiguidade clássica: como uma "ferramenta cognitiva"<sup>16</sup>, uma ferramenta nada desprezível na sua capacidade para ordenar o mundo. Como assinalara Levi-Strauss<sup>17</sup>, a lógica racionalista não deve ser tida em conta, ao considerar uma civilização como superior, uma vez que os modos de operação do mito, como princípios organizadores, e os da lógica racionalista não são tão diferentes.

Através do uso metafórico, revela-se o trabalho de interacção da mente com o mundo exterior. A metáfora, assim concebida, foi reco-

---

<sup>14</sup> Paul Auster, *City of Glass*, London, Faber and Faber, 1987, p. 3.

<sup>15</sup> Vide, Donald R. Maxwell, *Science or Literature: The Divergent Cultures of Discovery and Creation*, New York, Peter Lang Publishing, 2000, p. 29.

<sup>16</sup> Paul Ricœur, *Philosophical perspectives on Metaphor*, Ed. M. Johnson, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1981, p. 241.

<sup>17</sup> Vide, Lévi-Strauss, *Mythologiques: Le Cru et le cuit*, Paris, Seuil, 1964.

nhecida por I. A. Richards como “faculdade possibilitada”, devido à acção da imaginação e, como mecanismo psicológico, possibilita aquilo que George Steiner chamará *leap into sense*<sup>18</sup>, onde haveria a fusão de duas realidades: a externa e a interna. Assim, em conclusão, obtém-se uma ferramenta fundamental que nos pode levar a uma desejável e necessária “redescricao do mundo”<sup>19</sup>. Daqui, estabelece-se uma tensão, “referência redobrada”<sup>20</sup>, bem exemplificada, por exemplo, pelo exórdio do contador de histórias maiorquino (*Aixo era y no era*), em que, na tensão entre o mundo empírico e o mundo ficcional, o leitor não é um elemento passivo, pois deve estabelecer a sua posição no labirinto, uma vez que, acerca de qualquer ficção, não se deve sustentar “que diz a verdade, mas, no entanto, também seria equívocado pensar que é uma mentira”.

O pormenor não deverá nunca abrumar o leitor – o texto não é outra coisa senão um “trampolim da imaginação”, mas isto não impedirá que Auster se considere um autor realista. A arte narrativa deverá “habitar” no leitor<sup>21</sup>, que passará a ser o recipiente que dá forma e controla o processo metafórico de qualquer texto. Uma vez mais, está presente a tradição americana: para Walt Whitman<sup>22</sup>, o processo de leitura não é um processo “half-asleep”, concordando, assim, com Umberto Eco, para quem, uma vez que não existe uma descodificação unívoca da linguagem poética, sempre será necessária a participação activa do leitor. Aqui radica a superioridade e a substância do fenómeno literário, neste *deferment* combinado com *difference, defférance* (Derrida) de toda a acção de descodificação, em face da imediatez do mundo empírico da comunicação ordinária. Haverá, então, que dizer-se também que, em Auster, como em qualquer comunicação literária, o significado último estará sempre num futuro que não chega a concretizar-se, que sempre será objecto de busca, que será sempre objecto de uma a(d)ventura até ao desconhecido. Por outras palavras, chegar-se-á a um significado possível, mas não a uma solução final.

<sup>18</sup> George Steiner, *No Passion Spent: Essays 1978-1996*, London, Faber and Faber, 1996, p. 35.

<sup>19</sup> Vide, Richard Rorty, *Contingency, irony and solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 9.

<sup>20</sup> Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 289.

<sup>21</sup> George Steiner, *No Passion Spent: Essays 1978-1996*, London and Boston, Faber and Faber, 1996, p. 35.

<sup>22</sup> Walt Whitman, “Democratic Vistas”, in *Complete Poetry and Prose*, Ed. Justin Kaplan, Literary Classics of the United States-Library of America, New York, 1982, pp. 992-993.

Acaba, no entanto, sempre, por ficar o processo, com o seu valor de procura transcendental.

Por outro lado, a realidade não é tão "real" como parece, pois a nossa percepção da realidade já se encontra "formatada" pela influência da ficção, realidade que acaba sempre por ser metaforizada, muito especialmente, pelos ditados da verosimilitude e do positivismo. Nesta situação, só o acaso está para além da acção humana. Ele, o acaso, não existe na ficção, pois – paradoxalmente – é tão-só uma pretensão da verosimilitude. Neste sentido, devemos lembrar-nos de John Barth<sup>23</sup>, para quem a realidade poderá parecer caótica, mas, ela, numa análise mais profunda, revela um "orderly disorder" da presença de modelos pelos quais se rege, modelos ou *patterns* que revelam repetições e harmonia, por um discernimento que é fruto da comparação. Segundo Foucault<sup>24</sup>, o mundo da ficção fundamenta-se precisamente sobre um conjunto de diferenças e semelhanças com o mundo da realidade empírica que precede este mundo. É, então, a verosimilitude que cria o vínculo entre o ficcional e o real.

Em Auster, há um mundo completo de correspondências e harmonias, de verdades secretas que se revelarão àqueles que estiverem dispostos a abandonar-se a este mundo. Este abandono faz-nos relembrar o "abandono" de Heidegger. Nunca será uma rendição. Assemelhar-se-á a um resignar-se à realidade com serenidade, o que pressupõe um aceitar do devir, do entorno do ser, e que constitui o mistério do existir. Não é uma submissão cega. É, pelo contrário, um aceitar das regras. O *self*-, um protagonista ou o leitor, devem chegar à consciência da relação que mantêm com o mundo que habitam. Devem tornar-se conscientes da sua pertença a um mundo que não é tão-só físico, empírico...

Outro dos paradoxos da ficção é que a verosimilitude (verdadeira semelhança) não deixa de ser tão-só semelhança, não é realidade, a não ser que façamos uso de uma "suspension of disbelief", entrando, assim, numa co-inspiração marcadamente romântica. O facto de que devamos prosseguir na crença da veracidade da ficção, desde a nossa posição na realidade empírica, supõe a suspensão da nossa relação ordinária com o mundo empírico e também o reconhecimento de que "o mundo da ficção é e não é".

---

<sup>23</sup> Vide, John Barth, *Further Fridays: Essays, Lectures, and Other Nonfiction*, 1984-1994, Boston, Little, Brown and Company, 1995, pp. 286-287.

<sup>24</sup> Michel Foucault, *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*, New York, Vintage, 1971, pp. 48-49.

É através desta afirmação do mundo "make-believe" e da consciência da relação deste com o mundo empírico que o romance paradoxalmente tenta levar o leitor a um estado de consciência superior, chegando a fazer estremecer o real e a destruir as bases da realidade, tal como ela é configurada, desde o mundo empírico. Nesta combinação do real com o fictício, produz-se o chamado *fabulismo* que, apesar de considerar situações pouco reais ou fora da realidade, sempre é explicitado com um argumento, uma história, muito clara. Esta tradição fabulista clássica tem a sua continuação no pós-modernismo, em romancistas-acadêmicos, como John Barth, e é definido por Robert Scholes<sup>25</sup> simplesmente como um estilo marcado pela dissolução da fronteira entre a ficção e a realidade. O olhar, não ingênuo, aportado por este gênero sobre a realidade, não deixa de ser semelhante à ironia romântica<sup>26</sup>, uma ironia que supõe, em todos os casos, o saber-se inscrito numa forma ou paradigma de pensamento e realizar uma crítica, a partir dessa mesma forma ou paradigma. Esta consciência permite, na ficção, um lugar privilegiado, em relação aos termos *conhecimento e realidade*.

As personagens de Auster são conscientes do enredo de que fazem parte. No entanto, não haverá um clímax que revele toda a natureza dele, mas tão-só a consciência de que ele existe. Não têm autoridade sobre o destino, não têm autonomia sobre a narração que lhes deu o ser. Não obstante, abre-se a possibilidade de liberação da palavra escrita, por um lado, e das limitações do empirismo positivista, por outro; recordemos que *romance* seria para Hawthorne "*licence from everyday probability*"<sup>27</sup> – mediante o mundo criado pela imaginação, para "ir mais além". Coadunar a realidade empírica com a mental é precisamente uma das tantas preocupações de Auster, expressada, uma e outra vez, pelas suas personagens que tentam educar ou até castigar o corpo, como passo prévio a erguerem a mente, um pouco mais alto.

Só um vocabulário novo nos permitirá, de uma vez por todas, uma libertação do círculo vicioso da língua, da "semiose contínua". Assim, a partir da filosofia, é reconhecida à literatura a capacidade de

---

<sup>25</sup> See Robert Scholes, *The Fabulators*, New York, Oxford University Press, 1967.

<sup>26</sup> Allan Lloyd Smith, 'Brain Damage: The Word and the World in Postmodern Writing', in *Contemporary American Fiction*, Edited by Malcolm Bradbury and Sigmund Ro, London, Edward Arnold Publishers, 1987, p. 42.

<sup>27</sup> Nathaniel Hawthorne, "Preface", *The Blithedale Romance* (1852), New York and London, W. W. Norton and Company, 1978, p. 2.

chegar à realidade das coisas pela sua ausência de pretenciosismo, pois representa tão-só uma provável descrição do mundo. Cada entrada no processo de *re*-descrição supõe tão-só um elo, uma tentativa numa corrente contínua de actualização, mas possui, como descrição – com vocabulário independente –, o benefício outorgado pela novidade. Esta *re*-descrição da realidade é um dos temas de Auster, ocupando aos protagonistas-escritores uma grande porção do seu tempo, até conseguirem uma linguagem própria. É este o caso de Marco Fogg em *O Palácio da Lua*, onde se evidencia um vácuo entre o mundo e a descrição feita por ele. Nesta *differance*, entra em jogo a literatura, eliminando este *gap* entre significado e significante. Por outra parte, a unidade na diferença é atingida com uns contornos quase teológicos: num momento em que o poeta é criador, une o literal e o metafórico; vê semelhanças onde há diferenças e tudo isto num contexto histórico em que se afirma a ausência de um *telos* claro ou uma autoridade reguladora.

Uma vez mais, o *uno* dirige-nos para o *outro* – a diferença – e, por sua vez, para as outras narrações, num processo que rivaliza com o processo de *semiose* contínua, originado pela linguagem, e aponta para o objectivo final de gerar conhecimento genuíno, de uma maneira independente da dos campos específicos da filosofia ou da ciência. Isto sublinha o facto de que a língua não é um produto final (*ergon*), mas uma actividade (*energeia*) que surge da inter-acção, aquilo que John Dewey indenticava como “modo dramático”<sup>28</sup> aproximando-se daquilo que Bakhtin denominava “dialogismo” e que tem muito a ver com a falta de conclusão do romance pós-modernista. O intercâmbio proporcionado pelo diálogo que se prolonga mais para além da leitura do texto é fundamental para estabelecer a identidade (pessoal) dos seus participantes, tanto dos de dentro como dos de fora do romance. Encontramos, assim, a identidade (semelhança), por meio da comunicação e da comparação; é precisamente a ideia de *self* (sujeito) que Auster vê como resultado dum monólogo interior de comparação ou contraste com o *outro*. Neste sentido, caber-nos-ia mencionar a máxima do psicólogo Keneth Gergen “*communicamus, ergo sumus*”<sup>29</sup>.

Em Auster, como, de uma maneira geral, no pós-modernismo de carácter idealista-romântico, a unidade do desígnio narrativo fica patente no ponto de chegada, no seu leitor. É o *ser* (*being/self*) que

<sup>28</sup> John Dewey, *Experience and Nature*, New York, Dover Publications, 1958, p. 158.

<sup>29</sup> Keneth Gergen, *Reality and relationships, Sounding in social construction*, Cambridge, Harvard University Press, 1994, p. viii.

provê de sentido – ordem – essa tal realidade de múltiplas vozes que constituem a realidade da experiência. A fronteira entre o leitor e o autor vê-se alterada. Há uma coalescência entre a leitura e a escrita, que passam a ser um trabalho colectivo.

As personagens de Auster começam sempre por se enfrentar com a própria realidade e com a realidade do meio em que convivem, criando consciência do seu próprio ser, por meio do diálogo com o mundo e com os outros personagens. O mundo da mente segue-se a esta etapa inicial, um mundo que é transcendido por meio da imaginação e é assim que, desta tensão inicial, surge a descoberta do *self*, que passa a ser uma fase prévia a todo o verdadeiro conhecimento. É nesta tensão para com a realidade externa e para com a realidade interna que se reproduzem as tensões do próprio leitor, umas tensões que requerem uma posição activa dos leitores, ao ficarem afectados a uma dualidade de mundos.

Fica, então, centrada a questão sobre a realidade, mais para além das palavras, um dos problemas cardinais da filosofia e que surge com toda a sua força no século vinte com Ludwig Wittgenstein. Este também é um problema que provém do romantismo literário. Recordemos, outra vez, John Keats e a sua *Ode on a Grecian Urn*, em que expressava, dum modo claro, a tensão existente entre a experiência e aquilo que não pode exprimir-se mediante palavras. Assim, Marco Fogg, no *Palácio da Lua*, é confrontado com a questão de “showing by telling”; Blue, em *Fantasmas*, necessita ir mais para além da descrição factual. Defrontados com a metafísica da presença, segundo Rorty com o eixo platónico-kantiano, estas personagens enveredam pelos caminhos da imaginação. Uma linguagem regida pela imaginação faz derruir o muro existente entre o sujeito e o objecto e passamos a uma indiferenciação entre ambos. As personagens decidem reconstruir ou redescrever as suas vidas. Zimmer, em *O Livro das Ilusões*, ao reconstruir a vida de outrem, acaba por reconstruir/redescrever a sua própria vida. É isto o que claramente sucede em *Leviathan*. Aqui, Peter Aaron informa-nos de que “I can only speak of the things I know”, mas surge aqui a dúvida quanto à realidade e aos factos narrados. Este “princípio de incerteza” rege a obra de Auster, na qual sucede que, por um lado, só existe uma aproximação à realidade, e, por outro, as personagens não são alheias à realidade que descrevem.

Daniel Quinn acabará, tal como Auster, por levar a redescricao/narrativa até uma posição ontológica. Uma e outra vez, os romances austerianos oferecem-nos uma problematização da escrita narrativa. As suas personagens principais são ou então aproximam-se, de um

modelo de escritor, uma personagem que tenta dar sentido à realidade. Aqui, *novel* não se opõe a *romance*. Tal como tinham sido definidos por Hawthorne, ambos coexistem e misturam-se, produzindo aquilo que Richard Chase identificou com o termo *romance-novel*<sup>30</sup>. É aqui que também se situam os romances de Auster "without swerving aside from the truth of the human Heart".

Contrariando o isolacionismo da estética greenbergiana, o pós-modernismo, em geral, e o literário, em particular, considera como uma totalidade as esferas kantianas (ética, cognitiva e estética), ao considerá-las como um reflexo autêntico das necessidades do ser humano na sua interacção com a realidade da vida. É aqui que o romance recolhe a necessidade de recuperar o "common place", retirando a aura artística e aproximando-se do mundo da vida. O romance surge como *algo natural*: o romance norte-americano beneficia-se desta "perspectiva retórica da vida"<sup>31</sup>, reconhecendo sempre que os signos linguísticos fazem referência a si próprios, antes de reflectirem uma consciência (*awareness*) acerca da constituição da realidade.

Esta preocupação pelo valor do estético, já presente em Friedrich von Schiller, é recolhida por Martin Heidegger que faz ver a necessidade de que o homem não deve viver divorciado da experiência do dia-a-dia, se a verdade ou realidade é mesmo para ser descoberta. Se o romance aspira a reflectir a totalidade da experiência humana, não deverá ser estranha aqui uma referência à "anamnese". Este processo, no pós-modernismo, resgata do *esquecimento* todos os elementos constitutivos daquilo que chamamos cultura e que, por uma razão ou por outra, ficaram de lado, a favor duma fé cega num paradigma tendente a dominar todos os aspectos da vida humana e que poderíamos chamar racionalista.

Dissemos que as personagens de Auster, como escritores, tentam reposicionar-se na sua descrição do mundo. É precisamente nesta tensão que sofrem entre o semioticamente real e o actualmente real que surge a transmissão duma nova realidade, uma vez que não conseguem encontrar o "princípio organizador" que rege a relação da língua com a realidade. Assim, Blue tenta que as suas palavras tenham uma paridade com a realidade; Fogg começa por reconhecer a mutabili-

---

<sup>30</sup> Richard Chase, *The American Novel and Its Tradition*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1993, p. ix.

<sup>31</sup> Peter Currie, "The Eccentric Self: Anti-Characterization and the Problem of the Subject in American Postmodernist Fiction", in *Contemporary American Fiction*, Ed. by Malcolm Bradbury and Sigmund Ro, London, Edward Arnold, pp. 64-65.



dade da realidade e a necessidade de uma certa continência descritiva, de um vazio em torno das palavras que façam da realidade algo ainda mais cativante. Assim, o propósito ideal é chegar à desfamiliarização da realidade (Shklovsky). Isto é pretendido precisamente pelo '*romance-novel*', que explora os aspectos irrealis da realidade, propondo uma abertura a tudo aquilo que constitui o mundo da experiência, mais para além da realidade física. É, assim, que se poderá efectuar uma aproximação ao ideal "point of nowhere" de Kant. Parte, sem dúvida, do esforço pós-modernista de tentar ir mais para além "naming the unnameable" (Patricia Waugh) ou de chegar, até, ao "unexpressing the expressible" (Barthes).

Assim, em *A Noite do Oráculo*, Auster tenta integrar dois paradigmas. Nessa tentativa de reflectir a totalidade da experiência, o papel da imaginação é acentuado. A mera possibilidade é levada para o mundo da realidade. O mito da máquina do tempo e os seus temores e vantagens são considerados com a precaução de quem pensa que tudo apresenta uma correspondência com o mundo empírico. Aqui, não cabem as disjunções do tipo *either/or*. Aqui, existe uma realidade formada conjuntamente por *both/and*. Deste modo, tudo acaba integrado na experiência humana.

Afirmávamos que a investigação do protagonista-escritor sobre a realidade é um ponto de partida, mas também é a base sobre a qual se assenta a ideia de comunicação (comunicação efectuada por este artista e comunicação da obra literária). Esta comunicação, assim entendida, põe em relevo a própria etimologia da palavra, isto é, pôr algo em comum, admitir outros à partilha dalgum conhecimento, uma participação que permite a Auster penetrar no hiato discursivo, duma maneira não-impositiva, com uma voz que nunca é absoluta, mesmo quando aponte para um tipo de conhecimento objectivo que possa ser integrador, através das personagens ou das vozes narrativas. Podemos considerar que este conceito de comunicação equivale a um exercício de 'totalidade', no sentido em que integra a disparidade na singularidade da polifonia e é sob estas circunstâncias que a comunicação realiza uma tentativa de alcançar o último objectivo, de conseguir uma integral e total percepção da realidade. Deste modo, o escritor revela-se como unificador, um sujeito que redescreve a realidade. Ao mesmo tempo que ele se encontra inscrito no fluxo da realidade, a sua posição é, ao mesmo tempo, privilegiada e paradoxal. Afinal, é um actor principal que finge estar fora da mesma realidade, pretendendo, deste modo, alcançar aquele ponto anelado de 'nenhuma parte'.

Auster penetra através da superfície da realidade e leva-nos até ao limite daquilo que é cognoscível, entrando no campo dos fundamentos

da realidade, tal como esta é descrita pela linguagem, o que nos leva a considerar as fundações da ficção. Auster abre a porta que separa a ficção da realidade, como experiência, e demonstra como é possível habitar nesses dois mundos. Um destes é sempre o caminho para o outro. O limite é dado tanto pela realidade como pela linguagem e as perguntas sem resposta encaminham-nos para aquilo que é mais próximo da 'coisa em si', encaminham-nos para um estádio pré-verbal, pré-representacional e fora do aprisionamento logocêntrico.

As suas obras são um meio de tratar do mundo da vida, à maneira dos *philosophes* franceses. Assim, Auster é um Diderot pós-moderno, sempre atento para oferecer uma perspectiva de carácter complexo que gera ainda mais perguntas, ao contemplar o estado do mundo. São perguntas que se associam às histórias narradas, que crescem como apêndices, umas após outras. Neste estado, o valor do contador é recuperado e transformado por meio da palavra escrita em alguém que tenta, da melhor maneira, entender a mutabilidade da realidade e comunicá-la, como um processo.

Deste modo, os romances constituem uma chamada ao leitor, uma chamada como aquela que Milan Kundera<sup>32</sup> considerava como necessária para preservar a natureza da novela; aquela que faz que esta se mantenha vital. Assim, os romances de Auster incitam o leitor a uma série de respostas, tais como o jogo, o pensamento, o sonho e, por último, fazem que o leitor considere o tempo "doutro maneira". Estes elementos, como o próprio Kundera reconhece, são elementos presentes no romance, desde o seu início como género.

Por sua parte, Auster, tenta acentuar os próprios limites deste género. Nas ficções, o acto de ir mais para além da realidade sublinha a importância da estrutura metafórica. A literatura, com esta base metafórica, surge como um ponto de vanguarda avantajado tanto para o questionamento como para se assegurar do real. Ao fazer isto, o romance transcende as suas próprias fronteiras naturais, ao posicionar-se mais para além daquilo constitui a realidade empírica. Desde esta 'suspension of disbelief' metafórica, o mundo das hipóteses apresenta-se como o mais valioso para lidar com o mundo da literalidade.

Deste modo, na sua ânsia de ir mais para além, os romances desatendem o princípio de semelhança total com o mundo empírico e chamam para si a fusão entre o mundo da realidade e o da ficção. Auster é consciente de estar presente no encontro destas duas perspectivas do conhecimento. Realmente, na filosofia contemporânea

---

<sup>32</sup> Vide, Milan Kundera, *The Art of the Novel*, New York, Grove Press, 1986.

assistimos também a uma aproximação entre o *mythos* e o *logos*. A literatura pós-moderna usa essa aproximação e beneficia-se do facto de não serem já métodos opostos, mas em co-operação. Assim, nos romances austerianos, o *pensamento natural*, tanto como o pensamento racional, passa a ocupar um mesmo patamar, tal como ocorria em Platão e Aristóteles. Tanto os factos como as palavras encontram-se posicionados num mesmo nível. O que importa é a *história* feita de palavras, pois são estas que criam a realidade dum romance e a realidade faz-se linguagem. Tanto como no mundo empírico, a linguagem faz-se realidade.

Por outro lado, o vínculo entre o real e o fictício, faz possível que a escrita não seja disruptiva. A comunicação não é senão um partilhar de informação. Em Auster, esta mistura do real e do imaginário, faz possível, quando não o estremecer de consciências, pelo menos, a nossa reconsideração do real e a nossa reconsideração da nossa relação com ele. O termo *romance-novel* encontra, na narrativa de Auster, uma nova expressão, mostrando a superioridade da ficção, precisamente na revelação duma realidade mais para além da contingência. Esta busca pode ser resumida num olhar, mais para o provável que para o real, uma busca que põe em evidência a dualidade da existência humana cindida entre a natureza interior e a exterior. Os romances assumem para si o valor de ensaios, onde a linguagem imaginária ocupa uma centralidade muito marcada, operando a dissolução de fronteiras entre ficção e realidade, precisamente porque a realidade é feita com essa mesma linguagem. Inerente a esta percepção da realidade, há sempre presente um pouco do desejo romântico de alcançar uma ordem superior; o mistério que rege a existência e que sempre resulta inalcançável.

A realidade deverá ser sempre *contemplada* e, mesmo assim, esta não se faz depender duma descrição imediata. Deve ser objecto de reflexão, fora de todo o fluir temporal, tal como é revelada pela fruição estética revelada na contemplação dum quadro de Blakelock no *Palácio da Lua*. É, assim, neste ponto de aproximação ao ponto fora da existência, do devir, que o romance existe em Auster.

A escrita e a leitura são parte de uma investigação da realidade; são actividades que apontam para o leitor como o único receptor do significado de uma realidade que nunca foi una. O ser deverá encontrar a unidade e conquistar o limite lógico-racional. A narração ordena a relação entre o *self* e a realidade. A partir daqui, surge a preocupação com o conceito de 'autoconsciência', como o primeiro passo para o conhecimento da realidade externa e por meio do qual se poderá atingir um novo estado de relação com o mundo, um estado que é

próximo da noção heideggeriana de 'ser-no-mundo'. O auto-conhecimento revela não só a importante relação entre a ficção e a realidade como também a importância que estes mundos têm através das relações que estabelecem entre si.

Este autoconhecimento em Auster é conseguido através dum esvaziamento (*depletion*) do próprio (*self*) que leva as suas personagens (Zimmer, Orr, Quinn), a defrontarem-se com a sua própria personalidade. Isto também é produto dum diálogo interior que assume uma qualidade mística (*desinvesting, unclothing, unconcealing*), ao oferecer uma contemplação daquilo está mais para lá da mera existência física, mais para além do que se pode expressar pela linguagem e alcançar algo que está mais para lá do limite. Este "esvaziamento", que sucede a Quinn, no primeiro livro da *Trilogia de Nova Iorque*, ou a Fogg, no seu deambular pelo Central Park, é paradoxal, porque faz que as personagens percepcionem correctamente o significado das suas ligações com o mundo. Talvez, como diz Francisco Varela<sup>33</sup>, o autoconhecimento seja o único conhecimento.

Esta viagem ao interior, já patente no primeiro romance de Auster, também é visível na totalidade da obra de Auster *A Trilogia de Nova Iorque, Leviathan, O Livro das Ilusões e A Noite do Oráculo*, onde sempre se nota o desejo de alcançar esse tal ponto, inalcançável aparentemente, fora da semiose contínua, inerente a cada proposta linguística.

Nesta vertente do pós-modernismo, é precisamente na união da mente (aqui deverá ser considerada, sem dúvida, a imaginação) com a matéria (entendida como corpo) que se assinala o melhor caminho daquilo que é o sentido da experiência humana e, em particular, da vida. Assim é entendido por Fogg, para quem "mind shows itself to be matter as well", porque o mundo "out there" tem tanto a ver com a mente como com a experiência sensível. Assim também é entendido por Auster, quando, nalguma da sua primeira escrita, afirmava "The world is in my head. My body is in the world"<sup>34</sup>. O que vem, sem dúvida, a ser um reconhecimento de que os factos do mundo empírico existem por meio dum discurso mental e linguístico que os objectiviza.

Por outro lado, seria importante referir aqui a importância da hipótese de Sapir-Whorf, que confere à linguagem a capacidade de

---

<sup>33</sup> Francisco Varela, "The Creative Circle: Sketches on the Natural History of Circularity", in *The Invented Reality*, Ed. Paul Watzlawick, New York, W. W. Norton, 1984, pp. 309-23.

<sup>34</sup> Vide, Gérard de Cortanze, *Dossier Paul Auster*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 77.

moldar o pensamento, algo que nos leva, outra vez, a Heidegger e à sua ideia da linguagem como “a casa da existência”. Assim, Sidney Orr, em *A Noite do Oráculo*, e os seus temores acerca da transferência da ficção para o mundo empírico não parecem estar muito afastados daquilo que consideramos como realidade. A descrição da realidade, mesmo quando ficção, pode condicionar a realidade ou a nossa percepção da realidade, sem que isto tenha nada que ver com uma cessão à superstição ou à mitologia.

Continuando com estas transferências entre mundos, é de salientar que, para Auster, a escrita converte o autor numa personagem imaginária, ao mesmo tempo que o autor penetra no interior das suas próprias personagens imaginárias. Estas transferências são comuns em toda a obra de Auster, fazendo a fronteira muito ténue, chegando mesmo a misturar a biografia do autor empírico com a das suas personagens.

Na *Cidade de Vidro*, Quinn um autor empírico, salta para a ficção de detective, mostrando as tensões existentes entre os dois mundos, resultando na série de perguntas românticas: quem somos? donde vimos? para onde vamos? Segundo Auster, este romance surge dum epigrama de Wittgenstein e também de tentar saber “como é isso de estar nas páginas dum livro”. Para isso, explora o mundo da ficção, situando a fruição literária entre os pontos complementares de “suspension of disbelief” e “double consciousness”, o que leva a considerar a problemática dos extremos da ficção, tais como aceitar a ficção como realidade, abrindo a consideração de casos patológicos, como o de Dom Quixote e o da loucura, como vida num mundo de ficção.

Ocorre algo semelhante no *Livro das Ilusões*, com a sua consideração da imaginação e da inspiração poética no escritor Martin Frost, disposto a quebrar as convenções, a fundir a ficção com a realidade. Oferece-se, assim, uma visão dos dois lugares numa dicotomia que se revela como não sendo tal. Já em *A Noite do Oráculo*, Orr identifica esta capacidade de discernimento entre os dois mundos como ‘a state of double consciousness’<sup>35</sup>, um estado em que se toma consciência de tudo aquilo que é experiência e na transformação de tudo numa realidade de natureza mental.

É no reconhecimento do carácter dualista do ser humano que Orr nos brinda com uma narrativa, a “sua” obra, ao mesmo tempo que nos oferece conhecimento sobre o modo de operação da sua mente na construção de uma narração. David Zimmer, em *O Livro das Ilusões*,

<sup>35</sup> Paul Auster, *Oracle Night*, London: Faber and Faber, 2004, p. 25.

por meio do trabalho narrativo da reconstrução da vida de Hector Mann, consegue recuperar o seu papel na realidade empírica, sem que saibamos, embora suspeitemos, o papel da imaginação nessa reconstrução.

Tanto Eliot, como Heráclito, no seu momento, verificam que não há redenção no tempo, que não há uma possibilidade de autonomia em relação ao passado, embora o tempo seja controlável e actualizável em cada uma das sucessivas leituras. Passado, presente e futuro não deixam de ser indícios conceptuais ou princípios organizadores. Em *A Noite do Oráculo*, encontram-se fundidos, são irrealis, algo que também se dá no final de cada narrativa, onde o significado último não depende tanto duma ordenação cronológica, mas mais duma atitude mental.

Albert Einstein, partindo do conhecimento científico, ataca as distinções cronológicas inerentes a uma compreensão absoluta do tempo, algo que vem a reforçar a ideia de que o tempo é uma metáfora fruto de uma conceptualização ordenadora. Assim, tenta-se chegar a um tempo sempre presente ('specious present') (Stein), sempre actualizado pelos leitores e levado a ser presente fora da prisão que o devir supõe. Deste modo, o poeta e o seu trabalho são colocados num plano superior, corporizando, no seu trabalho, o visível (sensível) e o invisível (espiritual) e posicionando-se em contacto com o ideal (e não com o temporal), com os conceitos de Verdade e de Beleza. O tempo é reduzido ao sincronismo, fica dominado e fora do processo cronológico. Aquilo que não era mas poderia chegar a ser, ocupa o mesmo *status* que o real e o presente. Constrói-se, assim, algo fora do devir, com a ilusão de estar fora do tempo e do espaço. Assim, em *O Quarto Fechado*, expressa-se "nowhere" como o centro exacto do mundo. O sentido de finalidade – ou final – não se obtém através do tempo em sucessão (*Khrónos*), mas por meio dum tempo semelhante à circularidade heraclitiana do tempo, um tempo não-envelhecedor (*Khrónos ageranós*), uma concepção não redutora do tempo (princípio e final) e que implica tomar o controle do tempo, num momento concreto (*kairós*).

As narrativas são entendidas, pois, como parte de um processo sem-fim, parte de um processo heraclitiano, formadas por variações de um tema central que atinge um 'princípio unificador', o 'self' cuja atitude se poderia resumir com o aforismo indeterminista: "Penso. Logo, evoluciono".

Este seria o ideal "ponto-de-nenhuma-parte", reversão do processo de semiose contínua. É precisamente para isto que apontam os

esforços que fazem Quinn, Zimmer e Orr, esforços, que fazem, para lograr um conhecimento da realidade, através do próprio conhecimento, partindo da realidade contingente e particular. Para Fanshaw, em *O Quarto Fechado*, a escrita e o autoconhecimento estão intimamente interligados. A escrita, para os *escritores-personagens* destas obras, é uma experiência sobrenatural. As ficções determinam e afectam a sua realidade como seres humanos e faz com que sejam transportados para outra experiência: a de serem conscientes de estarem inseridos num processo.

Estas personagens são os 'poetas fortes', segundo Richard Rorty, forjadores de novas linguagens, com as quais descrevem tanto o mundo que os rodeia como as suas próprias realidades. São personagens que nos permitem considerar a língua propriamente dita como uma tentativa de preencher o espaço existente entre a realidade e a re-presentação. Auster considera a realidade, partindo duma única perspectiva: a dum modelo miniaturizado do mundo, onde se podem submeter a escrutínio os aspectos da realidade que constituem o mundo das preocupações de Auster, como autor e como ser humano preocupado com apreender a realidade.

Se a escrita e o autoconhecimento têm semelhança com o caminhar e constituem um *journal* ou até mesmo um *journey*, o organizar a realidade por meio da linguagem possui um efeito de ilusão de estaticidade. Isto transforma-se numa concepção da ficção como autenticamente libertadora, sendo semelhante, mas diferente da realidade, um agente de sublimação de tensões. Através da ficção, Quinn transforma-se num 'nomeador' e chega a superar a diferença iniludível entre ser e linguagem. Zimmer tenta conseguir a sua luz interior por meio do seu isolamento do mundo, comum a todas as outras personagens de Auster. Só assim terão acesso ao seu mundo interior, onde a visão do mundo é criada e é assim que, por este processo de 'insight', conseguem ser livres dum conhecimento da realidade que não é o autêntico. É esta introspecção, verdade íntima do ser, que se obtém por meio da ficção, esta revelação interior que tem muito a ver com os limites do conhecimento e com a ideia de finitude que é a característica comum que une a obra de Auster. Trata-se, pois, de uma ideia de final e destino, o final do caminhar para as personagens. E este contacto com a própria finitude é o que motiva as personagens a tomar consciência do seu lugar no mundo. Poderíamos dizer que tomam em consciência do seu próprio ser, mediante a sua consciência de "ser e estar" num contexto temporal. Estes contextos seriam, uma vez mais, contextos heideggerianos, isto é, aqueles que definem e marcam, de uma maneira determinante, o ser (*Dasein*), nas suas relações com o mundo.