

ABSTRACT

This study attempts to demonstrate the ways through which the writing of Grace Paley, a contemporary American author, makes use of silence and of the unsaid to denounce and deconstruct false values upon which certain social structures have been established.

KEY WORDS:

Grace Paley, silence, mask, voice

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BAKHTIN, M.M. *Speech genre and other essays*. Trad. Vern McGee. Texas: University of Texas Press, 1986.
- KIERKEGAARD, S. *Fear and trembling*. Trad. H. V. Hong & E. H. Hong. Princeton: Princeton University Press, 1983.
- PALEY, Grace. "A man told me the story of his life". IN: *Later the same day*. New York: Farrar Straus Giroux, 1965, p. 129.
- _____. "In this country, but in another language, my aunt refuses to marry the men everyone wants her to". IN: *Later the same day*. New York: Farrar Straus Giroux, 1965, p. 107.
- _____. "Mother". IN: *Later the same day*. New York: Farrar Straus Giroux, 1965, p. 111.
- _____. "This is a story about my friend George, the toy inventor". IN: *Later the same day*. New York: Farrar Straus Giroux, 1965, p. 129.

PAUL AUSTER TOPÓGRAFO: O ESPAÇO URBANO CONTEMPORÂNEO

Luis Alberto Brandão Santos
UFMG

He is alive, and therefore he is nothing
but what drowns in the fathomless hole
of his eye,

and what he sees
is all that he is not: a city

of the undeciphered
event,

and therefore a language of stones,
since he knows that for the whole of life
a stone
will give way to another stone

to make a wall

and that all these stones
will form the monstrous sum

of particulars.

Paul Auster, "Disappearances"

RESUMO:

As narrativas de Paul Auster são representações topográficas da cultura urbana contemporânea. Escrever é esboçar mapas dos espaços sociais, investigar a instabilidade desses mapas e a dimensão ficcional de tais espaços.

PALAVRAS-CHAVE:

Cultura urbana, espaços sociais, literatura contemporânea

Para se falar de nação, hoje, é imprescindível que se fale de cidade. Que se fale da grande metrópole, forma de organização social mais tipicamente contemporânea e que melhor representa a maneira como o homem atual se relaciona com o espaço e o modo como se organiza no tempo. Pois a cultura pós-moderna é, fundamentalmente, urbana: cultura que transborda da concepção de cidade modernista, racionalmente planejável e administrável. Cultura urbana que caminha em direção a uma intensa perturbação do próprio conceito de cidade e, conseqüentemente, do próprio conceito de identidade cultural.

“É para a cidade que os migrantes, as minorias, os diaspóricos vêm para mudar a história da nação”, afirma Homi Bhabha. Se o panorama atual da humanidade sugere um movimento de *dispersão* dos povos pelos mais distintos países, a cidade se apresenta como o espaço possível para o movimento de *reunião*, espaço propício para que se articulem “identificações emergentes e novos movimentos sociais”¹. É nas grandes cidades que os limites da nação se projetam: reproduzem-se, entram em embate, reconfiguram-se.

Não é aleatório, portanto, o fato de a literatura contemporânea eleger a grande cidade como referência privilegiada. A cidade surge não apenas como cenário para o desenrolar de um enredo, mas também como agente determinante da significação da narrativa como um todo. A cidade surge, assim, como personagem. No caso da obra de Paul Auster, isso ocorre explicitamente em dois de seus livros: *A Trilogia de Nova York* e *No País das Últimas Coisas*.

Nesses dois livros, é possível perceber como a questão de se esboçar uma identidade pessoal se conjuga intimamente ao esboço de uma identidade coletiva, como a noção de sujeito se define em relação a um modo social específico de agenciamento do espaço e do tempo. É possível perceber, sobretudo, como a cidade aglutina os termos que delimitam as possibilidades de compreensão da própria noção de identidade. Noção que se constitui como resultado da problematização de uma outra noção fundamental: a noção de limite. O movimento da identidade revelando-se como o deslocamento dos limites da nação e da cidade contemporâneas: movimento paradoxal de explosão e simultânea implosão. Nas palavras de Henri Lefebvre:

A cidade sofreu um processo de implosão-explosão, cresceu e concentrou-se, mas ao mesmo tempo se dispersou em suas periferias, seus bairros cada vez mais distanciados. Ocorre o mesmo com o espaço nacional: “implode”, divide-se em regiões e explode, quer dizer, mescla-se com

1. BHABHA, 1990. p. 319-20.

outros espaços nacionais em uma interferência concreta.²

Esse processo de implosão-explosão é percebido de modo difuso e fragmentário pelo habitante da grande cidade. As nuances das transformações que ocorrem no espaço urbano tendem a perder-se e a fundir-se em uma percepção vertiginosa mas genérica de *mutabilidade contínua*, em um poder de identificação que só é capaz de distinguir a sensação desfocada de *metamorfose incessante*. Como em *A Trilogia de Nova York*: “A parede branca torna-se amarela, torna-se cinzenta, disse para si mesmo. A tinta envelhece, a cidade suja-se de fuligem, o gesso se desfaz. Mudanças e mais mudanças”³. Situação que é levada ao paroxismo em *No País das Últimas Coisas*: “Quem mora na cidade não tem garantia de nada. Basta fechar os olhos por um instante, voltar-se e olhar para qualquer coisa, e o que estava diante de você terá desaparecido subitamente. Nada perdura, compreende?”⁴

O espaço da cidade tende a ser um “lugar nenhum”, quase um “vazio” de percepção, uma nulidade de referências que torna impossível qualquer identificação, qualquer enraizamento. Espaço em branco que produz um estado de suspensão da relação entre o indivíduo e o que está a seu redor, que gera a experiência da própria dissolução dos limites da individualidade. Espaço de formas oscilantes que torna recíprocas as tendências de não reconhecer o mundo e de não reconhecer-se:

Nova York era uma cidade inesgotável, um labirinto de passos sem fim. Não importa quão longe ele fosse, o quanto conhecesse da cidade, sempre lhe ocorria a sensação de estar perdido. Toda vez que saía a caminhar, sentia-se como quem deixa a si próprio para trás, entregando-se ao movimento das ruas. (...) O mundo existia do lado de fora, em torno e diante de sua pessoa, e a rapidez com que mudava impedia-lhe de se ocupar muito com qualquer coisa. O movimento, o ato de colocar um pé adiante do outro e abandonar-se ao impulso do próprio corpo era a essência de tudo. Ao vagar sem destino, todos os lugares tornavam-se iguais, e não mais lhe importava seu paradeiro. Suas melhores caminhadas eram quando sentia estar em lugar nenhum, e isto era o que queria: estar em lugar nenhum. Nova York era esse lugar nenhum que construía em torno de si e Quinn não tinha a menor intenção de deixá-lo.⁵

2. LEFEBVRE, 1976. p. 242.

3. AUSTER. *A trilogia de Nova York*, s.d., p. 119.

4. AUSTER. *No país das últimas coisas*, s.d., p. 9.

5. AUSTER. *A trilogia de Nova York*, s.d., p. 8.

Essa passagem sugere a ambigüidade do posicionamento da personagem Quinn em relação à cidade. Nova York é um espaço “construído”, pela própria personagem, a seu redor. A cidade surge como resultado de um desejo de Quinn: o desejo de dissolução em um espaço indefinido. Entretanto Nova York está lá, já é esse espaço efetivamente existente “em torno e diante de sua pessoa”. É a cidade que viabiliza e estimula esse desejo. A cidade é o mecanismo através do qual se pode produzir a sensação de “perder-se”, mas é, também, o motivo dessa sensação. Nova York é, para Quinn, veículo e causa de seu vagar, de seu “abandonar-se”. Expressão e imposição de seus movimentos.

“A cidade *escrita e prescrita*, isto quer dizer que ela significa: ela ordena, ela estipula”⁶, enfatiza Lefebvre. Assim, a constituição da cidade enquanto “lugar nenhum” não é apenas um modo arbitrário e pessoal de perceber, de ler o espaço urbano. É, sobretudo, uma obrigatoriedade, um condicionamento generalizante que determina essa leitura. É o que observa, também em relação a Nova York, o narrador de *Palácio da Lua*:

Nas ruas tudo é comoção e corpos e, quer se goste ou não, é impossível estar nelas sem aderir a regras rígidas de comportamento. Andar no meio de uma multidão significa nunca ir mais depressa que os outros, nunca permanecer muito tempo atrás de alguém, nunca fazer coisa alguma que interrompa o fluxo de pessoas. Quem respeita tais regras normalmente é ignorado por todos. Há um olhar de gelo muito peculiar nos novaiorquinos quando andam pelas ruas, uma forma natural, e talvez necessária, de indiferença para com o próximo. Pouco importa, por exemplo, a aparência de alguém. Roupas extravagantes, penteados esquisitos, camisetas com *slogans* obscenos, nisso ninguém presta atenção. Por outro lado, é da maior importância a maneira como alguém se comporta dentro das roupas. Gestos estranhos são imediatamente tomados como ameaça. Falar sozinho, coçar o corpo, olhar bem nos olhos de alguma pessoa são transgressões que podem desencadear reações hostis, violentas por vezes, de quem estiver ao redor.⁷

O que é fundamental, na cidade, não é o modo de ser das pessoas e das coisas, mas o modo como elas circulam. Nada se estabelece — nenhum

6. LEFEBVRE, 1969. p. 49.

7. AUSTER. *Palácio da lua*, s.d., p. 65-6.

vínculo, nenhuma identificação. Mas o não-estabelecimento não é consequência de uma escolha, é o resultado de um conjunto de normas que não podem ser transgredidas. A identidade do espaço da rua — principal espaço público das grandes cidades — é a prescrição de que nenhuma identidade se constitua. Sou um habitante da grande cidade se me despojo de qualquer pretensão de comunhão, se abduco da crença de que pode haver, no espaço público, constituição de um grupo. O que posso comungar com aqueles que se deslocam a meu redor é somente o desejo de que possamos mutuamente nos ignorar. Anonimato, indiferença: a relação básica ideal é que nenhuma relação se estabeleça.

Tal característica da vivência do espaço urbano pode ser associada a outros aspectos fundamentais da cultura contemporânea. Não é difícil, por exemplo, associar a tendência à “nulidade” do espaço público com a intensa proliferação e crescente sofisticação dos meios de comunicação de massa. Virílio sugere que a cultura atual é uma cultura que vem substituindo a existência concreta de *imagens estáveis* (que constituem uma “estética da aparição”, baseada na estabilidade das dimensões espacial e temporal) pela produção sintética de *imagens instáveis* (que constituem uma “estética do desaparecimento”, baseada unicamente na velocidade de propagação dessas imagens)⁸. “Este país é assim. Tudo desaparece, tanto as pessoas quanto os objetos”⁹, comenta a narradora de *No País das Últimas Coisas*.

Viveríamos, portanto, um processo de “desregulamentação das aparências físicas em que a *localização* e a *identificação* perderam progressivamente seu significado”¹⁰. Em um universo onde a observação direta das aparências é substituída pela teleobservação, necessariamente mediatizada, de “trans-aparências”¹¹ (cuja concretude se limita à luminosidade impalpável constituinte das imagens), a cidade apresenta-se como “paisagem fantasmática”¹², como resíduo incômodo de uma era ultrapassada, como espaço que tem de ser enfrentado por aqueles que não podem beneficiar-se da instantaneidade protetora e isolante das ações a distância.

Também é possível associar a cultura urbana aos modos de atuação capitalista e tecnocrático. O espaço da cidade é, segundo Lefebvre, “ao mesmo

8. Cf. VIRILIO, 1993. p. 19, 27.

9. AUSTER. *No país das últimas coisas*, s.d., p. 99.

10. VIRILIO, 1993. p. 49.

11. VIRILIO, 1993. p. 102.

12. VIRILIO, 1993. p. 21.



tempo homogêneo e fragmentado”¹³. A tecnocracia tende a homogeneizar o espaço com um objetivo fundamentalmente regulador. Isso é o que produz a tendência, no espaço urbano, de todos os lugares parecerem iguais. O que importa é o modo como o espaço pode ser convertido em cenário indiferenciado para o funcionamento das máquinas técnicas e burocráticas. Tais máquinas operam, no entanto, a serviço da divisão capitalista dos espaços. Em função disso, o espaço urbano é um espaço intensamente fragmentado por um sistema de propriedade privada que tende, com frequência assombrosa, a subdividir-se e a reconfigurar-se em nome de uma lucratividade maior. Tende, também, a tornar mínimos e insignificantes os espaços públicos, os espaços de sociabilidade — geralmente tratados apenas como locais de fluxo, meros acessos aos espaços privados.

Homogeneidade e fragmentação: massificação e isolamento; impossibilidade de manifestar idiosincrasias e ausência de referências globalizantes; negação da parte, negação do todo. Na cultura urbana, o impasse da noção de identidade: impossível configurar tanto aquilo que difere quanto aquilo que torna idêntico.

Desenhos, palavras e pedras

No romance “Cidade de Vidro”, de *A Trilogia de Nova York*, Quinn, o protagonista, é pago para seguir e investigar minuciosamente os movimentos de Peter Stillman. Investido acidentalmente da função de detetive, Quinn utiliza a oportunidade como uma tentativa de compreensão do comportamento humano, uma forma de comprovar que “sob a infinita fachada de gestos, tiques e silêncios, haveria finalmente uma coerência, uma ordem, uma fonte de motivação”¹⁴.

Quinn, entretanto, depara-se com a “impenetrabilidade”¹⁵ do comportamento de Stillman, cuja única ação básica é a de caminhar incessantemente pelas ruas da cidade, coletando objetos sem valor: “Quinn viu o recolher um guarda-chuva dobrável quebrado, a cabeça de uma boneca de borracha, uma luva preta, o bocal de uma lâmpada quebrada, vários pedaços de material impresso (revistas molhadas, jornais), uma fotografia rasgada, peças

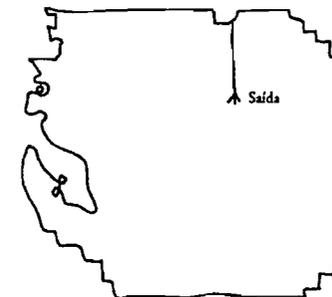
13. LEFEBVRE, 1976. p. 236.

14. AUSTER. *A trilogia de Nova York*, s.d., p. 77.

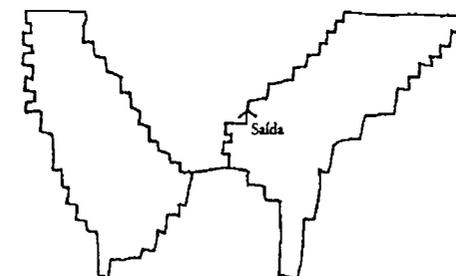
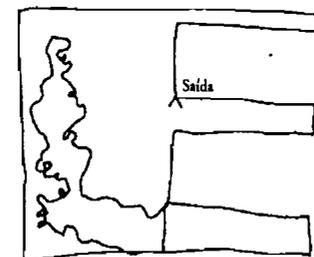
15. AUSTER. *A trilogia de Nova York*, s.d., p. 77.

soltas de algum maquinário e vários outros objetos que não pôde identificar”¹⁶.

Quinn decide, então, desenhar um mapa da região por onde Stillman andava e traçar os deslocamentos produzidos em um dia. O primeiro mapa possuía o seguinte formato:



Nos dois dias seguintes, o registro dos movimentos produziu dois novos mapas:



16. AUSTER. *A trilogia de Nova York*, s.d., p. 70.

A partir desse terceiro desenho, Quinn percebe que os mapas são, na verdade, letras; que os deslocamentos de Stillman constituem uma caligrafia sobre o espaço da cidade. A questão se torna, então, decifrar a mensagem que essa caligrafia forma. Dando continuidade à tarefa de cartógrafo dos passos de Stillman, Quinn obtém a seguinte seqüência: OWEROFBAB. Considerando que perdera os quatro primeiros mapas/letras, Quinn conclui: as letras formavam a expressão THE TOWER OF BABEL — A Torre de Babel¹⁷.

A descoberta de Quinn parece uma descoberta óbvia se considerada apenas em termos do significado da expressão que foi revelada. A grande cidade é a Babel Moderna, o espaço da confusão, do desentendimento irreduzível e da impossibilidade de os homens se comunicarem — a inviabilidade mesma de um projeto comum. Se é essa a mensagem fundamental que a cidade emite, torna-se relevante pensar no modo como essa mensagem pode ser veiculada, ou seja, nas características dos mecanismos de produzir significação que o espaço urbano possui.

Após sua descoberta, Quinn desenvolve a seguinte reflexão:

Stillman não deixara mensagem em lugar nenhum. É certo que criara as letras com o movimento de seus passos, mas elas não haviam sido escritas. Eram como um desenho feito no ar com os dedos. A imagem se desfaz ao ser feita. Não há resultado, vestígio ou marca do desenho.

E, no entanto, as figuras existiam — não nas ruas onde foram desenhadas, mas no caderno vermelho de Quinn.¹⁸

Enfatiza-se, fundamentalmente, o caráter dinâmico da significação. A letra — a identificação de uma determinada intenção de sentido — é produto de um movimento. O movimento, porém, dá à letra a sua própria instabilidade, já que o sentido não se fixa. O sentido só existe na instantaneidade de sua produção — que já é, simultaneamente, a instantaneidade de sua dissipação. No entanto, a letra — que era pura virtualidade de sentido, — pode ser desenhada, o sentido pode ser interpretado e registrado: pode ser *representado*.

O desenho da letra, porém, não é garantia da reprodução do sentido. Toda representação é determinada por uma certa maneira de perceber,

17. Cf. AUSTER. *A trilogia de Nova York*, s.d., p. 77-82.

18. AUSTER. *A trilogia de Nova York*, s.d., p. 82-3.

deliberadamente ou não, algo que se observa. Representar é uma forma de interpretar. Fruto de uma caligrafia escolhida ou de uma caligrafia possível, a letra desenhada é uma espécie de criação do sentido. Perguntar-se sobre a existência ou inexistência da mensagem de Stillman é perguntar-se sobre a adequação ou inadequação do modo de representar o sentido de seus deslocamentos.

A perplexidade de Quinn é a perplexidade daqueles que procuram investigar a significação do espaço urbano. Por um lado, é preciso não ceder à tentação da “ilusão de opacidade”, ou seja, à crença de que o espaço é puramente substantivo, como um conjunto de coisas cuja função e cujo sentido são predeterminados e facilmente acessíveis através de uma aproximação empírica; acreditar que o texto da cidade é um texto único e estático que já está escrito no traçado de suas ruas; que o texto da cidade é um texto puramente físico e, como tal, plenamente mensurável e compreensível. Nesse caso, representar o espaço corresponderia a reproduzi-lo.

Por outro lado, é preciso não ceder, também, à tentação da “ilusão de transparência”, à tendência de se conceber o espaço puramente como construção mental, como processo ideativo autônomo; o objetivismo sensorial do espaço sendo substituído, ou considerado irrelevante, pelo subjetivismo de percepção; o texto da cidade só se construindo mediante um processo de atribuição de significados por parte daqueles que nela vivem¹⁹. Nesse caso, representar o espaço corresponderia a criá-lo.

O texto da cidade não é um texto opaco, um texto já escrito, que demanda mera ação decodificadora de quem o lê. Também não é um texto transparente, não-escrito, como uma folha em branco em que o leitor pode, livre e irrestritamente, projetar sentidos. Se é freqüente a comparação de cidades a livros, é importante não se esquecer de seu caráter de mediação: “Não posso separá-la nem daquilo que ela contém, nem daquilo que a contém”²⁰. Aquilo que contém a cidade e está contido nela é, exatamente, uma forma de organização social.

Acompanhar os passos de Quinn pelas ruas da cidade corresponde a ressaltar a impossibilidade de se ter em vista a noção de espaço sem levar em consideração o movimento humano. Ou melhor: os deslocamentos do social na sua interação com o espaço físico urbano. Tal relação não pressupõe, unicamente, que o espaço predetermina o seu uso ou, de modo inverso, que o espaço meramente se subordina a seu uso. Para a leitura do texto da cidade, é preciso

19. Cf. SOJA, 1993, p. 150-4.

20. LEFEBVRE, 1969, p. 49.

considerar a relação entre espaço e uso social como uma relação de determinação recíproca. Sociedade e espaço: mediação, interpretação e tradução mútuas.

Os deslocamentos de Quinn sugerem que o ato de andar pode constituir uma forma de enunciação, um modo de produzir sentido. Mas ele só pode andar por onde as ruas se abrem para seus pés, por um certo traçado de caminhos — que, simultaneamente, oferece escolhas e estabelece imposições. Esse traçado de caminhos que também existe como fruto, resultado de um conjunto de imposições e escolhas.

O livro social que *se escreve sobre* e que, simultaneamente, *é escrito pelo* espaço urbano tende a possuir, na atualidade, uma acentuada dimensão literária — dimensão caracterizada por uma flutuação maior de sentidos, por uma indeterminação maior e maior descrença do poder de representação plena da realidade. Na literatura e na cidade contemporâneas, “o centro do livro desloca-se com cada acontecimento que o conduz adiante”. Livros descentrados ou, paradoxalmente, livros nos quais “o centro está em todo lugar”²¹.

No diálogo entre Quinn e Stillman, a diferenciação e a similitude dos elementos que constituem as cidades e os livros: palavras e pedras:

— A maioria das pessoas não presta atenção a esse tipo de coisa. Tratam as palavras como pedras, como objetos sem vida, como mônadas que nunca mudam.

— As pedras mudam. Elas se gastam com o vento e a água. Podem erodir. Podem ser esmagadas e transformadas em cacos, pedregulhos ou pó.²²

O espaço da ficção

A narrativa contemporânea tende a expressar — de maneira intensa, como é o caso da narrativa de Auster — a convivência com a desintegração dos regimes de espacialidade e temporalidade convencionais. Dentro dessa tendência, o conceito de nação apresenta-se como um conceito incerto, já que passa a dissociar-se da idéia de uma base física delimitada — fronteiras reconhecíveis e bem definidas —, e da idéia de uma base temporal comum — um mesmo passado, uma mesma história.

21. AUSTER. *A trilogia de Nova York*, s.d., p. 12.

22. AUSTER. *A trilogia de Nova York*, s.d., p. 87.

Tal incerteza surge como reflexo de uma incerteza mais geral: a incerteza das próprias formas possíveis de constituição de identidades coletivas. A tentativa de esboço de uma sociabilidade estável é continuamente ameaçada por um processo de deslocamento vertiginoso de referências comuns. Em virtude do caráter instável de todos os espaços de identidade, a ficção de Auster coloca em discussão alguns posicionamentos e perspectivas.

Em primeiro lugar, torna-se patente a consciência de que é inviável a recomposição dos espaços tradicionais. A nostalgia de um espaço uno, pleno e bem delineado aponta para a crença em um espaço originalmente íntegro que, na verdade, nunca existiu. E essa é a nostalgia sustentada por Peter Stillman, personagem de “Cidade de Vidro” que acredita possível a reversão da maldição de Babel: “O mundo está em cacos, senhor. E o meu trabalho é reunir esses cacos”²³. Tal reversão, entretanto, só pode ser realizada renomeando-se todas as coisas, recriando-se “a língua falada no Éden”²⁴.

Em *A Música do Acaso*, a idéia de restabelecimento de fronteiras bem definidas é sugerida através da construção, com as pedras de um castelo inglês do século XV, de um gigantesco muro. Um muro monumental que se ergueria como uma “barreira contra o tempo”, como “um hino ao passado”²⁵, e que satisfaria o desejo de dois milionários excêntricos de se contraporem à tendência da cultura norte-americana de estar sempre “destruindo o passado para recomeçar tudo, avançando com ímpeto em direção ao futuro”²⁶.

A construção do muro, no entanto, envolve requintes de crueldade, já que deve ser levada a cabo, de maneira precária, apenas por Nashe e Pozzi — duas personagens que, para pagar uma alta dívida contraída em um jogo de pôquer, são submetidas a trabalhos forçados. A construção do muro corresponde, assim, à constituição de uma ordem, de um regime de escravidão no qual o espaço se reduz ao isolamento e o tempo se reduz ao puro esforço físico. O fascínio pela idéia de construção restauradora de uma tradição, de solidez de uma obra, de empreendimento grandioso revela-se como o fascínio pelos mecanismos coercitivos, em que a violência e a restrição da liberdade são os instrumentos que operam o *domínio* sobre o espaço, o seu cerceamento.

Também em *A Música do Acaso*, constrói-se a maquete de uma cidade.

23. AUSTER. *A trilogia de Nova York*, s.d., p. 88.

24. AUSTER. *A trilogia de Nova York*, s.d., p. 55.

25. AUSTER. *A música do acaso*, s.d., p. 87.

26. AUSTER. *A música do acaso*, s.d., p. 86.

Nessa cidade, onde “o bem finalmente vence o mal”, vive-se uma harmonia preestabelecida: os espaços são regulados, as ações são controladas. Nesse “lugar imaginário, mas também realista”, até os prisioneiros sorriem, já que “estão contentes por terem sido punidos por seus crimes e agora poderem, por meio do trabalho árduo, aprender a resgatar a bondade que há dentro de si”²⁷.

A associação entre tentativa de restabelecimento de fronteiras, controle do espaço e imposição de uma ordem coercitiva remete a um segundo posicionamento verificável na obra de Auster: a crítica à manipulação institucional dos espaços sociais. Crítica que ocorre de modo nítido em *Leviatã*, através da personagem Benjamin Sachs. Assumindo uma atitude de deserção, Sachs contrapõe-se ao “clima vigente de egoísmo e intolerância, de um nacionalismo obtuso e ufanista” característico da nova ordem americana a partir da “era Ronald Reagan”²⁸. Sua atitude deixa transparecer, sobretudo, a “raiva dos Estados Unidos, raiva da hipocrisia política, a raiva como arma de destruição dos mitos nacionais”²⁹.

Para tal destruição, Sachs abandona projetos literários e opta por uma ação concreta, fazendo explodir bombas em réplicas da Estátua da Liberdade espalhadas por vários lugares públicos do país e veiculando mensagens que exigiam que “os Estados Unidos olhassem para si mesmos e reparassem seus erros”³⁰.

A figura do “Fantasma da Liberdade”, pseudônimo de Sachs, revela, porém, o caráter contraditório da opção terrorista: para reivindicar o efetivo cumprimento de certos princípios, desrespeita-se esse cumprimento; para defender a liberdade, impõe-se o terror; para criticar as instituições, esquece-se de que elas se estruturam a partir de demandas existentes na própria sociedade.

Em sua luta contra a falsidade e a hipocrisia dos mitos nacionais, o “Fantasma” não leva em conta que os mitos só existem como produto de determinadas ambigüidades constitutivas de um grupo social — é esse o caráter que determina que sejam facilmente passíveis de manipulação. Com a divulgação sensacionalista dos atentados, o “Fantasma da Liberdade” é transformado, pelos meios de comunicação de massa, em um produto de consumo. O sucesso espetacular atingido pelo “Fantasma” transforma-o exatamente naquilo que ele tanto combatia: um mito.

27. AUSTER. *A música do acaso*, s.d., p. 81.

28. AUSTER. *Leviatã*, s.d., p. 108.

29. AUSTER. *Leviatã*, s.d., p. 48.

30. AUSTER. *Leviatã*, s.d., p. 213.

Um terceiro posicionamento efetuado pela narrativa de Auster opera a defesa da possibilidade de criação de espaços alternativos. Se os espaços tradicionais se desagregam, é possível constituir novos espaços — mesmo precários e provisórios — que traduzam a manutenção de certos valores em vias de extinção, que se reconheçam como espaços de resistência. No universo de escombros de *No País das Últimas Coisas*, a narradora verifica que

o extremo desespero pode coexistir com a mais deslumbrante invenção; a entropia e a florescência se fundem. Como foi tão pouco o que restou, nada mais é jogado fora e se encontra utilidade em tudo o que, outrora, era desprezado como lixo. Isso tem a ver com uma nova maneira de pensar. A escassez inclina sua mente a buscar novas soluções, e você se vê disposto a entreter idéias que jamais lhe teriam ocorrido.³¹

O conceito de *invenção* surge, então, como um conceito primordial. Invenção não no sentido de geração de algo absolutamente original, mas de recombinação, de rearticulação, de refusão de elementos: “Há pedaços disto e pedaços daquilo, porém nada combina com nada. Mesmo assim, curiosamente, no limite de todo esse caos tudo começa a se fundir novamente”³².

O gesto de inventar — gesto básico na constituição necessária de uma “arqueologia do presente”³³ — possui um caráter fundamentalmente político na medida em que propõe uma efetiva intervenção nos modos de gestão e vivência dos espaços sociais, ou seja, nas formas de elaboração de uma realidade coletiva. Inventar não é propor uma ordem falsa, incompatível com a ordem do real, mas, ao contrário, é afetar o real, explorar o que o real tem de maleável, ampliando as margens de sua mutabilidade. Assim é que, em “A sala trancada”, o narrador, ao trabalhar como pesquisador de um recenseamento do governo, inventa nomes e dados, sobretudo de famílias pobres, em função do seguinte motivo político: “quanto maior fosse a população pobre, mais o governo se sentiria obrigado a gastar dinheiro com ela”³⁴.

Esse sentido de intervenção no real produz uma quarta posição básica na obra de Auster: a definição do espaço da ficção como a contínua

31. AUSTER. *No país das últimas coisas*, s.d., p. 31.

32. AUSTER. *No país das últimas coisas*, s.d., p. 36.

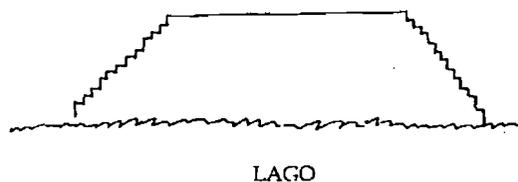
33. AUSTER. *Leviatã*, s.d., p. 70.

34. AUSTER. *A trilogia da Nova York*, s.d., p. 270.

problematização do próprio conceito de espaço. A visão de Auster traduz a perplexidade típica do homem contemporâneo de perceber o seu espaço não apenas como um espaço de familiaridade e identificação, mas também como um espaço de estranhamento e de exílio. Homem contemporâneo representado exemplarmente pelos astronautas que, da Lua, contemplam com espanto intraduzível a Terra e a distância a que dela se encontram: “desde o dia em que foi expulso do Paraíso, Adão nunca estivera tão longe de casa”³⁵.

O espaço nacional é, conforme sugere Benedict Anderson, o espaço de uma comunidade política imaginada. O que distingue uma comunidade de outra seria, exatamente, o “estilo em que são imaginadas”³⁶. A narrativa contemporânea apresenta-se como perspectiva de deslocar e de discutir esses estilos. De contemplar o traçado das fronteiras nacionais com um olhar tão simultaneamente íntimo e alheio (como o olhar do astronauta) que tal traçado tende a perder a precisão, tende a confundir suas linhas. O espaço da ficção proposto pela narrativa contemporânea revela a dimensão fundamental de alteridade que perpassa todo espaço de identidade.

Em *Mr. Vertigo*, há um mapa que ilustra o percurso a ser seguido por Walt, o menino levitador, na sua caminhada aérea sobre um lago:



Esse mapa³⁷, enquanto traçado espacial de movimentos levitatórios, pode ser lido como uma representação do próprio espaço da ficção. Como no ato de levitar, o que mais interessa na ficção não é a delimitação dos espaços, não é a ação de situar-se, de localizar-se, mas sim a conjugação dos espaços, a ação de produzir um deslocamento, de constituir um fluxo contínuo de movimento, de instaurar uma dinâmica dos espaços: “Eu desvendara o segredo. Eu entendera. Esqueça os ângulos retos, disse a mim mesmo. Pense em arcos, pense em trajetórias. A questão não era subir e depois andar, e sim subir e

35. AUSTER. *Palácio da lua*, s.d., p. 40.

36. ANDERSON, 1989, p. 15.

37. AUSTER. *Mr. Vertigo*, s.d., p. 136.

andar ao mesmo tempo, de me lançar num movimento suave e ininterrupto dentro dos braços do imenso vácuo ao redor”³⁸.

Como na levitação, o espaço ficcional opera ações efetivas sobre o real a partir de princípios aparentemente absurdos e sobrenaturais. Faz-se oscilarem os limites do possível. Molda-se o real através de metamorfoses da linguagem. Concretizam-se imaginações: “O aspecto sobrenatural foi que eu não hesitei. Assim que a imagem se instalou em minha mente, eu sabia que podia contar com ela para me apoiar. Só precisava seguir a forma da ponte imaginária, e ela me sustentaria como se fosse real”³⁹.

Como na ficção, para levitar é preciso abandonar a crença na solidez das identidades fechadas, o apego à circunscrição rígida dos espaços, o respeito cego ao peso das certezas imutáveis. “Lá no fundo, eu não acredito que seja preciso qualquer talento especial para uma pessoa se erguer do chão e planar no céu. Todos temos esse dom dentro de nós — todo homem, toda mulher, toda criança. (...) Precisamos aprender a parar de sermos nós mesmos. É aí que começa, e tudo mais continua deste ponto”⁴⁰.

O espaço da ficção é, assim, o espaço que concebe a noção de identidade como uma noção que só se constitui na medida em que se refuta, que só se ergue na medida em que se problematiza, que só se cristaliza no momento efêmero de sua próxima dissipação. Como a escada imaginária de Walt, o menino levitador “Não está lá, mas ao mesmo tempo está”⁴¹.

A imagem de nação que se esboça na obra de Auster é a imagem, tipicamente contemporânea, que substitui o conceito de espaço enquanto *fundação* pelo conceito de espaço enquanto *horizonte*. Nas palavras de Ernesto Laclau:

Um horizonte, então, é um *locus* vazio, um ponto no qual a sociedade simboliza a própria ausência de fundação, em que práticas argumentativas concretas operam sobre um pano de fundo de liberdade radical, de contingência radical. A dissolução do mito de fundações não dissolve o fantasma de sua própria ausência; essa ausência é — pelo menos na última terça parte do século XX — a condição de possibilidade para afirmar a

38. AUSTER. *Mr. Vertigo*, s.d., p. 86-7.

39. AUSTER. *Mr. Vertigo*, s.d., p. 136.

40. AUSTER. *Mr. Vertigo*, s.d., p. 284.

41. AUSTER. *Mr. Vertigo*, s.d., p. 173.

validade histórica de nossos projetos e sua contingência metafísica radical.⁴²

Efetuar a topografia do espaço contemporâneo só se torna possível ao se voltar para esse horizonte, que é, sempre, um espaço além, um espaço não-nosso, um espaço que transborda das fronteiras reconhecíveis, o espaço da identidade incerta, o espaço que não ocupamos, mas que insistentemente nos acena a distância:

Byrne me mostrou seu equipamento topográfico e explicou-me que não é possível saber a localização exata de uma pessoa na superfície da Terra sem se estabelecer um ponto de referência no céu. (...) Se pensarmos bem nisso, viramos a cabeça do avesso. O aqui existe apenas em relação ao ali; a recíproca, porém, não é verdadeira. Se não olharmos para cima, o que está embaixo não pode ser conhecido. Pense nisso, rapaz. Para nos localizarmos, precisamos olhar para onde não estamos. Não é possível pormos os pés no chão antes de tocarmos o céu.⁴³

ABSTRACT:

Paul Auster's narratives are topographic representations of contemporary urban culture. To write is to draw maps of social spaces, to investigate the instability of these maps and the fictional dimension of such spaces.

KEY WORDS:

Urban culture, social spaces, contemporary literature

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. Lôlio Lourença de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.
- AUSTER, Paul. *A música do acaso*. Trad. Marcelo Dias Almada. São Paulo: Best Seller, s.d.
- _____. *A trilogia de Nova York*. Trad. Marcelo Dias Almada. São Paulo: Best Seller, s.d.
- _____. *Leviatã*. Trad. Thelma M. Nóbrega. São Paulo: Best Seller, s.d.
- _____. *Mr. Vertigo*. Trad. Thelma M. Nóbrega. São Paulo: Best Seller, s.d.
- _____. *No país das últimas coisas*. Trad. Marcelo Dias Almada. São Paulo: Best Seller, s.d.
- _____. *Palácio da lua*. Trad. Marcelo Dias Almada. São Paulo: Best Seller, s.d.
- BHABHA, Homi K. *DissemiNation: time, narrative and the margins of the modern nation*. In: BHABHA, Homi K. (org.). *Nation and narration*. London, New York: Routledge, 1990. p. 291-322.
- LACLAU, Ernesto. *A política e os limites da modernidade*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 127-149.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Trad. T. C. Neto. São Paulo: Documentos, 1969.
- _____. *Tiempos equivocados*. Trad. José F. Ivars, Juan I. Izco. Barcelona: Kairós, 1976.
- SOJA, Edward. *Geografias pós-modernas*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: 34, 1993.

42. LACLAU, 1992. p. 149.

43. AUSTER. *Palácio da lua*, s.d., p. 164.