

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Mestrado em estudos Anglo-Americanos
Variante de Literaturas e Culturas

Dissertação de Mestrado
de
Maria João Viana Oliveira Alves Bastos

Orientador: Professor Doutor Carlos Azevedo

Do Histórico em *Moon Palace*
de Paul Auster

2010

Gostaria de dirigir algumas palavras de agradecimento em particular ao Professor Carlos Azevedo, pelos seus ensinamentos sempre tão enriquecedores, pelas aulas exemplares, pela forma encorajadora como me orientou, pelas pertinentes sugestões e ainda pela bibliografia que tão amavelmente disponibilizou. Sem o seu precioso apoio este texto não teria sido construído.

O meu reconhecimento vai também para todos os outros professores deste mestrado, com os quais pude concretizar um sonho que vem desde o tempo da licenciatura, o de prosseguir estudos, em particular na área das literaturas Anglo-Americanas. Sinto que esta passagem pela Faculdade de Letras nesta fase da minha vida me enriqueceu de várias formas.

A todos estou profundamente grata.

Índice

Introdução: Da Poesia ao Romance	5
I – “The Presence of the Past”: A Poética Pós-Modernista	13
II – O Papel do Histórico em <i>Moon Palace</i>	33
Para uma Conclusão	68
Obras Citadas	78
Citações Electrónicas	82

Introdução

Da Poesia ao Romance

I believe that stories are fundamental food for the soul. We can't live without stories. In one form or another, everybody is living on them . . . [S]tories are crucial. It's through stories that we struggle to make sense of the world. (Irwin, 1994: 118-119)

A ambição de escrever romances, de contar histórias, terá começado para Paul Auster quando era ainda muito jovem, segundo afirma numa entrevista concedida a Joseph Mallia (Auster, 1992: 256)¹. Auster vê a sua actividade de escritor, essencialmente, como a de um contador de histórias: “I tend to think of myself more as a storyteller than a novelist” (Irwin, 1994: 118). Recentemente entrevistado por José Rodrigues dos Santos, reafirma o seu gosto pelo acto de contar histórias: “I think of my work just as a kind of story telling”². Contudo, o romancista que hoje conhecemos sofreu todo um processo de maturação que se iniciou na poesia, fez uma breve incursão pelo drama, passou pela tradução, pela elaboração de artigos e ensaios (na década de 70), numa evolução lenta e natural que funcionou como um treino para a sua narrativa.

A sua produção literária actualmente é vasta e abrange argumentos para cinema, tendo contudo passado por diferentes estádios. Uma selecção de poesia encontra-se reunida em *Disapparences* (1988). Grande parte da sua produção ensaística está compilada em *The Art of Hunger* (1992). Em *Hand to Mouth* (1997) estão reunidas três das quatro peças de um só acto, “Laurel and Harry go to Heaven”, “Blackout” e “Hide and Sike”, escritas entre 1976 e 1977, onde é visível a influência de Samuel Beckett e do teatro de insólito. *The Invention of Solitude* (1982) é o seu primeiro trabalho em prosa e *The New York Trilogy* (1987) marca o início da sua produção ficcional. A convite dos realizadores Wayne Wang e Wim Wenders integrou o projecto dos filmes *Smoke* (1995) e *Blue in the Face* (1995) e

¹ Doravante a obra *The Art of Hunger* será referida com recurso às iniciais AH seguidas das respectivas páginas.

² Entrevista retirada do programa da RTPN, “Conversas de Escritores”, exibido a 13 de Dezembro de 2009, disponível, em Março de 2010, em

<http://ww1.rtp.pt/multimedia/index.php?tvprog=25324&idpod=33139&formato=flv&pag=recentes&escolha=>

posteriormente chegou mesmo a realizar dois filmes, *Lulu on the Bridge* (1998) e *The Inner Life of Martin Frost* (2007), “a new form of story telling” segundo afirma na já referida entrevista com José Rodrigues dos Santos.

Ao longo deste processo evolutivo, Auster refere que foi necessária a compreensão de que a escrita corresponde, para si, à expressão de uma necessidade interior, a uma desejo humano fundamental, onde o resultado é menos importante do que o processo. Este desapego, segundo afirma, foi decisivo para a emergência de todo um potencial criativo do qual chegou a duvidar, principalmente durante a década de setenta, período em que se instalou na velha Europa, numa tentativa de encontrar as condições ideais à criação literária. Não foi contudo aí que a produção mais significativa ocorreu. Auster viu-se obrigado, por razões de subsistência, a dedicar-se à tradução e produção de textos críticos, o que lhe conferiu a possibilidade de reflectir sobre a sua própria escrita e de a desenvolver. Em meados dos anos setenta Auster apercebe-se de que a rigidez e hermetismo da sua poesia, “poems . . . resembled clenched fists . . . short and dense and obscure” (AH, 1992: 285), tomava uma nova direcção: “[t]he breath became somewhat longer, the propositions became somewhat more discursive. At times, a certain prose tonality began to creep in” (AH : 286). Mas o momento de viragem surgirá com a produção de *White Spaces*, onde é visível uma libertação que marca o início de uma nova fase. “That was the piece that convinced me I still had it in me to be a writer. But everything was going to be different now. A whole new period of my life was going to begin” (AH: 287). Curiosamente, a criação deste seu poema em prosa, esse marco decisivo na sua escrita, ocorreu no dia em que recebeu a notícia da morte de seu pai: “My mind was filled with thoughts about the piece I had been writting Then the phone rung. I knew instantly that there was trouble.” (Auster, 1982: 5)³. Com este acontecimento dramático recebeu uma herança que acabou por lhe conferir o tempo necessário à consecução dos seus projectos de escrita, eliminar preocupações de ordem material e colocar-se perante aquilo que considera “a terrible equation” (AH: 288): morte, vida, salvação. Este tipo de enigmas e coincidências serão transportados para a sua ficção, povoada de situações do acaso, repleta de questionações, numa tentativa de compreensão do mundo. Em *The Red Notebook* (1995) é notória essa indagação face ao acaso. Nas palavras de Auster, este

³ Doravante a obra *The Invention of Solitude* será referida com recurso às iniciais IS, seguida das respectivas páginas

livro expressa a sua arte, “my aesthetics without any theory” (entrevista com Santos, 2009).

Encontramos na obra de Auster uma reflexão sobre o mistério que a própria vida encerra, sobre o privilégio de estarmos vivos e simultaneamente não conseguirmos escapar às vicissitudes da vida. Numa entrevista concedida a Mark Irwin, Auster afirma:

I think my work has come out of a position of intense personal despair, a very deep nihilism and hopelessness about the world, the fact of our own transience and morality, the inadequacy of language, the isolation of one person from another. And yet, at the same time, I've wanted to express the beauty and extraordinary happiness of feeling yourself alive, of breathing in the air, the joy of being alive in your own skin. (Irwin, 1994: 118)

Estas palavras de Auster, ao fazerem alusão a aspectos tão contraditórios da condição humana na época contemporânea, remetem-nos para questões centrais: o niilismo, a fragmentação do sujeito, a incapacidade de a linguagem se ajustar ao real e a solidão. O paradoxo que Auster aqui assinala face à existência humana prende-se com um outro aspecto que é quase uma obsessão na sua obra: o das coincidências. Para Auster “chance is part of reality” (AH: 269). Os acasos povoam a sua ficção e parecem destituídos de sentido mas, ao longo da narrativa, acabam por se ordenar, como refere Bruckner:

Noting the signs that fate strews along our path is the only way to combat the arbitrary: suddenly, in the randomness of existence, a certain order appears just below the surface, an order which seems mysteriously to control us. There is meaning in the world, but this meaning is only suggested, never clearly expressed. (Bruckner, 1995: 29)

A transição entre a poesia, “a quest for . . . a univocal expression”, e a prosa, “a chance to articulate ... conflicts and contradictions” (AH: 288,289), revela não tanto uma cisão, mas um *continuum*, um processo de transformação e abertura à complexidade da vida humana. Para Auster, a sua escrita, quer poética quer ficcional, aborda as questões básicas que nos colocamos, “it’s about living and dying and trying to understand what we are doing here” (Irwin, 1994: 118), corresponde a uma tentativa de encontrar um sentido para a nossa existência. Auster compara o acto de escrever poesia ao de tirar fotografias e o da prosa ao de filmar com uma câmara de cinema (AH: 288), o que cria experiências inteiramente diversas, tanto para o autor

como para o leitor. Mas é, de facto, no terreno narrativo austeriano que a multiplicidade do sujeito se pode manifestar, é aí que encontramos toda a dimensão do sujeito, actor/espectador de um palco social cosmopolita em permanente transformação. A sua ficção denota uma reflexão sobre esse mundo que nos escapa - “the world is a place beyond our understanding” (AH: 271) - onde o trabalho do escritor consiste em questionar - “[m]y work is about asking questions” (AH: 295).

Os seus primeiros trabalhos em prosa, “Portrait of an Invisible Man” e “The Book of Memory”, surgem na década de oitenta e acabam por se tornar nas duas secções de *The Invention of Solitude*, obra publicada em 1982. Poder-se-á dizer que se inicia aqui o grau zero da sua escrita, meditando sobre a imensidade de vozes que habitam o espaço da palavra e o carácter de palimpsesto da escrita. Toda a produção literária de Auster remete para este trabalho primordial. Como refere Pascal Bruckner “*The Invention of Solitude* is both the *ars poetica* and the seminal work of Paul Auster. To understand him we must start here; all his books lead us back to this one” (Bruckner, 1995: 27).

Em “Portrait of an Invisible Man”, Auster procura, através da palavra, dar vida ao seu pai, logo após a sua morte, numa tentativa de chegar até uma figura que permaneceu na sua mente como inatingível, “a block of impenetrable space in the form of a man” (IS: 7), tentando repor uma comunicação inexistente. Para conhecer o pai foi premente escrevê-lo - “I new that I would have to write about my father. . . . I thought, my father has gone. If I do not act quickly, his entire life will vanish along with him” (IS: 6). Auster procurou não deixar que o pai se desvanecesse para sempre, como afirma Bruckner, “[b]y giving birth to his own parent through words, the author repairs a broken communication and makes it possible for him, in turn, to become a father” (Bruckner, 1995: 27).

A questão da paternidade será um tema recorrente na sua obra, onde a figura de pai surge deslocada, “a tourist of his own life” (IS: 9), incapaz de assumir a paternidade, mas que a figura de filho avidamente procura. Paralelamente a esta questão, a da paternidade literária terá grande centralidade na sua obra. Auster visitará e prestará tributo aos “pais literários” da nação, particularmente aos da chamada *American Renaissance*, que convocará para em seguida afastar, demarcando assim a sua individualidade enquanto escritor. Associada à questão parental surge a da identidade descentrada, com “fome” de pai - “[y]ou do not stop hungering for your father’s love, even after you are grown up” (IS: 20). Auster tem consciência da falta

que o seu pai lhe fez e transporta-a para a sua ficção: “[f]rom the very beginning, it seems, I was looking for my father, looking frantically for anyone who resembled him” (IS: 21). Observamos estes aspectos em *Moon Palace* nas personagens centrais de cada uma das três histórias que compõem o livro e que correspondem a três gerações onde a relação pai/filho é pautada pela ausência, desencontro e morte. Em “City of Glass”, a primeira história de *The New York Trilogy*, o tema da separação paternal surge na figura de Quinn que perdeu a mulher e o filho e é levado ao extremo na figura de Stillman, que fecha o seu filho, com o mesmo nome, num quarto escuro durante nove anos, privando-o de um desenvolvimento normal, sobretudo ao nível da linguagem, dando pretexto a Auster para reflectir sobre a arbitrariedade do signo e a incapacidade de a própria linguagem espelhar o real.

“The Book of Memory”, onde o autor é também personagem, a relação pai/filho continua presente mas a reflexão focaliza-se agora em Auster enquanto pai. Este texto encerra uma profunda meditação sobre o mundo e a escrita enquanto tentativa de representação do real. Nele, Auster reflecte sobre o processo de pensamento, da memória e da escrita. A celebração do quarto, dos espaços fechados, “the representation of one man’s inner world” (IS: 94), é, nas palavras de Bruckner, “[a] mental uterus” (Bruckner, 1995: 28), o local por excelência da introspecção e imaginação, “a dream space” (IS: 94), uma espécie de “segundo corpo” (IS: 94) onde o sujeito renasce e a produção literária germina. É no confinamento do quarto que o sujeito autoral possui uma liberdade absoluta. O habitar do espaço hermético na sua obra está associado a um espírito aberto e livre - o caso de “S”, personagem de “The Book of Memory”, que possuía o mais vasto dos espíritos - , enquanto que o espaço aberto, o deambular em liberdade, faz com que as personagens se sintam perdidas e confusas. Encontramos este aspecto em Quinn, personagem de “City of Glass”, que ao percorrer as ruas labirínticas de Nova Iorque se sentia perdido: “It always left me with the feeling of being lost. Lost not only in the city, but within himself as well” (Auster, 1987: 4). O mesmo acontece com Nashe, personagem de *The Music of Chance*, que ziguezagueia pela América durante um ano e, no entanto, é prisioneiro do seu próprio desejo, daquilo que ele elaborou como sendo uma noção de liberdade.

Nesta segunda secção, a memória desempenha um papel preponderante, “the space in which everything is double, in which the same thing happens for the second time” (IS: 87). A memória é vista como “a vast immeasurable sanctuary” (IS: 93), como uma faculdade da alma, que a mente limitada é incapaz de abranger:

“[a]lthough it is part of my nature I cannot understand all that I am” (IS: 93). Dadas as características da memória, ela assume um carácter duplo: “as a catalyst for remembering his own life and as an artificial structure for ordering the historical past” (IS: 123). A memória é o meio através do qual o passado é percorrido, impedindo-se assim que se dissipe. A linguagem, enquanto suporte dessa memória, revela-se impotente para transmitir factos. Este aspecto irá ser bastante pertinente em *Moon Palace*, onde iremos assistir a um confluir de referências históricas que ao serem revisitadas são simultaneamente questionadas e subvertidas, abrindo espaço a uma reflexão sobre a natureza do registo histórico e da ficção, num contexto repleto de mistérios. Como refere Dennis Barone “Author’s works are rich in mysteries which rhyme with history” (Barone, 1995: 15). Auster convoca em *Moon Palace* um universo histórico que nos leva a percorrer o espaço americano, que, por força do mecanismo da paródia, assume uma dimensão reflexiva e paradoxal, reafirmando a inescapável ficcionalidade de qualquer tentativa de dizer o real.

Os livros de Auster espelham a realidade do mundo contemporâneo que o cerca, “[w]hat I am after, I suppose, is to write fiction as strange as the world I live in” (AH: 270), e daí que ele próprio se considere um realista: “[i]n the strictest sense of the word, I consider myself a realistic” (AH: 269), já que o mundo que procura retratar está repleto de contradições que escapam ao nosso controlo. A sua escrita corresponde a uma tentativa de encontrar sentido num mundo de difícil decifração, os seus textos são uma espécie de “examinations of struggles to find one’s way” (Barone, 1995: 5), ou, nas palavras de Hutcheon, uma forma de questionar “what ‘real’ can mean and how we can know it” (Hutcheon, 1988: 223)⁴. Auster é acima de tudo um escritor que cativa pelo seu lado surpreendente por aquilo que Maria Irene Ramalho de Sousa Santos distingue como “[a] disarming way in which he plays with the conventional expectations” (Santos, 1994: 116). Este carácter imaginativo e inovador que denota conhecimento da tradição e simultâneo afastamento corrobora a sua inserção na poética pós-modernista.

Apesar de Auster ser avesso a qualquer tipo de epíteto classificador da sua vasta produção literária, por considerar essa necessidade de rotular redutora e castradora, existem determinadas características que percorrem os seus textos e que inevitavelmente nos remetem para traços de uma escrita pós-modernista. Em *Moon*

⁴ Dada a quantidade de vezes que irei recorrer a este texto de Hutcheon, *The Poetics of Postmodernism*, passarei a referir-me a ele apenas por *Poetics*.

Palace, objecto deste estudo, encontramos aspectos que o enquadram na corrente literária do romance pós-modernista, tal como é teorizada por Linda Hutcheon, e que este estudo pretende clarificar.

A auto-reflexividade, a tendência para a intertextualidade paródica, a auto-consciência da dimensão histórica e a “presença do passado” em *Moon Palace* permitem-nos fazer a aproximação da escrita de Auster à definição que Linda Hutcheon propõe para o romance pós-modernista, *historiographic metafiction*: “[b]y [historiographic metafiction] I mean those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also claim to historical events and personages (*Poetics*: 5). Será esta visão da estética pós-modernista que orientará esta reflexão.

Este estudo incidirá sobretudo no levantamento das referências que nos remetem para a história de uma nação fortemente marcada por uma ideologia de eleição puritana, que o texto de Auster subverte, e inscrita nos seus mitos fundadores, que Auster desconstrói, por forma a verificar qual o tratamento que é dado a esses intertextos, isto é, por forma a decodificar a condição que o histórico assume em *Moon Palace*.

Numa primeira parte, será apresentada a fundamentação teórica que servirá de base a este estudo. Partindo de uma tentativa de definição do conceito de pós-modernismo, serão exploradas as teorizações propostas por Linda Hutcheon para o romance pós-moderno, conduzindo aos conceitos de paródia e intertextualidade, que assumem neste contexto particular relevância. Num segundo momento, a reflexão irá incidir mais concretamente sobre *Moon Palace*. Pretende-se identificar as inúmeras referências históricas e decodificar o tratamento paródico que é dado aos seus intertextos, o que conduzirá ao questionar de noções tradicionais de acesso ao real.

Apesar de Auster referir na entrevista que concedeu a Mark Irwin, “I’ve never really been able to write about what most novelists seem to concentrate on – what we might call the sociological moment” (Irwin, 1994: 118), a verdade é que *Moon Palace* é dos romances de Auster aquele que mais claramente se inscreve um momento histórico e sociológico, ao qual o protagonista Marco Stanley Fogg não fica alheio. Partindo de um momento de apogeu (a ida à Lua), o percurso histórico (mas também literário) da nação é revisitado e questionado, numa sucessão de intertextos que se aproximam, por um lado, da (re)invenção do sonho inicial da América e da (re)escrita dos seus mitos fundadores, por outro, de uma busca incessante de origem e

identidade, do protagonista e da nação. O deambular pelo espaço americano, numa demanda de origens e identidade, coloca em paralelo o percurso do protagonista M. S. Fogg e o da própria América. Os espaços visitados são espaços que constantemente se metamorfoseiam, espécie de linhas de fuga que marcam a sociedade pós-moderna, dominada pela mobilidade e desenraizamento, pela desterritorialização⁵. A errância do protagonista Fogg em *Moon Palace*, primeiro pela cidade de Nova Iorque e depois pelo Oeste americano, conduzirá invariavelmente a movimentos ilusórios de reterritorialização, pois nega a possibilidade de enraizamento e de construção de identidade.

Uma vez que em *Moon Palace* os espaços percorridos coincidem com os primórdios da formação da nação, o passado histórico é revisitado mas também fortemente questionado. Dadas as características dos intertextos históricos presentes em *Moon Palace*, pretende-se aqui reflectir sobre o papel que ocupam na obra. O objectivo principal deste estudo é fazer um levantamento exaustivo desse contexto histórico, verificar a sua relação com o texto e averiguar em que medida o revisitar de um passado histórico, ainda que subvertido, corresponde meramente a uma tendência literária pós-modernista, de constatação da ficcionalidade da História ou revela também traços de uma cultura que constantemente se recupera, (re)visita, (re)inventa numa demanda permanente de origens, numa procura de identidade, reconhecida por Ralph Ellison como “*the American theme*” (Ellison, 1972 : 177).

⁵ O conceito de desterritorialização foi introduzido pelos pensadores franceses Gilles Deleuze e Felix Guattari em o *Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia* (Deleuze, 1995), onde aparece associado a processos de transformação que caracterizam os espaços das sociedades contemporâneas, capitalistas, levando o sujeito a passar por processos de desenraizamento, desterritorialização, colmatados com movimentos de reterritorializações fictícias e artificiais.

I – “The Presence of the Past”: A Poética Pós-Modernista

Can we really perceive a phenomenon, in Western societies generally and in their literatures particularly, that needs to be distinguished from modernism . . . ? If so, will the . . . rubric ‘postmodern’ serve? (Hassan, 1993: 146)

A definição do termo pós-modernismo coloca inúmeros problemas se desejarmos ser objectivos e rigorosos, conforme se torna claro nesta questão colocada por Ihab Hassan. Esta dificuldade prende-se não só com o uso do prefixo “pós”, que remete para o “ismo” anterior, modernismo, do qual o pós-modernismo se reclama distinto, mas também com a delimitação deste movimento, que procura traduzir a fragmentação e indeterminação da sociedade contemporânea, apresentando uma multiplicidade de expressões.

Jean-Francois Lyotard, no seu estudo sobre pós-modernidade, *A Condição Pós-moderna*, preconiza o fim das grandes narrativas, dos grandes esquemas explicativos que têm legitimado e dado sentido à História e à Ciência. Para este pensador, o saber das várias áreas do conhecimento deixou de ser considerado um discurso de verdade, perdendo o estatuto privilegiado que até então detinha. Enquanto a época moderna se procurava legitimar na ciência, a pós-moderna caracteriza-se por um enfraquecimento na crença da razão e na ciência como formas de auto-legitimação. Isto abre caminho a um sentido generalizado de dúvida que resultará numa tendência para desmontar todos os pressupostos tradicionalmente assumidos. Esta característica, dominante na época pós-moderna, afirma simultaneamente um novo sentido de liberdade face às verdades universais, nas quais já não se confia.

Apesar das considerações de Lyotard se situarem no âmbito civilizacional, elas traduzem um sentido generalizado de dúvida e de fragmentação social, um certo niilismo, que serão amplamente ilustrados ao nível literário e se encontram claramente retratadas em *Moon Palace*, onde o protagonista Marco Stanley Fogg passa por sucessivos processos de desintegração e desenraizamento caracterizadores da época contemporânea.

O pós-modernismo caracteriza-se acima de tudo por uma tendência para a desconstrução, numa tentativa de analisar, questionar e reformular todas as regras. Em “Answering the question: what is postmodernism?” Lyotard afirma:

A postmodern artist or writer is in the position of a philosopher: the text he writes, the work he produces are not in principle governed by preestablished rules,

and they cannot be judged according to a determining judgment, by applying familiar categories to the text or to the work. Those rules and categories are what the work of art itself is looking for. (Lyotard, 2008: 420)

Ao questionar os limites do texto, as regras, o pós-modernismo vai abolir as fronteiras das convenções sociais e artísticas, contribuindo para a tal crise de legitimação de que fala Lyotard. Em termos de análise literária esta nova visão irá traduzir-se numa tendência para interrogar expressa por Hassan: “In literature alone our ideas of author, audience, reading, writing, book, genre, critical theory, and of literature itself, have suddenly become questionable” (Hassan, 1993: 153).

O uso de “pós” no termo “pós-moderno” não significa para Lyotard “a movement of *comeback*, *flashback*, or *feedback* . . . a movement of repetition but a procedure in “ana”-: a procedure of analysis”, reforçando assim a ideia de decomposição face à descrença do homem pós-modernista na objectividade do conhecimento (Lyotard, 1993: 50).

Também Brian McHale se debruça sobre a formação do termo “pós-modernismo” para concluir que esta poética (ismo) não corresponde a uma sequência do modernismo, nem a uma reacção contra, nem mesmo a uma escrita do futuro (pós), mas a algo de novo que lhe sucede. Para McHale, o pós-modernismo não *segue* o modernismo, mas *advém* dele: “[p]ostmodernism follows *from* modernism, in some sense, more than it follows *after* modernism” (McHale, 1987: 5).

McHale, especificamente ligado ao estudo do romance, configura um importante contributo para a definição do pós-modernismo. Partindo da noção de dominante que retira do formalismo Russo, McHale reflecte sobre as oposições entre a poética pós-modernista e a modernista concluindo que se trata de oposições estáticas:

We can see how a particular postmodern feature stands in opposition to its modernist counterpart, but we cannot see how postmodernist poetics as a whole stands in opposition to modernist poetics as a whole, since neither of the opposed sets of features has been interrogated for its underlying systematicity. (McHale, 1987: 7)

Para McHale, a definição do movimento pós-modernista requer uma mudança de dominante. A sua definição baseia-se na oposição entre “cognitive art” e

“postcognitive art”⁶. A “arte cognitiva” veiculada por muitos artistas do século vinte até cerca de 1958 coloca as questões “how can I interpret this world of which I am part?” e “what am I in it?”; a “pós-cognitiva”, que surge a partir dessa data, apresenta um outro ponto de vista, “which world is this?”, “What is to be done in it?”, “Which of my selves is to do it?” (McHale, 1992: 146). McHale conclui que a ficção modernista organiza-se em termos de uma dominante *epistemológica* enquanto que a ficção pós-modernista se organiza em termos de dominante *ontológica* (McHale, 1987: 9-10). Os textos pós-modernistas reconhecem-se não por uma total ausência de questões de carácter epistemológico, mas antes pela insistência na ontologia, como McHale esclarece: “In postmodern texts, in other words, epistemology is backgrounded, as the price for foregrounding ontology” (McHale, 1987: 11)

Pós-modernismo e modernismo não se encontram separados, dado que existe entre estas duas poéticas uma relação de consequência que advém do carácter de palimpsesto da própria história e que Ihab Hassan assinala nos seguintes termos: “any definition of postmodernism calls upon a fourfold vision of complementarities, embracing continuity and discontinuity, diachrony and synchrony” (Hassan, 1993: 150).

A dominante ontológica considerada por McHale traduz-se num claro sentido de ambiguidade, fracturação, indeterminação, um certo “displacement” que caracteriza o pós-modernismo e que Hassan também reconhece:

Postmodernism veers toward open, playful, optative, provisional . . . , disjunctive, or indeterminate forms, a discourse of ironies and fragments, a ‘white ideologies’ of absences and fractures, a desire of diffractions, an invocation of complex, articulate silences. (Hassan, 1993: 154)

No âmbito dos estudos literários, a expressão pós-modernismo, segundo afirma Ihab Hassan, terá sido utilizada pela primeira vez por Frederico de Onís na sua *Antologia de la poesia española e hispano americana* (1882-1932), publicada em 1934; Dudley Fitts usou-a também na sua *Anthology of Contemporary Latin-American Poetry* de 1942, indicando uma reacção menor ao modernismo latente e Arnold Toynbee te-la-à utilizado igualmente no seu trabalho *A Study of History* (1939) para se referir a um novo ciclo histórico na civilização ocidental, que se terá

⁶ Esta distinção em que McHale se fundamenta é proposta por Dick Higgins (1938 – 1998) - poeta “avant-garde”, compositor, artista e editor – relativamente à arte contemporânea.

iniciado nos anos que permeiam as duas guerras mundiais, entre 1918 e 1939 (Hassan, 1993: 147).

O termo “pós-modernismo” começa a ser utilizado com frequência nos círculos artísticos a partir de 1960, ainda que de forma vaga e imprecisa, integrando aspectos muito diversos que dificultam a sua definição. Gerald Graff distingue duas versões no seu uso nessa mesma altura: uma de desespero apocalíptico, outra de celebração visionária. Isto é, uma de rotura com o passado, “the dead of our traditional Western concept of art and literature”, outra manifestando uma tentativa de criação de algo novo, “[a] new sensibility manifests itself in a variety of ways” (Graff, 1979: 31). Também Ihab Hassan reconhece esse carácter duplo ao afirmar: “thus postmodernism . . . engages a double view. Sameness and difference, unity and rupture, filiation and revolt” (Hassan, 1993:149).

Linda Hutcheon, importante figura da teoria e crítica literária, propõe uma conceptualização do pós-modernismo que sublinha o seu carácter complexo e contraditório. No seu estudo *The Politics of Postmodernism* (1989), Hutcheon assinala a pluralidade de definições do pós-modernismo com que nos deparamos⁷. Na perspectiva de Hutcheon o pós-modernismo configura-se como fenómeno cultural contraditório, mas auto-consciente, que afirma negando, de grande dimensão crítica e de forte questionação. Para Hutcheon, o pós-modernismo delimita-se entre parâmetros que assinalam o seu carácter paradoxal:

My own paradoxical postmodernism of complicity and critique, of reflexivity and historicity, that at once inscribes and subverts the conventions and ideologies of the dominant culture and social forces of the twentieth-century western world. (Hutcheon, 1989:11)

Partindo do questionar do quadro ideológico dos anos sessenta, o pós-modernismo é para Hutcheon “interrogative in mode and de-doxifying in intent”

⁷ Hutcheon reporta-se a Brian McHale e às diferentes definições que este crítico reúne do pós-modernismo, mencionando nomes como John Barth, Charles Newman, Jean-François Lyotard, Ihab Hassan e Frank Kermode. Hutcheon considera relevante referir ainda o contributo de outros teóricos, salientando a multiplicidade de definições e complexidade deste fenómeno cultural: “we should also include Frederic Jameson’s postmodernism, the cultural logic of late capitalism; Jean Baudrillard’s postmodernism, in which the simulacrum glots over the body of the deceased referent; Kroker and Cook’s (related) hyperreal dark side of postmodernism; Sloterdijk’s postmodernism of cynicism or ‘enlightened false consciousness’; and Alan Wilde’s literary ‘middle grounds’ of the postmodern” (Hutcheon, 1989:11).

(Hutcheon, 1989 a: 10). O pós-modernismo é interrogativo mas também paradoxal, isto é, de contestação, mas simultaneamente de cumplicidade com os valores que questiona. Este movimento estético recupera muitas das convenções que o antecederam, mas tem sobre elas uma visão crítica. Esta articulação que necessariamente estabelece com o passado leva a um crescente interesse pela história. Porém, ao reconhecer a impossibilidade de uma relação transparente e directa com a realidade histórica, questiona a forma como conhecemos esse passado. Consciente da impossibilidade de verdades universais, Hutcheon considera que o pós-modernismo se afirma pela pluralidade. O pós-modernismo não ignora nem condena a longa herança cultural. Reapropria-se do passado para se dirigir a uma sociedade tomando como ponto de partida os seus valores e história, ao mesmo tempo que continuamente os questiona. Daí que Hutcheon, no seu estudo *A Poetics of Postmodernism*, afirme que o pós-modernismo é “fundamentally contradictory, resolutely historical, and inescapably political” (*Poetics*: 4).

O título dado à bienal de Veneza de 1980, “The Presence of the Past”, que marcou o reconhecimento institucional do pós-modernismo na arquitectura, manifesta, segundo Hutcheon, um importante conceito pós-modernista, pois demonstra o tipo de influência que o passado assume. Apesar de partir do modelo da arquitectura, Hutcheon argumenta que o pós-modernismo na ficção se caracteriza também pelos ecos de texto e contexto do passado. O revisitar do passado não corresponde, contudo, a um regresso nostálgico: “[t]he past whose presence we claim is not a golden age to be recuperated” (Paolo Portoghesi, citado em Hutcheon, *Poetics*: 4), mas antes a um diálogo irónico, um repensar crítico e um reformular dos conteúdos e formas do passado.

Ao revisitar o passado, questionando não só o que dele conhecemos como também a forma com que podemos aceder, o pós-modernismo nega a possibilidade de uma relação transparente e directa com a realidade histórica. Como podemos conhecer o passado? O que podemos saber sobre ele? Qual é a natureza ontológica dos documentos históricos? Estas são questões levantadas pelo pós-modernismo. O revisitar do passado pela ficção através de um processo de reconstrução imaginativa, ou daquilo que Hutcheon considera “intellectual systematizing” (*Poetics*: 92), abre caminho à historiografia. A reescrita da história pelo texto pós-modernista questiona ao mesmo tempo que explora as fundamentações do conhecimento do passado e

simultaneamente sublinha o carácter ficcional de todo o acto de escrita, razão pela qual Linda Hutcheon utiliza os termos *metaficção historiográfica* (*Poetics*: 92).

A metaficção historiográfica, que caracteriza segundo Hutcheon o romance pós-modernista, recusa a distinção tradicional entre facto histórico e ficção, rejeita a visão de que apenas a história reivindica a verdade, questionando a base dessa verdade através da historiografia.

Alguns críticos procuraram relacionar a tendência dos anos setenta para revisitar a história com as comemorações do bi-centenário dos E.U.A.. Esta posição, apesar de tentadora dada a particularidade da cultura Norte-Americana, recuperando continuamente os seus mitos, não explica o regresso à história noutros continentes. Na opinião de Hutcheon, Frederic Jameson terá encontrado uma explicação adequada: a geração de sessenta (criadores do pós-modernismo) começou, por razões óbvias, a pensar de forma mais histórica do que os seus antecessores (Jameson, citado em Hutcheon, *Poetics*: 93).

Animado por um projecto de recuperação crítica de velhos temas, o pós-modernismo caracteriza-se por uma verdadeira ressurreição da problemática histórica, tratada com uma liberdade nunca antes conhecida no âmbito da ficção. A prosa, sobretudo o romance, recupera a história. Segundo Hutcheon, este novo desejo de pensar na história manifesta-se de forma “crítica e contextualizada” (*Poetics*: 88, tradução nossa). Este novo interesse pela história leva ao resgatar da narração histórica para a ficção e a uma reformulação das suas convenções e estratégias.

Hutcheon chama a atenção para o facto de as considerações lançadas por Derrida e Michel Foucault, ao abalarem a noção de linearidade do tempo histórico e sugerirem a mudança da análise da divisão disciplinar tradicional para a de discurso, convidarem a um novo olhar sobre as noções de totalidade, continuidade, desenvolvimento e evolução (*Poetics*: 97). Consequentemente, os historiadores são levados a considerar o contexto do acto interpretativo sobre as narrativas do passado. Resultante de todas estas mudanças e tomadas de consciência, assiste-se no pós-modernismo a um reformular do romance histórico tradicional onde as noções de verdade e factualidade eram privilegiadas. A ficção pós-modernista sugere que re-escrever ou re-presentar o passado na ficção e na história significa abri-lo ao presente, impedindo-o de ser conclusivo. Deixa-se, portanto, de se falar em verdade para se passar a falar em verdades. A ficção pós-moderna vai contestar a noção de precisão e veracidade do romance histórico. A ficção, ou antes, a metaficção pós-moderna

parodia, ficcionaliza a história, questiona as noções de factualidade e leva-nos a constatar que tanto a história como a ficção são discursos. O Pós-modernismo reinstala o contexto histórico enquanto significante e até mesmo determinante, mas problematiza toda a noção de conhecimento histórico.

A incorporação do passado torna-se num elemento constitutivo da ficção pós-moderna e marca a sua historicidade. Ao integrar o passado, transportando-o para o presente e questionando-o através do mecanismo da paródia, a ficção pós-modernista torna-se reflexiva e intertextual, ao mesmo tempo que problematiza a veracidade da história. Esta impossibilidade de acesso directo ao real, dada a subjectividade da linguagem mediadora, anuncia, necessariamente, não só a ficcionalidade da linguagem como a ficcionalidade da própria história.

Esta ficção que conduz a ficções e esta linguagem que se debruça sobre si própria são aspectos caracterizadores da tendência pós-modernista e que facilmente encontramos em Auster. Dada a arbitrariedade do signo e a ausência de relação natural entre significante e significado, a palavra não chega para transmitir a fragmentação das sociedades contemporâneas. Este desfasamento entre a complexidade do real que nos envolve e aquilo que a linguagem nos possibilita expressar é uma temática recorrente na escrita pós-modernista. Encontramos em Auster esta impossibilidade de a escrita ser conclusiva. Em “The Locked Room”, o narrador comenta a inviabilidade de a escrita transmitir factos e fazer sentido:

I understood very little. All the words were familiar to me, and yet they seemed to have been put together strangely, as though their final purpose was to cancel each other out. . . . Each sentence erased the sentence before it, each paragraph made the next paragraph impossible. (Auster, 1987: 313)

A reflexão sobre a forma como nomeamos as coisas é tema recorrente em vários textos de Paul Auster. Em “City of Glass”, Quinn, procurando compreender a forma como Peter Stilman (filho) apreende o real, depois de privado da linguagem verbal desde os três anos de idade, durante nove anos consecutivos, faz a seguinte ponderação: “[Quinn] wondered if Peter saw the same things he did, or whether the world was a different place for him. And if a tree was not a tree, he wondered what it really was” (Auster, 1987: 36). Na mesma história vamos encontrar a figura de Peter Stilman (pai), empenhado numa demanda de linguagem original, divina, capaz de nomear as coisas. Em *The Invention of Solitude* esta indagação relativamente ao processo de nomear continua presente. Em *Moon Palace*, a reflexão sobre a

linguagem vai mais longe e introduz uma das obsessões de Auster e constatação do pós-modernismo: a ausência de sentido da própria linguagem. Quando Fogg se entrega à leitura, numa atitude de fuga e simultaneamente de indagação de novos sentidos, podemos ler:

I could feel my eyes making contact with the words on the page, but no meanings rose up to me anymore, no sounds echoed in my head. The black marks seemed wholly bewildering, an arbitrary collection of lines and curves that divulged nothing but their own muteness. (Auster, 1989: 30)⁸

A escrita pós-modernista, ao ser essencialmente reflexiva, vai questionar não só a própria linguagem como o objecto da sua representação. A este propósito Linda Hutcheon refere: “many things we once took for granted as ‘natural’ and common-sensical (like the word/world relationship) must be scrutinized very carefully” (*Poetics*: 157). A escrita pós-modernista vai debruçar-se sobre “a presença do passado” no presente, pelo que revisitará a história. O romance irá situar-se no discurso histórico, sem contudo renunciar à sua autonomia enquanto ficção. A auto-reflexividade da escrita pós-modernista concluirá que história e ficção são construções narrativas e, consequentemente, ficcionais.

Assistimos em *Moon Palace* a uma reflexão que abrange não só a factualidade do histórico como a ficcionalidade do literário, num mosaico de textos que se cruzam, dialogam e questionam. Para Hutcheon, este tipo de romances incorpora o domínio da auto-consciência teórica da história e da ficção enquanto construções humanas (metaficção historiográfica) e simultaneamente formula as bases para repensar as formas e conteúdos do passado. É pertinente olhar-se para o passado para um melhor entendimento do presente. Note-se, porém, que este olhar não é de forma alguma um regresso revivalista; é antes um repensar crítico, um diálogo irónico com a narrativa histórica presente na ficção.

Ao reflectir sobre a evolução do romance, Linda Hutcheon conclui que a posição pós-modernista face à história, este novo desejo de pensar de forma crítica face aos acontecimentos do passado, acaba por ser uma resposta ao período modernista caracterizado pelo fechamento à História.

Ao revisitar o passado, o pós-modernismo lança-lhe um olhar irónico, conforme explica Umberto Eco: “the postmodern reply to the modern consists of

⁸ Posteriores referências a *Moon Palace* serão indicadas pelas iniciais *MP*, seguidas das respectivas páginas.

recognizing that the past, since it cannot really be destroyed, because its destruction leads to silence [the discovery of modernism] must be revisited: but with irony, not innocently” (Eco, citado em Hutcheon, *Poetics*: 90).

Voltando-se novamente para a história, a escrita pós-modernista vai chamar a atenção para o facto de a história ser apenas acessível através de textos, construções narrativas e, portanto, ficcionais. Em *Moon Palace*, este aspecto torna-se particularmente evidente nas narrativas de viagem que Effing sugere a Fogg para ler. Esses relatos apontam claramente para uma visão da história, a do homem branco, a do colonizador, face ao nativo americano, cuja versão dos factos é desconhecida. Tanto a história como a ficção são, no fundo, construções humanas, aquilo que Hutcheon considera “systems of signification by which we make sense of the past” (*Poetics*: 89). Hutcheon salienta: “the meaning and shape are not *in the events* but *in the systems* which make those past ‘events’ into present historical ‘facts’” (*Poetics*: 89). O acontecimento passa a facto histórico através do relato escrito, do texto, que, sendo uma construção, desvirtua o seu significado. Na opinião de Hutcheon, a metaficção historiográfica distingue “acontecimento” de “facto” histórico. O acontecimento é configurado em facto através de uma matriz conceptual, o que aponta para a dificuldade em apresentar o acontecimento de forma concreta. É através dos traços textuais que um acontecimento se torna em facto, o que, na visão pós-modernista, enfraquece e desvirtua a objectividade e autoridade das fontes históricas. Como afirma Hutcheon, a metaficção historiográfica “refuses the view that only history has a truth claim” (*Poetics*: 93). A metaficção historiográfica refuta a distinção tradicional entre facto e ficção, quer ao questionar a base da veracidade dos acontecimentos do passado, quer ao afirmar que tanto a história quanto a ficção são construções, discursos baseados em sistemas significativos. O pós-modernismo recupera o contexto histórico, instala-o enquanto significativo e determinante, mas, simultaneamente problematiza a noção de conhecimento histórico, de factualidade. Assim, a ficção pós-modernista não ambiciona a verdade, mas a sua questionação. Conforme afirma Hutcheon, a ficção pós-modernista levanta a questão da verdade nos seguintes termos: “*whose truth gets told?*” (*Poetics*: 123).

Brian McHale, referindo-se ao revisitar da história pelo romance pós-modernista salienta dois aspectos:

First, it revises the content of the historical record, reinterpreting the historical record, often demystifying or debunking the orthodox version of the past.

Second, it revises, indeed transforms, the conventions and norms of historical fiction itself. (McHale, 1987: 90)

O romance pós-modernista vai percorrer a história, aparentemente em conformidade com as normas da ficção histórica, acrescentando por um lado o que foi ignorado, reposicionando por outro a versão oficial, isto é, parodiando a história. Ao percorrer aquilo que McHale chama “dark areas” (McHale, 1987: 90), quer para recuperar o que se perdeu ou foi suprimido, quer para contradizer a versão mais conhecida da história, o romance pós-modernista levará à justaposição de diferentes leituras dos acontecimentos, confrontando várias verdades.

A dominante ontológica que caracteriza, segundo McHale, o romance pós-modernista questiona o próprio mundo ficcional e os seus habitantes, reflecte sobre a pluralidade e diversidade, indaga as fronteiras entre o real e o ficcional. Paul Auster insere-se claramente neste tipo de escrita, marcada pela dúvida ontológica, pelo esbatimento de fronteiras entre mundos tradicionalmente delimitados, pelo questionar dos limites do texto e das personagens. Assim, em *Moon Palace*, o protagonista Marco Stanley Fogg parece ter presente este tipo de questões ontológicas avançadas por McHale, não só quando se vê sozinho no mundo, como quando no seu processo de crescimento se confronta com as vicissitudes da vida, constatando a inexcapável precariedade da condição humana.

Em *Moon Palace*, as constantes referências históricas feitas pela personagem ficcional Thomas Effing desafiam as noções de objectividade, neutralidade e transparência da representação. Instalam no leitor a dúvida quanto à veracidade dos factos, pois apresentam uma visão diferente da tradicional, problematizando a questão da imparcialidade factual. Na narrativa de Effing, vamos encontrar factos verídicos a par de aspectos ficcionais, quebrando a separação entre estes dois mundos, tidos tradicionalmente como distintos. Esta penetração de mundos corresponde para McHale a uma violação de fronteiras ontológicas (McHale, 1992: 153), que pode ocorrer não só entre a área ficcional e a histórica como entre as próprias personagens desses mundos, dando lugar àquilo que McHale designa como “escândalo ontológico”: “there is an ontological scandal when a real-world figure is inserted in a fictional situation, where he interacts with purely fictional characters” (McHale, 1987: 85). Na metaficção historiográfica, esta intercepção de mundos distintos contribui para o questionar das noções tradicionais de facto histórico e de ficção, das noções de

verdade e factuality, reiterando o carácter discursivo quer do mundo da ficção, quer do da história.

Encontramos em *Moon Palace* o esbater de fronteiras entre o real e o ficcional, entre facto histórico e ficção do texto. O mesmo acontece em relação às personagens. Elas movem-se dentro do texto, atravessando o plano histórico, aquilo que McHale considera “[t]he presence of real-world historical personages in a fictional text” (McHale, 1992: 152) ou, na linha de Umberto Eco, “transworld identity”. Em Auster é frequente encontrarmos esta importação de personagens de um mundo ficcional para outro. É o caso de Zimmer, personagem de *Moon Palace* que é reutilizado como narrador em *The Book of Illusions*. Neil Armstrong, o astronauta que em 1969 pisou, pela primeira vez na história da humanidade, a superfície lunar surge em *Moon Palace* como um mero sargento (18). O nome da personagem Fanshawe em “The Locked Room” é , como afirma Auster, uma referência directa ao primeiro romance de Nathaniel Hawthorne (AH: 264) e, portanto, uma reapropriação. Este atravessar de fronteiras está igualmente presente nas figuras de Quinn e Peter Stillman, personagens de “City of Glass” que reaparecem na terceira história de *The New York Trilogy*.

O testar dos limites do texto leva Auster autor a colocar no interior de “City of Glass” Auster personagem, também ele escritor, casado e pai de um filho com o mesmo nome do seu, Daniel. Esta invasão de elementos de um mundo noutra é recorrente nos textos de Auster e assinala a sua inserção na estética pós-modernista.

Brian McHale considera que esta confrontação entre mundos é de ordem ontológica. Citando o exemplo de *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, McHale diz existir uma tensão entre o mundo ficcional, a invenção, e o real histórico, os factos, situando o romance histórico naquilo que Linda Hutcheon define como *metaficção historiográfica*.

Uma das formas de que o pós-modernismo se serve para incorporar o texto do passado no texto do presente é a paródia. Esta incorporação dá-se não só ao nível histórico mas também literário. Para Hutcheon, o que melhor caracteriza a escrita pós-modernista é o conceito de paródia, mecanismo que Hutcheon isola como central na construção do texto pós-modernista. Hutcheon considera que o termo “paródia”, tendo em conta a formação etimológica da palavra, pode sugerir a ideia de oposto e produzir o efeito de ridículo, mas pode igualmente sugerir a ideia de proximidade, sublinhando cumplicidade. O conceito de paródia adquire assim uma definição mais abrangente:

“from that witty ridicule to the playfully ludic to the seriously respectful” (Hutcheon, 1989 a: 94). A paródia é portanto, para Hutcheon, uma forma irónica de inversão e corresponde a uma distanciação crítica entre texto parodiado e novo texto. Nesse sentido, é um mecanismo produtivo e não destrutivo, já que dá lugar a uma nova forma que emerge da anterior.

No seu estudo *A Theory of Parody* Hutcheon define paródia como “a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion” (Hutcheon, 1985: 6) ou, por outras palavras, “repetition with critical distance” (Hutcheon, 1985: 6). O mecanismo da paródia, enquanto estratégia textual do pós-modernismo, recupera o passado, a tradição e, paralelamente, rejeita-o através de um posicionamento crítico e irónico. Através de um duplo processo de instalar e ironizar, a paródia assinala a forma como as representações actuais vêm do passado, veiculando continuidade e diferença (Hutcheon, 1989 a: 93). Sendo a paródia uma forma de reprodução, a noção de original enquanto algo raro e único é questionada. Linda Hutcheon argumenta que a paródia pós-modernista problematiza o valor e a natureza do conhecimento e sua representação. Considera a representação do passado mas usa a ironia para reconhecer o facto de estarmos inevitavelmente separados dele. Parodiar, segundo Hutcheon, não significa destruir o passado, mas consagrá-lo e simultaneamente questioná-lo. É aqui que reside a natureza paradoxal do pós-modernismo. A paródia é pois um mecanismo duplo de instalação e subversão, questionando as próprias referências que estabelece: “[p]ostmodern parody is both deconstructively critical and constructively creative, paradoxically making us aware of both the limits and the powers of representation” (Hutcheon, 1989 a: 98).

Os intertextos da história e da ficção são incorporados enquanto elementos estruturais da ficção pós-moderna. A intertextualidade paródica oferece a presença do passado, mas um passado que só pode ser conhecido através dos seus textos e dos seus traços, sejam eles literários ou históricos. Entre passado e presente existe um *continuum* mas existe também diferença irónica introduzida pela própria história. A paródia pós-moderna é uma espécie de nova leitura do passado, que tanto confirma como subverte o poder das representações da história. Este aspecto da repetição com diferença, com distanciamento crítico, marca toda a obra de Auster que frequentemente visita, presta tributo e investiga aspectos da cultura americana para logo se afastar através da ironia.

A paródia corresponde a um mecanismo de convocação de outros textos. Trata-se de uma repetição com diferença, onde o revisitar implica sempre homenagear. Maria Irene Ramalho de Sousa Santos considera que este prestar tributo à tradição literária e aos seus mitos culturais corresponde em Auster a um “Plagiarism in Praise” (Santos, 1994 : 115).

Em *Moon Palace*, o leitor é levado a fazer um percurso pela história da América, desde o início da sua formação. Este revisitar do passado é feito através de uma perspectiva crítica dado que as noções de verdade e factualidade são postas em causa. Em *Moon Palace* compreendemos que qualquer facto histórico implica uma infinitude de possibilidades de leitura divergentes, que ultrapassam o curso efectivo dos acontecimentos. Deparamo-nos ainda com a impossibilidade de verbalizarmos toda a complexidade do real. Como diz Auster, “language is not true. It is the way we exist in the world” (IS: 116).

Encontramos em Auster não só um questionar da linguagem enquanto representação do real, como também um questionar do passado histórico que é apresentado como ficcional. Em *Moon Palace*, Auster irá levar-nos a percorrer os muitos espaços do real, que resultará numa imensa rede de referências intertextuais.

Segundo Hutcheon, re-escrever ou re-presentar o passado na ficção é abri-lo ao presente, impedindo-o de ser conclusivo (*Poetics*: 110). A metaficção historiográfica joga com a verdade e baseia-se no registo histórico, referindo-se aos seus textos para conseguir verosimilhança, mas raramente os assimila. A precisão ou mesmo a verdade de pormenores é irrelevante. Como refere Hutcheon, “[t]o parody is not to destroy the past; in fact to parody is both to enshrine the past and to question it” (*Poetics*: 126).

Para Hutcheon, a auto-consciência da dimensão da história é um dos aspectos caracterizadores da ficção pós-moderna, a par de uma intensa auto-reflexividade e de uma intertextualidade resultante da paródia. Os intertextos da história e da ficção assumem no romance pós-modernista grande importância. Ao recuperar textos do passado, instalando-os e subvertendo-os, afirmando-os e negando-os, a ficção pós-moderna cria uma série de relações entre textos que entram em diálogo entre si, sem contudo desvirtuar a sua autonomia enquanto texto ficcional.

Esta ideia de que todo o discurso é composto de outros discursos, toda a fala é habitada por vozes diversas vem do teórico russo Mikhail Bakhtin, que no início do século XX introduz a noção de dialogismo, ao reconhecer o intercâmbio entre autores

e obras. Para Bakhtin, cada enunciado estabelece uma dimensão dialógica que depende de enunciados prévios e conduz a enunciados posteriores (Bakhtin, 2008: 233). A exploração teórica dos vastos diálogos que se estabelecem entre textos que configuram o pós-modernismo deve-se em grande parte ao trabalho de apresentação e recuperação das ideias de Bakhtin, realizado por Julia Kristeva nos anos sessenta.

Kristeva introduz o conceito de intertextualidade ao reconhecer a todos os textos uma dimensão relacional com outros textos. Define intertextualidade como uma interacção textual que se produz no interior de um texto. Kristeva afirma “todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de um outro texto. No lugar da noção de intersubjectividade instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como dupla” (Kristeva, 1977: 72). Para Kristeva, nenhum texto é em si mesmo único, mas antes um tecido de referências e citações de outros textos; cada texto possui em si uma série de intertextos. A obra de arte não emerge do nada mas interage, reescreve ou parodia outros textos.

Kristeva e o grupo associado à revista literária *Tel Quel*, ao qual esteve ligada no final dos anos sessenta princípios de setenta, lançaram um ataque à ideia romântica de autor enquanto original e fonte de significado de um texto e questionaram a noção de texto enquanto entidade autónoma com sentido imanente. O conceito de intertextualidade de Julia Kristeva aponta para a multiplicidade de vozes existentes num texto; para além da do autor e leitor, existe a do texto e contexto. O significado de um texto está condicionado pela relação estabelecida entre autor e leitor, “sujeito-destinatário” (Kristeva, 1977: 72) mas também pela relação que o texto estabelece com outros textos: “a palavra (o texto) é um entrecruzar de palavras (de textos) onde se lê pelo menos outra palavra (texto)” (Kristeva, 1977: 71).

É Roland Barthes quem primeiro introduz a noção de primazia do leitor ao proclamar “a morte do autor”, “the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author” (Barthes, 2008: 316). Barthes afirma que a unidade de uma texto reside não na sua origem mas no seu destinatário (Barthes, 2008: 316). Conforme foi definida por Roland Barthes, a intertextualidade substitui a relação autor/texto com a de leitor/texto, colocando o foco de significado textual na própria história do discurso: “a text is not a line of words . . . but a multidimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture” (Barthes, 2008: 315).

Como afirma Hutcheon, "It is only as part of prior discourses that any text derives meaning and significance" (*Poetics*: 126). Um texto literário já não pode ser considerado original; se o fosse, não teria significado para o leitor. A intertextualidade substitui a relação entre autor e texto por leitor e texto. Atribui-se assim ao processo de leitura uma abertura para uma rede de interferência de outros textos, que coloca a figura de autor numa posição periférica e a de leitor numa posição central.

A importância que o leitor assume no discurso pós-modernista está presente nas seguintes palavras de Auster: "[t]he one thing I try to do in all my books is to leave enough room in the prose for the reader to inhabit it. Because I finally believe it's the reader who writes the book and not the writer" (*AH*: 264). Este é o reconhecimento de que o imaginário do leitor é fundamental para a construção de sentidos veiculados pela palavra. A relação leitor/autor baseia-se essencialmente na relação que a palavra estabelece com o leitor. Esta conexão poderia ser expressa nas palavras que Effing dirige a Fogg mas que poderiam bem ser as de Auster aos seus leitores: "[m]y relationship with you will be composed of words" (*MP*: 100).

A pluralidade de textos presentes num dado texto e para além dele desvirtua a ideia de autor enquanto fonte de significado e questiona toda a noção de texto enquanto entidade autónoma, com sentido inerente. A intertextualidade pós-modernista desafia a noção de texto único, fechado, de sentido centralizado. As fronteiras de um livro remetem para uma teia de outros livros, outros textos, outras frases.

A intertextualidade no pós-modernismo, ao abrir o texto desta forma, desafia o significado da obra literária enquanto única, centrada e fechada. Roland Barthes define intertexto como "a impossibilidade de viver fora do texto infinito" (Barthes, 1973: 77), tornando a intertextualidade em condição para a textualidade. Também Umberto Eco partilha esta opinião. Referindo-se a *O Nome da Rosa* afirma: "I discovered what writers have always known (and have told us again and again): books always speak of other books, and every story tells a story that has already been told" (Eco, 1983: 20). Estas histórias ou intertextos, provêm tanto da literatura como da história.

A intertextualidade no pós-modernismo radica na ideia de que todo o texto literário estabelece um constante diálogo com outros textos mas também com o sistema cultural. A incorporação textual de intertextos do passado passa a ser um elemento estrutural da ficção pós-modernista e uma marca formal da sua

historicidade. A intertextualidade significa mais do que a presença de um texto noutro texto, é, a par da paródia, como afirma Hutcheon, “one of the major forms of modern self-reflexivity; it is a form of inter-art discourse” (Hutcheon, 1985: 2).

A intertextualidade paródica presente na metaficção historiográfica convoca para o texto ficcional o passado, passado esse que só pode ser conhecido através dos seus textos. Essa intertextualidade presente no discurso pós-modernista afirma a conexão com o passado mas simultaneamente questiona-o ao apontar para o seu carácter textual, de textos e intertextos. A metaficção historiográfica compreende que a representação não pode ser realista porque se baseia no discurso. O discurso pós-modernista reconhece também que a arte não se encontra separada do mundo real, daí que, como afirma Hutcheon, recuperando as palavras de Foucault, seja visto como “art ‘within the archive’”, sendo este arquivo tanto histórico quanto literário (*Poetics*: 125). Isto só é possível porque literatura e história se constroem a partir de uma base comum, o discurso.

Na arte pós-modernista existe uma nova visão da história. A história surge como um intertexto e torna-se num texto, numa construção discursiva onde a história se funde com ficção. Conforme afirma Hutcheon “history as used in historiographic metafiction, . . . , could never refer to any actual empirical world, but merely to another text” (*Poetics*: 142-143). Isto levanta questões relativamente ao referente. Apesar da história não poder ser resumida a texto, de não ser uma narração, nem uma representação, ela só nos é acessível através de textos. A história enquanto narrativa é inevitavelmente figurativa, alegórica, textualizada e interpretada. Como afirma Hutcheon, “only by narrativizing the past will we accept it as ‘true’” (*Poetics*: 143). A metaficção historiográfica levanta explicitamente a questão da natureza do referente que é igualmente equacionada na literatura: será que o signo linguístico se refere a um objecto real?; se sim, que tipo de acesso nos permite?; será que uma referência linguística pode ser imediata e directa? (*Poetics*: 144). Aquilo a que a linguagem se refere é aquilo que Hutcheon chama “a textualized and contextualized referent” (*Poetics*: 144). A metaficção historiográfica torna problemática tanto a negação quanto a afirmação do referente, sugere a existência de personagens e acontecimentos históricos mas afirma que o seu conhecimento se baseia em textos.

Se a história oferece factos interpretados, textualizados, que provêm de acontecimentos “brutos”, qual é o referente da historiografia? O facto ou o acontecimento? O traço textualizado ou a própria experiência? É esta a questão que a

metaficção historiográfica levanta. Reflectindo sobre esta problemática, Hutcheon conclui que existe uma tensão “not only between the real and the textualized, but also among a number of kinds of reference” (*Poetics*: 153). A metaficção historiográfica não tem a pretensão de reproduzir os acontecimentos passados mas antes apontar novos pontos de vista, novas direcções relativamente aos factos. A ficção pós-modernista questiona a forma como conhecemos o mundo pois reconhece que apenas nos é possível aceder às experiências do passado através de textos. Para Hutcheon, o referente da metaficção historiográfica reveste-se de grande complexidade uma vez que se apresenta múltiplo, apontando para várias direcções que se interpenetram: “intra-textual reference, self-reference, inter-textual reference, textualized extra-textual reference, and . . . ‘hermeneutic’ reference” (*Poetics*: 154). Hutcheon explica que o referente intratextual na metaficção historiográfica aponta para o facto de a linguagem ficcional apresentar, acima de tudo, o universo da realidade da ficção. O segundo tipo de referente parte da noção de texto ficcional enquanto ficção e sugere que a linguagem não está ancorada na realidade mas em si própria. A terceira noção de referente, o intertextual, remete para a referência a outros textos, literários e históricos. O referente extratextual textualizado é idêntico ao anterior, difere apenas na ênfase: enquanto o referente intertextual se centra na história enquanto intertexto, este baseia-se na historiografia enquanto apresentação de factos, de traços textualizados do acontecimento. A historiografia é uma forma de mediar o passado que sugere, de acordo com Hutcheon, uma outra dimensão de referente, a “hermenêutica”. Esta dimensão, segundo Hutcheon, inclui o leitor, pois o acto enunciativo requer a sua presença, isto é, uma interacção entre o mundo ficcional e o mundo real. A um certo nível, as palavras estão ancoradas no mundo através do leitor, tanto na historiografia, como na ficção. Para Hutcheon, estes cinco tipos de referente devem ser considerados na complexa representação da metaficção historiográfica. O discurso pós-modernista instala e contesta a forma tradicional de acesso ao conhecimento ao revelar as suas falhas e circularidade. O real existe e existiu, mas a nossa compreensão dele está sempre condicionada pelo discurso, pelas diferentes formas de falar sobre ele.

Para o pós-modernismo, a noção de referente enquadra-se dentro do reconhecimento de que o acesso ao passado é feito através do discurso e de que existe uma certa incapacidade em traduzir qualquer realidade. A metaficção historiográfica levanta a questão acerca do que se conhece da história e aquilo que se narra no texto.

A literatura pós-modernista evita a separação entre o “cognitivo e o poético” (*Poetics*: 147) pois reconhece que o conhecimento do passado chegou até nós apenas através de textos e discursos.

O leitor é forçado a reconhecer a inevitável textualidade do passado mas também as limitações inerentes ao carácter discursivo, textual, desse conhecimento. Como afirma Hutcheon, “[a]fter all, we can only ‘know’ (as opposed to ‘experience’) the world through our narratives (past and present)” (*Poetics*: 128). O pós-modernismo manifesta uma certa reflexão e auto-consciência sobre o acto da escrita, mas, segundo afirma Hutcheon, trata-se de mais do que isso. É que, tanto o presente quanto o passado estão irremediavelmente textualizados e a clara intertextualidade da metaficção historiográfica é um indicador textual do pós-modernismo.

Em *Moon Palace* somos confrontados com uma teia de textos históricos, aos quais se alude directa ou indirectamente e que, se por um lado nos situa num determinado momento, por outro ficcionaliza-o, subvertendo a própria História. A título de exemplo, o protagonista Marco Stanley Fogg testemunha o momento em que os astronautas pisam a lua através de um écran de televisão, “I saw the two padded figures take their first steps in the airless world, bouncing like toys over the lanscape” (30), mas a forma quase inverosímil como descreve este acontecimentos e os comentários irónicos que tece questionam a veracidade deste facto histórico. A personagem ficcional Thomas Effing irá confrontar o leitor com uma série de visões do passado, apresentando múltiplos pontos de vista que assinalam a subjectividade da história e a incapacidade de o sujeito a conhecer de forma imparcial. Como afirma Hutcheon, “historiographic metafiction demands of the reader not only the recognition of textualized traces of the literary and historical past but also the awareness of what has been done – through irony – to those traces” (*Poetics*: 127).

A história, em *Moon Palace*, torna-se subjectiva, já que nos é apresentada ou sob forma de relatos, de memórias de experiências pessoais, ou sob forma de registos biográficos que exigem interpretação. Esta visão dos acontecimentos aproxima-se da definição de história apresentada por Emerson no ensaio “History”: “All history becomes subjective; in other words, there is properly no History; only Biography” (Emerson, 1971: 11, sublinhado nosso). No fundo, Auster revisita a história da América em *Moon Palace* através da biografia, de visões parciais que exigem a reconstituição dos acontecimentos.

Em *The Invention of Solitude*, ao reflectir sobre o acto da escrita e o papel que a memória nele ocupa, Auster apresenta uma idêntica visão da história, referindo-se a ela nos seguintes termos: “[m]emory, therefore, not simply as the resurrection of one’s private past, but an immersion in the past of others, which is to say: history” (*IS*: 149, sublinhado nosso). A história corresponde em Auster ao revisitar do “passado de outros”, a um relatar de memórias passadas. Porém, o acto de escrever, de transpor essas memórias, nunca será uma transcrição fiel nem dos acontecimentos, nem das experiências: “the pen will never be able to move fast enough to write down every word discovered in the space of memory” (*IS*: 149). A escrita corresponde em Auster a um revisitar da memória e, portanto, da história, o que aponta para duas dimensões: uma intratextual - como diz Hutcheon, “history becomes a text” (*Poetics*: 142) - e outra extratextual, que assinala a inegável realidade exterior. É a escrita que permite a Auster estabelecer a ponte entre interior e exterior, experiências individuais e colectivas, onde a memória surge como o espaço onde a história ganha sentido.

A memória ocupa em Auster um lugar privilegiado, conforme já referimos. Em *Moon Palace* encontramos um jogo entre memórias. O texto assenta num revisitar de memórias literárias, históricas e pessoais. Os ecos de textos e intertextos que povoam a escrita de Auster e que vão desde a referência literária mais popular à mais erudita, desde o facto histórico oficial à visão menos ortodoxa, mais não são do que projecções de memórias pessoais. Ao percorrer as memórias, o passado de outros, quer através de leituras quer de relatos de experiência (ou imaginação) de Effing, o protagonista Fogg revisitará a História. Os intertextos da literatura e da história atravessam todo o romance e colocam em paralelo memórias pessoais com colectivas, memórias literárias com históricas. Tanto a memória literária como a histórica remetem para a pessoal, já que qualquer um dos relatos mais não é do que a projecção de vivências pessoais, interpretações textualizadas.

Sob a forma de memórias, Auster convoca um vasto universo textual e histórico que entra em diálogo com o texto ficcional, dando lugar a um universo admirável, o das histórias, que constituem em Auster o alimento essencial da alma, já que, segundo afirma, é através delas que procuramos compreender o mundo.

Assistimos na escrita pós-modernista a uma dissolução de fronteiras entre domínios tradicionalmente tidos como reais e ficcionais (o histórico e o literário). Este esbatimento de fronteiras leva ao desaparecimento de discursos de verdade e ao

questionar de figuras de autoridade. Estes aspectos encontram-se amplamente ilustrados em todos os romances de Auster, mas de forma distintiva em *Moon Palace*.

II - O Papel do Histórico em *Moon Palace*

The moon is many things all at once, a touchstone. It's the moon as myth, as 'radiant Diana, image of all that is dark within us'; the imagination, love, madness. At the same time, it's the moon as object, as celestial body, ... But it's also the longing for what is not, the unattainable, the human desire for transcendence. And yet it's history as well, particularly American history. First, there's Columbus, then there was the discovery of the west, then finally there is outer space: the moon as the last frontier. (AH: 309, sublinhado nosso)

O simbolismo da lua e a multiplicidade de sentidos a ela ligados permitem a Paul Auster o estabelecimento de uma teia de associações em *Moon Palace* que nos remetem para aspectos da história da América, que este estudo pretende evidenciar.

A Lua iluminará todo o romance, mostrando o lado humano mais obscuro, pondo a descoberto os aspectos mais sombrios de uma nação, a americana. Será símbolo de uma sociedade que, desde o início da sua formação até ao momento em que o romance se inicia, anseia chegar mais longe, procurando transcender-se. A Lua assumirá no romance um papel preponderante ao simbolizar a própria América, em permanente demanda de novos espaços, de novas fronteiras.

Moon Palace inicia-se em 1969, fazendo referência a um momento de apogeu histórico da nação americana, a ida do homem à Lua. Este momento apoteótico é de imediato desvalorizado pelo narrador protagonista, Marco Stanley Fogg, que parece alheio ao acontecimento e descrente face a uma possibilidade de futuro: “I was very young back then but, I did not believe there would ever be a future” (MP: 1). Ao ver-se só no mundo após a perda do seu único familiar, o tio Victor, Fogg, órfão de mãe e julgando-se órfão de pai, sente-se à deriva, incapaz de agir, rejeitando as alternativas que lhe permitiriam manter a esperança de ultrapassar a crise emocional e financeira com que se depara.

Quando aos onze anos perde a sua mãe num acidente, Fogg parte para Chicago, onde fica entregue aos cuidados do seu tio Victor, que apesar de ser uma figura pouco sólida, com falta de ambição e muito idealismo, desempenhará um papel determinante na sua vida. Juntos imaginam mundos fictícios, “The Land of Sporadic Light” e “The Kingdom of One-Eyed Men” (MP: 6), uma forma de fuga às dificuldades do mundo real: “[g]iven the difficulties the real world had created for both of us, it probably make sense that we should want to leave it as often as possible”

(MP: 6). Este padrão de evasão face às contrariedades da vida servirá posteriormente de modelo a Fogg, que saberá encontrar novas formas de alheamento. Isto corresponderá, conforme refere Auster em *The Invention of Solitude* baseando-se nas teorias de Freud, a um reactivar dos padrões da infância: “[e]ven as adults we have buried within us a memory of the way we perceive the world as children . . . which can be re-activated” (IS: 159).

O espírito imaginativo de “Uncle Victor”, “[finding] meanings where no one else would have found” (MP: 6), leva-o a atribuir ao nome do seu sobrinho, Marco Stanley Fogg, uma série de significações gloriosas, adivinhando-lhe um futuro de viagens e aventuras:

Marco, naturally enough, was for Marco Polo, the first European to visit China; Stanley was for the American Journalis who had tracked down Dr. Livingstone ‘in the heart of darkest Africa’; and Fogg was for Phileas, the man who had stormed around the globe in less than three months. (MP: 6)

Esta propensão para elaborar “nonsensical theories”(MP: 6) leva Victor a associar as iniciais do nome de Fogg, “M.S.” (que passará a utilizar a partir dos quinze anos) a manuscrito, um livro ainda por acabar e a considerar que “every man is the author of his own life” (MP: 7). Quando, mais tarde, parte em digressão com os “Moon Men”(MP: 11), Victor deixa a Fogg a simbólica herança de mil quatrocentos e noventa e dois livros, acondicionados em setenta e seis caixas, um universo textual diversificado e um fato que irá garantir a Fogg algum consolo, “[a] spiritual contact” (MP: 14) e lhe servirá como uma espécie de segunda pele - “It functioned as a protective membrane, a second skin” (MP: 15).

Os 1492 livros evocam a memória da data de descoberta da América por Cristóvão Colombo e, nesse sentido, são uma metáfora da própria América. As 76 caixas remetem igualmente para acontecimentos históricos decisivos na formação da nação americana: o episódio conhecido por “The Boston Tea Party”⁹, um acto de

⁹ The Boston Tea Party foi uma acção de protesto executada pelos colonos Ingleses na América que consistiu em lançar às águas do Porto de Boston os caixotes de chá pertencentes à Companhia Britânica das Índias Orientais. É curioso que os colonos se tenham disfarçado de índios para invadir os navios da referida companhia. Este acto de camuflagem é revelador da conotação negativa projectada sobre os nativos, que o texto de Auster procura evidenciar.

protesto decisivo no desenrolar dos antecedentes que levaram à Revolução Americana e que culminou com o assinar da Declaração da Independência dos Estados Unidos da América em 1776.

Pouco antes de completar vinte anos, Fogg muda-se para um estúdio na rua 112, em Nova Iorque (cidade onde vive há dois anos, desde que entrou na Universidade de Columbia), e será aí que acabará por dar uso às caixas deixadas por seu tio e que lhe servirão de mobília. Duas semanas depois de receber a notícia da morte de seu tio, será nesse mundo de palavras que Fogg encontrará consolo face a um conjunto de forças impossíveis de controlar: “A whole chain of forces had been set in motion, and at certain point I began to wobble, to fly in greater and greater circles around myself until at last I spun out of orbit”(MP: 19). A imagem de circularidade e de saída de órbita, não levando a lado nenhum, reflecte a incapacidade de Fogg em ver alternativas que lhe permitam sair da escuridão em que se encontra e correspondem, simultaneamente, a uma impotência humana face a um conjunto incontrolável de circunstâncias que poderiam bem caracterizar a época contemporânea, tal como é vista pelo pós-modernismo. Encontrando-se num período de nevoeiro interior, Fogg deseja desaparecer, o eclipse total, mas acaba por se refugiar na leitura de cada um dos exemplares deixados por seu tio, “[t]hat was how I chose to mourn my Uncle Victor” (MP: 21). É partilhando o espaço mental anteriormente ocupado pelo seu tio –“reading the same words, living in the same stories, perhaps thinking the same thoughts” (MP: 21) - que a imaginação o leva a explorar um território virgem: “moving westward, pursuing the light until it was finally extinguished” (MP: 21). Esta associação da leitura ao Oeste sugere um dos aspectos históricos mais pertinentes em relação à cultura americana, o mito do Oeste, intrinsecamente ligado ao desbravar da fronteira, à demanda de novos caminhos onde fosse possível edificar o sonho inicial da América. Apesar de desejar desaparecer num mundo destituído de sentido, Fogg acabará por se direccionar para um novo “territory ahead”, o mundo de palavras que herdou de seu tio. As leituras dos livros deixados por seu tio irão levá-lo a percorrer espaços distintos, contudo, “[b]y the end, all the blanks would be filled in, all the distances would be covered” (MP: 22). Se esse universo textual nos remete para um espaço de viagens, simultaneamente assinala o carácter lunático já anteriormente atribuído a Fogg: “[s]he called me lunatic” (MP: 19). O mundo de livros que rodeia Fogg constitui uma forma de fuga a uma realidade que se apresenta cruel e contra a qual se revolta: “I wanted to spit on the world” (MP:

20). Na escrita austeriana, o universo textual impõe-se como uma espécie de nova fronteira.

Ao abrir as caixas deixadas por seu tio, Fogg depara-se com uma diversidade de textos e gêneros literários, embalados de forma desordenada (símbolo da própria vida de Victor): “[i]t proved to be a strange mixture, packed with no apparent order or purpose. There were novels and plays, history books and travel books, chess guides and detective stories, science fiction and works of philosophy - an absolute chaos of print” (MP: 21). A leitura deste universo tão diversificado alude a uma das características do pós-modernismo, o esbatimento de fronteiras entre uma cultura elitista e uma cultura popular, atribuindo-se idêntico valor a cada uma delas: “I plowed through everything with equal passion” (MP: 22). Este mesmo universo levará Fogg a percorrer diferentes épocas, áreas e espaços de forma arbitrária, o que da mesma maneira convoca aspectos do pós-modernismo que questionam as noções tradicionais de tempo e espaço. A própria imagem convencional de biblioteca organizada de forma sistematizada é subvertida por Victor ao colocar os livros na estante à medida que os adquiria, dando-lhe em contrapartida uma ordem cronológica, organizando-os segundo os movimentos oscilatórios da sua vida.

Não é apenas o número de livros deixados pelo tio Victor a Fogg que convoca a América, o seu conteúdo também o faz. É claramente realçado o período conhecido por “American Renaissance” ou “Naissance”, período durante o qual uma grande parte de reconhecidas obras da Literatura Americana foram escritas¹⁰: “[t]hink of the satisfaction . . . of crawling into bed and knowing that your dreams are about to take place on top of nineteenth-century American Literature. Imagine the pleasure of sitting down to a meal with the entire Renaissance lurking below your food” (MP: 2). Este revisitar de uma época áurea literária, que é simultaneamente ironizada, constitui traço caracterizador do pós-modernismo. Auster aproxima-se para logo se afastar, convoca para em seguida subverter.

¹⁰ Este período, delimitado entre 1836 (data da publicação do ensaio de Emerson, *Nature*, onde proclama a crença numa literatura verdadeiramente americana) e 1861 (início da guerra civil americana), foi canonizado por F.O. Matthiessen no seu livro *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, publicado em 1941. Esta época assiste a mais do que um renascimento, a um nascimento, “The American Naissance”, das obras mais conceituadas na literatura Americana: *Moby-Dick* de Herman Melville, *Leaves of Grass* de Walt Whitman, *The Scarlet Letter* e *The House of Seven Gables*, de Nathaniel Hawthorne, *Walden* de David Thoreau e *Representative Men* de Ralph Waldo Emerson.

À medida que vai abrindo ao acaso as caixas e lendo os livros, Fogg vai-os vendendo ao livreiro Chandler¹¹, o que lhe vai garantindo a sua sobrevivência e paralelamente esvaziando o seu apartamento. Alimentando-se mal e desfazendo-se da sua herança, Fogg passa a ser actor e espectador da sua própria desintegração: “[p]iece by piece I could watch myself disappear” (MP: 24). Trata-se da fragmentação do sujeito que tanto caracteriza as sociedades contemporâneas e que o pós-modernismo procura traduzir. Mas não é só a vida de Fogg que se está a desmoronar. Fogg acaba por ser reflexo a nível individual daquilo que se estava a passar em termos gerais, nos anos sessenta: “[t]hose were difficult days for everyone, of course. I remember them as a tumult of politics and crowds, of outrage, bullhorns and violence” (MP: 24).

Este revisitar de um momento controverso da história, os anos sessenta, assinala o carácter reflexivo de que fala Hutcheon quando se refere às principais características do pós-modernismo. O convocar da ida à Lua num momento em que a América abriu guerra ao Vietnam e se vive um descontentamento generalizado, pautado por greves e manifestações, evidencia de forma irónica o afastamento da nação face aos pressupostos iniciais, aos princípios que estiveram na base da formação da nação: liberdade, igualdade e busca de felicidade. Neste momento histórico deparamos com uma América que se encontra, tal como Fogg, à deriva, tal como Fogg à beira de uma catástrofe, tal como Fogg desiludida.

O contexto histórico convocado por Auster não se limita apenas ao que se passa nos Estados Unidos da América, abrange uma escala mundial: “[b]y the spring of 1968, every day seemed to retch forth a new cataclysm. If it wasn’t Prague, it was Berlin; if it wasn’t Paris, it was New York. There were half a million soldiers in Vitnam. The president announced that he wouldn’t run again. People were assassinated” (MP: 24). Encontramos nesta passagem referências directas a vários acontecimentos que decorreram em 1968, conhecido na história como “o ano que não

¹¹ Referência ao escritor americano Raymond Chandler, vulto do romance policial (“romance negro”) e da literatura de vertente popular, que é aqui apresentado como um livreiro insensível. A escrita de Auster encontra-se povoada de intercepções de mundos que dialogam entre si, de intertextos de origem popular que se cruzam com os de cariz canónica, caracterizando a escrita pós-modernista, tal como é teorizada por Hutcheon.

terminou”¹². No fundo, todos esses acontecimentos ilustram uma sociedade desiludida, em colapso, que ameaça, tal como Fogg, desmembrar-se (MP: 24).

Dada a conjectura, parecia evidente a Fogg que aquele seria o seu último verão na Terra, o que não deixa de ser irônico já que é nesse mesmo verão que os astronautas pisam a Lua, sendo esse momento definido pelo Presidente Richard Nixon como “[t]he greatest event since the creation of man” mas que o texto de Auster subverte ao acrescentar “since the day he was expelled from Paradise, Adam had never been this far from home” (MP: 30). Esta associação remete, através da ironia, uma vez mais, para as origens e mitos fundadores de uma América que, passados três séculos, continua em peregrinação, procurando edificar o paraíso e simultaneamente afastando-se dele. Faz-se aqui alusão a uma América que, no início dos anos sessenta, numa tentativa de se re-inventar, retoma a noção de fronteira definida por Turner¹³,

¹² O ano de 1968 caracterizou-se por vários acontecimentos que marcaram a história a nível mundial : a “Primavera de Praga” que correspondeu à invasão de Praga pelas tropas da ex-URSS e do Pacto de Varsóvia, numa tentativa de pôr fim às reformas encetadas pelo líder comunista Alexander Dubcek, na actual República Checa, que desagradaram os partidários do ditador Stalin; as manifestações estudantis em Berlim, que questionavam os valores tradicionais da sociedade alemã e proclamavam liberdade e igualdade de direitos; o movimento estudantil que eclodiu em Paris, conhecido por “Maio de 68” e que resultou em confrontos massivos com a polícia, levando a uma greve geral de trabalhadores que exigiam a demissão do General Charles de Gaulle; as manifestações levadas a cabo na Universidade de Columbia contra a guerra do Vietnam, que resultou na prisão de centenas de estudantes, incluindo Fogg e o seu amigo Zimmer; a guerra do Vietname, que provocava continuamente um elevado número de mortes; o assassinato de Martin Luther King e de Robert Kennedy.

¹³ Frederick Jackson Turner, numa conferência que deu na *American Historical Association* em 1893, apresentou o estudo “The Significance of the Frontier in American History”, onde pela primeira vez se reflecte sobre o papel que a existência de território para colonizar a Oeste teve no desenvolvimento da nação americana e na formação do carácter do seu povo. Segundo Turner, a fronteira americana oferecia características únicas, pois significava uma permanente possibilidade de conquista de terra. Para Turner, “the wilderness masters the colonist”(Turner, 1996: 4), querendo com isto dizer que as adversidades com que os colonos tiveram de se deparar na fronteira fortaleceram o seu espírito empreendedor e de iniciativa, forjando neles uma determinação e uma coragem que os levava a um contínuo recomeçar: “This perenial rebirth . . . furnish the forces dominant in American character” (Turner, 1996: 2-3). O resultado deste contínuo recomeçar numa fronteira, sempre disponível a Oeste, foi contribuir para a formação de uma nacionalidade onde confluíam diferentes raças que domesticaram a natureza selvagem com que se deparavam, o que lhes conferiu força, espírito inventivo, optimismo, confiança, individualidade, o que, enfim, os americanizou. A teoria da fronteira de Turner acabou por

dando-lhe novos sentidos míticos para a sua realização. No início do projecto Apollo, John Fitzgerald Kennedy referiu-se à conquista do espaço como “the final frontier”. Esta demanda de espaço em *Moon Palace* levará o protagonista a percorrer espaços diversificados, nomeadamente o espaço da palavra, e acabará por se projectar numa demanda do eu, numa procura de identidade, marcada pelo signo da Lua.

Simbolizando uma América sem rumo, longe daquela projectada pelos discursos fundadores, Fogg encetará uma viagem física, numa primeira fase pela cidade de Nova Iorque e depois pelo Oeste americano, e uma viagem psicológica, de desenvolvimento interior, numa demanda de identidade. Essas viagens serão pautadas pelo signo da Lua, quer pelos intertextos que a ela nos remetem, quer pelas frequentes associações que o carácter imaginativo do protagonista vai fazendo. A ida à Lua surge na obra como um intertexto que simultaneamente convoca um evento histórico para logo o questionar: “[t]he whole thing was a hoax . . . a television extravaganza statged by the government to get our minds off the war. People will believe anything they’re told to believe . . . even some rinky-drink bullshit filmed in a Hollywood studio” (MP: 37). Esta visão é intensificada pela descrição da quantidade de lixo que a vinda dos astronautas à cidade provocou, “the sanitation department later reported that three hundred tons of trash were thrown to the streets during the festivities” (MP: 40), dando a um momento marcante da história uma tonalidade depreciativa. Como refere Hutcheon, a metaficção historiográfica não está interessada na veracidade dos factos, mas em demonstrar que existem várias verdades e que aquilo que aceitamos hoje como sendo um facto histórico pode ter outras leituras.

A fragilidade emocional em que Fogg se encontra leva-o a um encadear sucessivo de ideias que fazem eco de um passado histórico da América, colocando a sua história pessoal em paralelo com aquela da nação, ambas marcadas pelo tumulto. No apartamento vazio da rua 112, observando através da janela o letreiro em néon do restaurante chinês “Moon Palace” ganha para Fogg a dimensão de um oráculo que encerra uma quantidade de respostas. É assim que estabelece paralelos entre Colombo e os astronautas, devido às viagens pelo desconhecido; recorda a descoberta da América enquanto tentativa falhada de chegar à China; associa o projecto Apollo com o deus da música, o tio Victor e os “Moon Men” em viagem pelo Oeste. O Oeste leva-

inspirar novos sentidos míticos para a realização da América que, tendo fechado a fronteira geográfica em 1890, continuou em movimento, à procura de novas fronteiras onde fosse possível edificar uma versão actualizada da Terra Prometida.

o à guerra com os Índios que logo associa à guerra com o Vietname. O círculo fecha-se ao estabelecer semelhanças entre o deserto do Utah e a superfície lunar. No fundo, Fogg procura estabelecer correspondências no mundo, por forma a que este ganhe sentido: “the more I opened myself to those secret correspondences, the closer I felt to understanding some fundamental truth about the world” (MP: 32).

Moon Palace apresenta-se num primeiro plano como relato de uma viagem individual, a de Fogg, que o leitor acompanha retrospectivamente. Este esforço de memória do protagonista, desencadeado após um encontro com Zimmer, seu amigo de juventude que lhe salvou a vida, pretende ser uma forma de ordenar os acontecimentos por forma a que estes façam sentido na sua própria história individual. Paralelamente, a história individual de Fogg possui uma outra dimensão, já que através dela visitamos a história americana, em toda a sua dimensão mitológica mas também subversiva. Este espelhar do individual no colectivo, e vice-versa, remete para a escrita enquanto processo de revisitação da história, assinalado em *The Invention of Solitude* nos seguintes termos: “[a]s [A.] writes, he feels that he is moving inward (through himself) and at the same time moving outward (towards the world)” (IS: 148).

O paralelismo estabelecido por Auster entre dimensão individual e colectiva fica evidente nas seguintes palavras do protagonista: “[m]y own story stands in the rubble of those days, and unless this fact is understood, none of it will make sense” (MP: 25). Esta relação de contiguidade entre individual e colectivo, entre interior e exterior, é igualmente assinalada por Fogg nas suas reflexões face aos acontecimentos históricos que vivenciou: “it occurred to me that the inner and the outer could not be separated except by doing great damage to the truth” (MP: 24).

A viagem à Lua num momento em que Fogg se debate com questões de sobrevivência, e o seu isolamento num momento em que milhares de pessoas da sua geração aparecem aglomeradas no festival de Woodstock¹⁴, parece levar o destino

¹⁴ “Woodstock Music and Art Fair” foi um festival de música anunciado como “An Aquarian Exposition: 3 Days of Peace & Music”, que decorreu entre 15 e 18 de Agosto de 1969, tendo reunido na cidade rural de Bethel, perto de White Lake, estado de Nova Iorque, trinta e dois dos mais conhecidos músicos perante 400.000 espectadores. Este festival ficou na história como símbolo da era “hippie” e da contracultura, movimento de contestação social que questionava os valores vigentes na sociedade nos finais dos anos sessenta. No fundo, Fogg faz parte desse movimento de recusa face ao rumo tomado pela nação.

individual e o colectivo em direcções opostas. Contudo, ao afastar-se da civilização para construir a sua própria identidade, Fogg revela a mesma atitude de rejeição dos valores sociais que caracterizou aquele evento. À medida que o protagonista vai fazendo o seu percurso interior de descoberta das suas origens e identidade, vai-se aproximando do percurso da nação.

Quando sai do apartamento, Fogg parte sem rumo, conduzido pelo acaso, deambulação que é ironicamente comparada a uma peregrinação, onde os acontecimentos assumem um carácter religioso (*MP*: 50). Ao encontrar uma nota de dez dólares, Fogg sente-se bafejado pela sorte e confiante no futuro: “I felt like someone about to be reborn . . . on the brink of discovering a new continent” (50). Torna-se aqui evidente a aproximação entre o destino de Fogg e aquele traçado pela nação aquando do seu nascimento, onde o sentimento religioso de eleição dominava. Fogg sentia-se protegido: “[i]t seemed as though fate was watching out for me, as thought my life was under the protection of benevolent spirits” (*MP*: 52). Este estado de euforia muda por completo quando o protagonista acidentalmente escolhe um dos teatros perto de “Times Square” e vê projectado no écran o mesmo filme que tinha visto com o seu tio Victor, “Aroud the World in 80 Days”. É aí que, por contraste, toma consciência da forma como tinha conduzido a sua vida, do desmoronamento dos seus projectos iniciais. Este intertexto de representação é símbolo dos sonhos que Victor e Fogg construíram juntos e que lhe vaticinavam um rumo diferente daquele em que se encontra : “I had turned myself into a nothing, a dead man tumbling head-first into hell I was down in the darkness with a bunch of drunks I’ve made my nothing, and now I’ve got to live in it” (*MP*: 52).

A descrição do espaço físico onde Fogg se refugia, literalmente um templo da ilusão, é relevante para a compreensão do mundo pós-moderno que habita, onde a fuga à realidade caótica leva à criação de mundos de fantasia, em que a noção de realidade se confunde com a de ficção: “[t]he theatre was one of those gaudy dream palaces built during Depression: chandeliers hanging in the lobby, marble staircases, rococó embellishments on the walls. It was not a theater so much as a shrine, a temple built to the glory of illusion” (*MP*: 51). Este espaço ricamente ornamentado contrasta com a audiência que temporariamente nele se refugia, dando uma imagem chocante dos desequilíbrios da sociedade contemporânea: “[t]here were drunks and addicts, men with scabs on their faces, men who muttered to themselves and talked back to the actors on the screen” (*MP*: 51). Este é o mundo dos marginais, daqueles que não

encontram lugar na sociedade e que ironicamente povoam o mundo da representação, espaço de artifício que potencia o esquecimento. Fogg parece situar-se num espaço intermédio já que, ao tomar consciência da sua errância, procura manter o equilíbrio, alternando entre momentos de confiança e momentos de desolação:

I struggled to achieve some equilibrium within myself, but it was no use: everything was instability, turmoil, outrageous whim. At one moment I was engaged in a philosophical quest, supremely confident that I was about to join the ranks of the illuminati, at the next moment I was in tears. (MP:52-53)

A fragilidade emocional e debilidade física em que Fogg se encontra leva-o a afastar-se da turbulência da cidade. Significativamente, Fogg irá parar a Central Park, onde permanecerá até ser salvo por Zimmer e Kitty Wu. Esta incursão pela natureza é comparável à viagem que os colonos americanos iniciaram num continente ainda por desbravar, “viagem de confronto e superação . . . num espaço de *alteridade máxima*”, (Avelar, 2004: 22) que representava simultaneamente um espaço de possibilidades ilimitadas. Central Park apresenta-se como um espaço de alteridade onde Fogg será confrontado com alguns perigos mas também com uma natureza que, por oposição à cidade, é acolhedora: “[t]he grass and the trees were democratic” (MP: 56). A natureza do parque irá proporcionar a Fogg por um lado, a protecção que não encontra na cidade, onde se sente rejeitado, e por outro, o isolamento de que necessita: “[Central Park] became a sanctuary, a refuge of inwardness against the grinding demands of the streets”(MP: 55), “a world of good” (MP: 56), onde Fogg se refugia do tumulto da cidade. Este espaço natural, com o qual se sente em harmonia, corresponde a uma situação do que Maria Irene Ramalho de Sousa Santos designaria como “stepping aside” (Santos, 1994: 119), pois estabelece uma relação de oposição face à cidade - “[t]his was New York, but it had nothing to do with the New York I had always known” (MP: 54) - onde são exigidos determinados códigos de conduta: “[i]n the streets, everything is bodies and commotion, and like it or not, you cannot enter them without adhering to a rigid protocol of behavior” (MP: 55). As ruas, por oposição ao parque, requerem um protocolo rígido em relação ao qual Fogg se revela avesso. Ao confrontar-se com a multidão da cidade, Fogg refere: “I was quickly shamed into an awareness of myself. I felt like a speck, a vagabond, a pox of failure on the skin of mankind” (MP: 56). M. S. Fogg apresenta-se, neste momento, como um “misfit”, vivendo à margem da sociedade, para quem o parque é um lugar libertador de um peso imposto pela civilização e que lhe permite o espaço necessário ao seu

desenvolvimento interior: “It gave me a threshold, a boundary, . . . gave me a chance to return to my inner life, to hold on to myself purely in terms of what was happening inside me” (MP: 56). O parque torna-se para Fogg no lugar que lhe possibilita recuperar o equilíbrio entre interior e exterior, adquirindo a conotação de lar. Este momento de introspecção, de recolhimento, pelo qual Fogg está a passar, faz eco de uma das entrevistas concedidas por Auster em que este afirma a necessidade humana da solidão nos seguintes termos: “even if we are surrounded by others, we essentially live our lives alone: real life takes place inside us” (AH: 299).

Mas Central Park é também um “não-lugar”¹⁵, espaço de passagem, provisório e efêmero, incapaz de dar forma a qualquer tipo de identidade, caracterizado pela transitoriedade e individualismo exacerbado, como Fogg irá reconhecer mais tarde ao afirmar: “I felt a need to purify myself, to repent for all my excesses of self-involvement. From total selfishness, I resolved to achieve a state of total selflessness” (MP: 71). Como diria Marc Augé, Central Park é um lugar que “nunca se realiza totalmente – palimpsesto onde, incessantemente, se reinscreve o jogo ambíguo da identidade e da relação” (Augé, 1994: 85).

A deambulação de Fogg pela cidade de Nova Iorque constitui o primeiro passo na sua aprendizagem e procura de identidade. A experiência por que passa no parque poderá assemelhar-se a um ritual de iniciação em que o protagonista se despoja de tudo e faz uma espécie de movimento descendente, até que, doente e febril, acaba por receber ajuda dos amigos, completando-se aí um movimento e iniciando-se outro, o ascendente. A gruta natural onde se refugia, simbolicamente durante três dias, contribuiu para a instalação do mito das origens mas também do ressurgimento. O simbolismo do número três remete para o contexto bíblico da morte e ressurreição de Cristo, que se intensifica com a referência ao livro de Jonas: “[w]hen Zimmer and Kitty asked me about it, I told them three, but that was only because three is a literary

¹⁵ Expressão utilizada por Marc Augé, pensador francês, que avança com a ideia de que no mundo contemporâneo as concentrações urbanas e as migrações populacionais produzem não-lugares (aeroportos, salas de espera, centros comerciais, estações de metro), espaços de ninguém, permeados por pessoas em trânsito. Caracterizado por não ser identitário, relacional e histórico, o não-lugar enfraquece as referências colectivas e gera individualismo exacerbado. É um espaço não identitário. (*Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*, trad. Lúcia Mucznik, Venda Nova, Bertrand Editora, 1994).

number, the same number of days that Jonah spent in the belly of the whale” (MP: 67-68).

O Livro de Jonas aponta para o contexto de fuga, desobediência mas também salvação, percurso feito pelo profeta, ao qual o trajecto de Fogg é equiparado. Tal como sucede a Jonas, também Fogg parece ter chegado ao seu fim quando ocorre um renascimento: Jonas é cuspidor pela boca do peixe e Fogg é encontrado por Zimmer e Kitty Wu, escapando, um e outro, à morte.

Em *The Invention of Solitude* encontramos várias reflexões sobre esta passagem bíblica, o que demonstra a importância que o episódio assume em Auster: ““ You will note that where you would think should be the end of Jonah, there was his safety’ ” (IS: 106). Assim como Jonas renasceu para a verdadeira vida, Fogg irá despertar para uma nova vida: “as I slowly put myself back together, I realized that I would have to start my life all over again. . . . I was tired of myself, tired of my thoughts, tired of brooding about my fate” (MP: 71). Inicia-se aqui uma nova fase no desenvolvimento do protagonista, fecha-se o ciclo da escuridão, do nevoeiro, e principia um ciclo de crescente desabrochar.

As personagens em Auster passam frequentemente por este tipo de rituais de morte e renascimento: são expostas aos limites das suas forças físicas, passam por privações, vivem nas ruas, comem em lixeiras, dormem no chão, como que numa atitude de despojamento necessário ao movimento ascendente. Como refere Pascal Bruckner, “death is the first step toward resurrection” (Bruckner, 1995: 28). Numa entrevista concedida a Joseph Mallia, Auster reconhece uma demanda espiritual nas personagens de *The New York Trilogy* que os leva a passar por processos de degradação necessários à sua transformação: “all three characters undergo a form of humiliation, of degradation, and perhaps that is a necessary stage in discovering who we are” (AH: 263). Também Fogg passará por processos idênticos de transformação, conducentes à construção da sua identidade.

A descoberta do amor que Zimmer e Kitty Wu manifestam a Fogg dá-lhe uma nova perspectiva de vida, impedindo-o de continuar a queda vertiginosa que tinha iniciado, fazendo-o compreender a importância da relação com o outro. Tal como o carpinteiro de Tubingen, Zimmer, impediu o escritor alemão Hölderlin de uma morte prematura, também David Zimmer levou Fogg para sua casa, mantendo-o no quarto (“zimmer” em alemão) até que este estivesse totalmente recuperado: “Zimmer was the one who took care of me during my convalescence” (MP: 70). A., em *The Invention*

of Solitude reflecte sobre este acto de generosidade e sobre o facto de ter sido o espaço, o quarto, que restituiu a vida ao escritor (*IS*: 106). Estamos perante mais uma interferência de mundos que povoa a escrita de Auster e caracteriza o texto pós-modernista, a intertextualidade que McHale definiu, na linha de Umberto Eco, como “transworld identity . . . the transmigration of characters from one fiction universe to another” (McHale, 1987: 57). Esta intercepção de mundos está também presente na referência à personagem “Ana Bloom, or Blume” (*MP*: 86), por quem Zimmer esteve apaixonado e que é o nome de uma personagem da ficção de Auster na obra *In The Country of Last Things*.

Ao entrar num estado de delírio febril, Fogg irá percorrer o mundo onírico onde convocará outros textos que aludem às origens da América. Recua trezentos e cinquenta anos e vê-se a perseguir um grupo de homens semi-nus, na floresta de Manhattan. Quando Kitty Wu chega junto dele, este chama-lhe Pocahontas, conotando-a com o nome de uma nativa americana. Tal como Kitty salvou Fogg da morte, também aquela índia salvou John Smith, um colonizador inglês, de ser executado depois de capturado pelos índios, perto de Jamestown, Virginia¹⁶. O paralelo estabelecido entre as duas personagens não deixa de ser irónico, se pensarmos no comentário anteriormente tecido por Auster sobre Colombo que, ao chegar à América, julgava ter chegado à China, país de origem de Kitty Wu. Assistimos ao (re)nascido de Fogg e ao revisitar fragmentário do nascimento da nação americana, que significou o aniquilamento dos nativos daquele espaço natural, agora transformado numa grande cidade cosmopolita. No fundo, a dívida de Fogg para com Kitty Wu, que insistiu junto de Zimmer em encontrá-lo, é comparável à dívida que o povo americano tem para com os seus nativos. O tema do Índio será retomado, ainda que de forma oblíqua, noutros momentos do romance, particularmente quando Fogg conhece Effing e este o leva a ler relatos de viagens de exploração do Novo Mundo e a interpretar a tela de Blakelock, *Moonlight*, assunto que será explorado posteriormente.

¹⁶ Existem várias versões sobre esta história e não se sabe ao certo se Pocahontas interferiu junto de seu pai, o chefe Powhatan, para libertar John Smith, ou se todo o acontecimento correspondeu apenas a um erro de interpretação entre diferentes culturas. Sabe-se contudo que John Smith foi libertado, que Pocahontas ajudava os colonos de Jamestown e que mais tarde casou com o Inglês John Rolfe. Pocahontas, que se converteu ao cristianismo, foi apresentada em Inglaterra como exemplo da forma como os nativos se poderiam adaptar ao modo de vida dos colonizadores ingleses.

A recuperação de Fogg será lenta e a sua debilidade física e mesmo mental irá salvá-lo de prestar serviço militar no Vietnã. Fogg é dado como incapaz e associado a um agitador subversivo, ao grupo dos “misfits and rejects” (MP: 79), aqueles que não têm lugar na sociedade, mas, no fundo, ele representa a posição das camadas jovens que tentavam todos os meios para se ilibarem de participar numa guerra que não aprovavam, chegando mesmo a fugir do país.

No seu processo de recuperação Fogg acabará por quebrar algumas das barreiras que tinha edificado no seu mundo solitário, restabelecer os laços de amizade com Zimmer e iniciar um relacionamento amoroso com Kitty Wu. Este renascer será comemorado pelos três amigos no restaurante chinês “Moon Palace” onde recebe uma mensagem premonitória que acabará por marcar um destino para Fogg: “The sun is the past, the earth is the present, the moon is the future” (MP: 94).

Ao entrar no mundo de Effing, Fogg irá fazer um percurso que o levará não só às suas origens, à descoberta da sua genealogia, mas também aos primeiros tempos da nação e, portanto, à História da América. Esta relação é desde logo potenciada pela descrição dos poucos objectos que caracterizam o quarto destinado a Fogg em casa do excêntrico Effing, alguns livros e um quadro que ocupa lugar de destaque: “There was only one picture in the room, a large etching in a black varnished frame that depicted a mythological scene crowded with human figures and a plethora of architectural details” (MP: 104). Mais tarde, Fogg irá descobrir que se trata de um dos quadros de Thomas Cole¹⁷, intitulado *The Course of Empire*, “a visionary saga of the rise and fall of the New World” (MP: 104), por implicação, a América.

A alegórica representação do advento e queda de um império imaginário convoca um determinado período da história dos Estados Unidos e uma rede de associações que remetem para a mitologia da nação. O Novo Mundo que o quadro de Cole simboliza reaparece na narrativa como tema dos livros escolhidos por Effing para as sessões de leitura que, tal como Fogg suspeita, têm um propósito não arbitrário, “a line of pursuit, a dogged investigation of certain precise and narrow subjects” (MP: 106). O tema predilecto são as viagens, com incidência nas viagens ao

¹⁷ Thomas Cole (1801-1848) emigrou para os Estados Unidos em 1818, onde fundou a Hudson River School, um movimento artístico que procurava traduzir um desejo colectivo de representar a América através da sua natureza selvagem. É uma espécie de “pai fundador” de uma visão idílica dos grandes espaços naturais daquela nação.

desconhecido e de descoberta de novos mundos, o que, mais uma vez, intensifica a convocação dos intertextos históricos que aludem às primeiras expedições em território americano e, portanto, aos primórdios da nação.

A viagem de Saint Brendam, “an Irish monk who sailed across the Atlantic in the year 500 and found an island he thought was Paradise” (MP: 108), lembra a viagem dos peregrinos que em 1630 chegaram ao Novo Mundo, a bordo do *Arbella*, na procura da Terra Prometida por Deus, o Paraíso. De forma idêntica, a referência a Sir John de Mandeville, compilador de um famoso livro de viagens, *The voyage and travels of Sir John Mandeville, Knight*, publicado em 1366, que o genovês Cristóvão Colombo terá utilizado como livro de referência, contribuindo para que, a 12 de Outubro de 1492, descobrisse a rota marítima para a América, reforça o tema da viagem e simultaneamente remete para as origens da nação.

Cabeza de Vaca e John Wesley Powell apontam directamente para o desbravar de territórios ainda por explorar e paralelamente convocam a figura dos nativos americanos, seus hábitos e costumes. A referência a Cabeza de Vaca¹⁸ aponta para a ousadia de desbravar o desconhecido, o que, como diz Auster, acaba por ser uma metáfora do próprio acto da escrita: “It’s a story of being lost, of immense wanderings, of never knowing what’s going to happen next. Just like writing” (Irwin, 1994: 112).

A figura de John Wesley Powell¹⁹ e as suas expedições pelos rios Green (Utah) e Colorado, intensifica a ideia de enfrentar o desconhecido habitado por povos nativos, com quem Powell mantinha um respeito pouco comum para a época, tendo elaborado um estudo bastante aprofundado sobre a linguagem desses povos.

¹⁸ Alvar Núñez Cabeza de Vaca (1490 - 1557) foi um explorador espanhol, o primeiro a pisar a actual região do Texas, o Oeste americano. Fez parte da expedição de Panfilo de Narváez (1527), tendo sido um dos quatro sobreviventes. Durante oito anos travou conhecimento com os nativos e com eles manteve relações cordeais, tendo publicado relatos sobre língua, rituais e costumes dessas tribos em 1542.

¹⁹ John Wesley Powell (1834 -1902) foi soldado e explorador norte-americano famoso por organizar a expedição pelos rios Green (Utah) e Colorado, em 1868, a primeira a atravessar o Grand Canyon. Em 1855 atravessou o Wisconsin e em 1856 percorreu as margens do Mississippi. Em 1867 foi explorar as Montanhas Rochosas. Na expedição de 1869 chegou ao Wyoming do qual fez numerosos mapas em 1871.

Enquanto soldado, lutou na Guerra Civil Americana (1862-1865), perdeu um braço na Batalha de Shiloh (1862), e daí o comentário irónico: “a one-armed American scientist smoking a peace pipe with Zuni Indians in New México” (MP: 108).

A relevância de Thomas Harriot na narrativa prende-se com dois aspectos essenciais. Por um lado, pelas suas viagens de reconhecimento da região de Virgínia promovidas por Sir Walter Raleigh, de quem chegou a ser tutor e assistente; por outro, por colocar, mais uma vez, o motivo da Lua em destaque no romance, dado o interesse de Harriot pela astronomia e os estudos que realizou nessa área. Terá sido o primeiro a observar a lua através do telescópio e a desenhá-la em 1609, antes de Galileu. Atribui-se a Harriot a teoria da refacção da luz e a correspondência que mantinha com Johannes Kepler em assuntos de astronomia liga a ficção de Solomon Barber, *Kepler's Blood* (MP: 247), ao contexto da Lua, intensificando a circularidade do romance.

De acordo com Clara Bartocci (Bartocci, 1996: 103-115), *A Breif and True Report of the New Found Land in Virgínia* de Harriot, datado de 1588, terá sido um dos primeiros relatos pormenorizados sobre os hábitos, forma de governo e linguagem dos índios (a quem chamou “natural inhabitants”) baseado na observação e descrição científica.

O percurso histórico revisitado por Auster não se limita às viagens de descoberta e exploração do Novo Mundo, estende-se até ao completo desbravar do território a Oeste e fechamento da fronteira, tendo sempre em conta a presença do povo nativo, como que desvelando uma realidade ignorada: “[we] . . . ended up by reading a number of eighteenth- and nineteenth-century captivity stories, firsthand accounts written by white settlers who had been abducted by Indians” (MP: 107). O facto de esses relatos serem efectuados pelo homem branco sublinha o papel secundário atribuído ao Índio, questionando-se a origem dos relatos do passado, a factualidade e imparcialidade da história.

O leitor é levado a reconhecer não só a inevitável textualidade do conhecimento do passado, mas também o valor e a limitação do que Hutcheon designa por “the inescapable discursive form of that knowledge” (*Poetics*: 127). Esta estratégia ilustra a tendência pós-modernista para a desmistificação e descrição de aspectos menos positivos, apresentando uma nova leitura dos acontecimentos históricos.

Esta profusão de narrativas reafirma a ficcionalidade do texto histórico, na medida em que textos históricos são equiparados a textos ficcionais: “[e]verything in them was faraway, shadowy, fraught with marvels” (MP: 108). Aquilo que nos chega do passado é apenas uma representação, como afirma Hutcheon: “[k]nowing the past becomes a question of representing, that is, of constructing and interpreting” (Hutcheon, 1989 a: 74).

A sugestão de leitura feita por Fogg, “Cyrano’s journey to the moon”, retoma o tema da Lua e coloca-o a par do das viagens de descoberta de novos mundos. Esta convocação põe em paralelo duas épocas, o desbravar do Oeste americano e os anos sessenta com a ida do homem à Lua, ambas caracterizadas pela exploração de novas fronteiras. Contudo, ao ser rejeitado o texto *The Other World: The Comical History States and Empire of the Moon* e ao ser desvalorizado em *Moon Palace* um dos momentos mais altos da história dos Estados Unidos da América, Auster está a parodiar a actualização do sentido de fronteira avançado na década de sessenta, questionando e subvertendo o novo sentido mítico de realização da América que se procurou atribuir a este acontecimento histórico²⁰.

As narrativas de viagem irão terminar com a leitura de parte da segunda expedição de John Wesley Powell, a primeira científica, ao desfiladeiro moldado pelo rio Colorado, *A Canyon Voyage*, descrita por Frederick S. Dellenbaugh, topógrafo dessa expedição, fechando assim o ciclo das viagens de exploração do território desconhecido.

As preferências de Effing mudam abruptamente para o texto jornalístico de *The New York Times*²¹, onde dominam os relatos sobre a guerra do Vietname. Esta

²⁰ Quando, na década de 60, o Presidente John F. Kennedy escolheu o lema “New Frontier” para o seu programa político, estava no fundo a apropriar-se da força simbólica que o mito da fronteira tinha adquirido ao longo dos tempos e a dar-lhe um novo rumo, direccionando-o para o espaço. A esta nova fronteira associou o espírito de missão, de destino providencial da América que o levou a apelidar a expansão espacial de “the final frontier” e a dizer, no início do projecto Apollo (1961-75), “this is a new Ocean and I believe the U. S. must sail upon it”.

²¹ É pertinente esta referência ao *The New York Times*, uma vez que este jornal foi responsável pela publicação, em 1971, de artigos secretos governamentais do Pentágono sobre a guerra do Vietname que revelavam os erros da participação dos E.U.A. nessa guerra. No fundo, foi a comunicação social que manteve as populações informadas sobre os acontecimentos, sobre a violação dos direitos humanos, contribuindo para a construção de uma crítica generalizada na opinião pública. (Maldwyn A. Jones,

estratégia de obliquidade convoca a questão da expansão territorial justificada pelo sentido de missão defendido no “manifest destiny”²², questionando-a.

Ainda que Auster não tenha a intenção de retratar o momento histórico, o universo textual para o qual nos remete aponta claramente para duas épocas de apogeu histórico (a conquista do Oeste e a conquista do espaço) onde se repetem, com algumas diferenças, traços caracterizadores da cultura da nação americana, quer naquilo que têm de positivo quer no que de mais negativo apresentam. Se a incursão pelo Oeste é apresentada como um acto heróico, carregada de conotações positivas, ainda que associada desde logo a um certo lunatismo²³ e vandalismo perante os habitantes nativos, a viagem à Lua é vista como algo que serve para encobrir a guerra do Vietname - “a television extravaganza staged by the government to get our minds off the war” (MP: 37) - e o profundo descontentamento da nação traduzido nas palavras de Fogg: “I did not welcome the thought of marching off to an early death in the jungles of Asia” (MP: 19-20). Esta associação das duas épocas históricas é expressa através das personagens Fogg e Effing que espelham esta polaridade: o avô representa os primeiros tempos da nação e o neto o contexto histórico dos anos sessenta.

Auster prossegue a exploração das origens da América escolhendo agora o universo pictórico, concretamente a tela *Moonlight* de Ralph Albert Blakelock, cujo significado Fogg terá de descortinar, a pedido de Effing. Se os textos anteriores atribuíram a *Moon Palace* uma vertente marcadamente textual, embora remetendo para acontecimentos históricos, este intertexto irá incidir particularmente na

Histórias de Estados Unidos 1607 – 1992, traducción Carmen Martinez Gimeno, Madrid: Cátedra, 2001)

²² “Manifest Destiny” correspondia à crença dos E.U.A, no século XIX, de que a Providência Divina tinha destinado aquela nação para dominar toda a região norte do continente americano. Incluía ainda a crença num sentido de missão, a convicção de que aumentar o território era o melhor meio para promover a expansão dos ideais e instituições democráticas. O termo foi criado pelo editor John Louis O’Sullivan em 1845 para defender a expansão territorial americana, reforçando a ideia de que era inevitável pois correspondia a um desígnio de Deus. O resultado desta doutrina foi a anexação do Texas, a conciliação da disputa por Oregon, a aquisição da Califórnia, Novo México e Utah.

²³ Essa associação está presente logo no início do romance nas palavras de Victor, pouco antes da sua digressão pelo Oeste: “[w]ho knows if some new truth will not be revealed to me out there”(MP: 12).

historicidade, inscrevendo-se na definição de romance pós-modernista defendida por Hutcheon: “postmodernism in literature is usually characterized by intense self-reflexivity and overtly parodic intertextuality . . . [and] an equally self-conscious dimension of history” (Hutcheon, 1989 b: 3).

A tela de Blakelock começa por ser para Fogg uma decepção, dada a expectativa criada por Effing e a pequena dimensão do quadro. É apenas quando decide observar com os seus olhos que a tela ganha outros sentidos. O papel central ocupado pela Lua, a sua luminosidade exagerada, a pequenez das figuras humanas face aos elementos da natureza e a tonalidade esverdeada do céu e do lago levam Fogg a inferir uma dimensão simbólica no quadro: “it struck me that Blakelock was painting an American Idyll, the world the Indians had inhabited before the white men came to destroy it” (*MP*: 135). Ao descrever a vida dos índios num quadro idílico, imbuído de serenidade, onde os tons estabelecem a ligação entre o céu e a terra, a tela de Blackelock mais não é do que a representação de um paraíso que se perdeu: “this picture was meant to stand for everything we had lost . . . it was a memorial, a death song for a vanished world” (*MP*: 135).

Este revisitar do tempo e do espaço do índio, que vivia em harmonia com a natureza, “at peace with themselves and the world” (*MP*: 135), antes da chegada do homem branco, levanta a questão da origem e identidade da nação americana e estabelece-a como tema central da tela e do romance. Trata-se, como diz Yves-Charles Grandjeat, de “a re-presentation, a repetition with a difference of the book’s seminal themes: that of the lost origin” (Grandjeat, 1996: 31). Na procura da suas origens e identidade Fogg irá revisitar as origens e percurso de uma nação cuja identidade é equacionada pela forma como foi construída. O sentido de missão²⁴ que levou os peregrinos a justificar a posse violenta da terra como dádiva divina, apropriando-se de um espaço que pertencia ao Índio, é aqui claramente questionado.

²⁴ Ao reflectir sobre a particularidade da nação americana, Scacvan Bercovitch afirma que o significado da América, “was not God-given, but man-made” (Bercovitch, 1993: 30), isto é, foi criado por um sentido de missão que acabou por formatar ideologicamente a nação e justificar o espírito de conquista. O espírito de missão levou os peregrinos a acreditar que o Novo Mundo lhes estava profeticamente destinado, que o desbravar da “wilderness” representava o percurso da alma até Deus, correspondia a uma afirmação de si mesmo. O sucesso individual, moral ou material, era visto como manifestação dos princípios fundadores de New England, o que conferia aos peregrinos e ao seu sentido de missão uma identidade enraizada no empreendimento social (Bercovitch, 1993: 33-34).

No fundo, está a denunciar-se a violência que caracterizou a posse de um lugar onde se vivia de forma idílica, tal como é representado na pintura de Blakelock, alegando a realização da promessa bíblica de construção de um novo paraíso na Terra. Nesta atitude puritana de reclamar a promessa do lugar feita por Deus e no acto bárbaro de possuir um espaço que é de outro existe uma forte contradição. *Moon Palace* não só aponta para estas contradições que estão na base da formação de uma identidade, a americana, como também denuncia a repetição desse padrão de usurpação, com diferença, na guerra do Vietname. Quer num momento, quer noutro a América serve-se de uma retórica de eleição para justificar os seus actos expansionistas: “What do you think we’re doing over there in Southest Asia now? The same stuff, killing yellow people wherever we can find them. It’s like slaughtering the Indians all over again” (MP: 219).

A introdução da data do quadro, 1885, que Fogg identifica “ . . . almost precisely in the middle of the period between Custer’s Last Stand and the massacre at Wounded Knee” (MP: 135)²⁵, salienta um período da história da América marcado pela violência, “Indian wars”, que acabaria por terminar no aniquilamento do Índio, denunciando uma política de branqueamento e silenciamento, que a personagem Charlie Bacon refere como prática recorrente da nação americana: “they wouldn’t have done it if those Japs were white. They don’t give a damn about yellow people” (MP: 219). É igualmente significativo o facto de uma personagem de origem índia surgir no texto com o nome de George Ugly Mouth, definindo uma identidade marcada pela ausência de voz, pelo silenciamento infligido aos nativos. A sua cicatriz é símbolo da violência cometida pelo homem branco na cultura indígena. O resultado desta situação marginal imposta pelo colonizador dará origem a um discurso

²⁵ Custer’s Last Stand é o nome pelo qual ficou conhecida a batalha “of Little Bighorn” (1876), que foi considerada um fiasco na história militar dos Estados Unidos, uma vez que os índios forçaram a retirada das tropas comandadas por George Armstrong Custer. Este confronto terminou com a morte das forças americanas e o fim trágico de Custer. O episódio terá sido retratado expondo o general como vítima e o índio como selvagem, ignorando-se o facto de ter sido aquele quem iniciou o ataque à tribo Sioux. Em 1886, a resistência índia organizada tinha praticamente terminado. Contudo, o episódio final dá-se em 1890, numa reserva Sioux em Wounded Knee, quando os índios praticavam uma cerimónia espiritual conhecida por “Ghost Dance”. As tropas enviadas para restaurar a ordem massacraram o chefe “Big Foot” e dispararam indiscriminadamente, violando pactos anteriormente estabelecidos e provocando um elevado número de mortes.

desconexo resultante de uma personalidade desprovida de identidade: “Effing had never met anyone who combined such sweetness and imbecility” (MP: 171).

Este episódio procura ser também uma paródia ao relacionamento entre colonizador e nativo, caracterizado pelo pacifismo resultante do afastamento do índio em reservas, “Navaho reservation” (MP: 170), pela castração da sua identidade simbolizada no nome atribuído ao índio, e pelo acto simbólico de se sentarem para fumar e contar histórias, sendo que essas histórias acabam por ser informações pertinentes para o homem branco. O índio é aqui apresentado como alguém que foi violentamente destituído, ficando apenas com o seu nome: “he gave the impression of being rather pleasant that the wordl had given him a name that belonged to him and no one else, as though it were a badge of distinction” (MP: 171).

Com o extermínio dos nativos da América e a impossibilidade de conhecimento imparcial da sua cultura, o índio permanece na história como um ser enigmático, acessível apenas através de relatos, de textos que correspondem a interpretações, pontos de vista, apresentando sempre como medida os valores da cultura e civilização do colonizador.

Sobre este assunto é interessante a análise elaborada por Clara Bartocci em (Bartocci, 1996: 103-115) onde é feito um levantamento da forma como o índio era visto pelos colonos, concluindo-se que, mesmo os relatos que procuravam ser descritivos, “científicos”, como os de Harriot, acabam por fornecer juízos de valor. O índio foi sempre julgado aos olhos dos valores cristãos e da “civilização” dos colonizadores e estes sempre se serviram deles para atingir os seus objectivos de colonização. A Bíblia justificava o acto divino de ocupar a Terra de Canã, a terra que estava prometida por Deus a um Povo Eleito, e não a ocupar seria um pecado. Alternava-se entre projectar a imagem de um povo selvagem a precisar de salvação espiritual e a de um povo dócil e submisso pronto a colaborar com os novos colonos²⁶. Sempre uma visão que aponta para a superioridade do homem branco em nome da sua religião, civilização e tecnologia.

Nesse contexto, *Moonlight* assume o papel de um texto cujos elementos constituintes apontam para uma representação simbólica, onde a Lua, entre outras coisas, denuncia o olhar de Blakelock. A própria biografia do pintor é apresentada de

²⁶ A já mencionada história de Pocahontas, tão bem recebida em Inglaterra, corresponde a este tipo de leitura.

forma oblíqua por Effing, o que leva Fogg a querer investigá-la. Dada a escassez da informação disponível, Fogg terá de reconstituir o passado, “piecing together the bits” (MP: 136), o que demonstra a dificuldade em aceder à história, acessível apenas através de textos, “few articles, . . . a couple of old catalogues, nothing much” (MP: 136). Tornam-se aqui evidentes as dificuldades que um historiador enfrenta ao reconstruir a história, dada a escassez de registos oficiais sobre determinados acontecimentos ou figuras históricas, as tais “dark areas” de que fala McHale (1987: 87), que como diria Hutcheon, acentuam o fosso entre acontecimento e facto histórico: “the lesson . . . is that the past once existed, but our historical knowledge of it is semiotically transmitted” (Poetics: 122).

Os relatos de episódios da vida de Ralph Albert Blakelock (1847-1919) em *Moon Palace* não correspondem à biografia oficial do pintor, o que não pretende ser uma negação da história, mas antes a constatação da distância do passado. O texto ficcional e o mundo por ele criado afirmam-se como capazes de superar essa distância. Subjacente ao desfasamento entre real e ficcional parece estar a intenção de parodiar os mitos americanos, visível na referência aos fundadores da nação e ao símbolo monetário do país que Blakelock ousou desrespeitar ao pintar a sua imagem em dinheiro falso, facto que o terá conduzido à prisão: “he got it into his head to start make his own money. Hand-painted thousand-dollar bills with his own picture on them – right in the middle, like the portrait of some founding father” (MP: 128). Auster, através das palavras de Effing, permite-se tecer comentários profundamente irónicos aos grandes símbolos da nação: “you can’t fuck with the almighty dollar and expect to get away with it” (MP: 128). O reunir no texto símbolos da nação para em seguida os afastar através da ironia é, segundo Hutcheon, característica da escrita pós-modernista, na qual Auster claramente se inscreve.

O texto oscila entre ficção e realidade, verdade e mentira dando ênfase à dificuldade em aferir o que de facto aconteceu e ao questionar do valor das versões oficiais. Como afirma McHale, “one of the thrusts of postmodernist revisionist history is to call into question the reliability of official history” (McHale, 1987: 96).

Através da junção de factos históricos com elementos ficcionais, Auster reitera a sua liberdade enquanto escritor, afirma o espaço da escrita como autónomo face a critérios de verdade e sublinha a noção de história enquanto acontecimento passível de outras leituras. Afirmam-se versões e nega-se a possibilidade de verdade na história. Perante a confluência de inexactidões no romance, não deixa de ser irónico

que Effing equacione a escrita como momento de verdade: “this is it, . . . the moment of truth. We start writing today” (MP: 137). Auster parece ter a intenção de instalar no leitor a dúvida, levando-o às suas próprias reflexões, tal como Effing faz com Fogg, insistindo para que veja com os seus próprios olhos: “I begun to consider it as a spiritual exercise, a process of training myself how to look at the world as if I were discovering it for the first time” (MP: 118). É, de facto, um novo olhar sobre os acontecimentos, não confirmando nem desmentindo versões oficiais, que o texto de Auster sugere, inscrevendo-se na metaficção historiográfica tal como é teorizada por Hutcheon.

Os episódios da vida de Ralph Albert Blakelock, a sua viagem pelo Oeste, o viver entre os índios e a quantidade de telas que consagrou aos mesmos motivos, “the same forest, the same moon, the same silence” (MP: 136), como que olhando para um outro mundo, “gazing down at things that were no longer there” (MP: 137), é exemplo do trazer para o centro da acção episódios pouco conhecidos, característica que, segundo Hutcheon, é definidora do pós-modernismo. *Moonlight* assume grande centralidade no romance, não só por estar colocado precisamente no centro da acção, mas também porque poderá ser lido como um texto representativo da história da nação, como uma metáfora de *Moon Palace*, dando lugar de destaque ao motivo lunar, que ilumina todo o romance, e colocando em lugar periférico o Índio, tal como acontece ao nível do imaginário de identidade da América. Como sugere Steven Weisenburger, a presença de Blakelock no romance deve ser lida “as a standard of aesthetic, moral, and ideological values” (Weisenburger, 1995: 137).

Auster, na perspectiva do romance pós-modernista, apresenta uma visão da História da América baseada em episódios marginais. Como afirma Grandjeat, “*Moon Palace* suggests that the ‘true’ story of America should be best written from the perspective of those that have been historically ‘lateralized’” (Grandjeat, 1996: 37). É este papel “lateral” que acaba por ser destinado ao índio, quer na história da América, quer na tela *Moonlight*. Usando mais uma vez as palavras de Grandjeat, “Auster has an axe to grind with those who, throughout American history, made it their mission to “normalize” the country and eliminate *difference*” (Grandjeat. 1996: 38). Ao longo do romance, Auster vai convocando aqueles que tiveram um lugar periférico na história da nação, aqueles que a “grande história da América” procura encobrir por ameaçarem, de alguma forma, a hegemonia e o sentido de eleição do povo americano.

As manifestações estudantis, nas quais o protagonista participou e a sua inclusão em organizações radicais pela Paz e Direitos Civis - “SDS from college, SANE and SNCC from high school” (MP: 74)²⁷ - são outros exemplos desse convocar daqueles cuja voz se procurou abafar, a voz dos incorformados. Nesse contexto, é interessante a referência feita a “Uncle Ho” (MP: 74)²⁸, Presidente da República Democrática do Vietname do Norte, grande defensor da ideologia comunista, que incentivou o país, com os seus artigos revolucionários, para a luta contra o imperialismo dos Estados Unidos. Estamos de novo no contexto da Guerra do Vietname onde a presença da “American flag” (MP: 74) acaba por ser uma ironia.

Também Effing apresenta esta tendência para denunciar episódios obscuros da história da nação. Para além do já citado pintor, é o caso de “Palmer raids”²⁹, o linchamento dos “Wobblies”³⁰, a execução de Sacco e Vanzetti (MP: 184)³¹ e “The

²⁷ SDS – “Students for Democratic Society”, uma organização estudantil radical; SANE – “Students Against Nuclear Experiments”, uma organização pela Paz e SNCC – “Students’ Non-violent (mais tarde National) Coordinating Committee”, uma organização pelos Direitos Civis

²⁸ Uncle Ho é o nome pelo qual ficou conhecido o Presidente da República Democrática do Vietnam, Ho Chi Minh (1890 – 1969), defensor do movimento de independência (do Vietnam do Norte da União Francesa), desde 1941. Depois de se tornar Presidente continuou a viver uma vida simples e é por isso recordado como um exemplo de humildade, erudição, e amor pela natureza. Após a queda de Saigão (momento que marca o fim da guerra do Vitenam), o Vietnam do Sul deu àquela cidade o seu nome.

²⁹ Palmer Raids correspondeu às tentativas do Departamento de Justiça dos Estados Unidos de prender e deportar do país radicais esquerdistas ou anarquistas, tal era o medo de uma ideologia diferente daquela que dominava a nação.

³⁰ “The Industrial Workers of the World” ou “Wobblies” corresponde a uma organização sindical que defende a ideia de que os trabalhadores se devem unir e implementar as suas próprias regras. Foi fundada em Chicago numa convenção que reuniu socialistas e anarquistas que se opunham às políticas da “American Federation of Labor”. Tinha por objectivo promover a solidariedade entre os trabalhadores na luta revolucionária contra a classe patronal.

³¹ Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti foram dois anarquistas italianos presos, processados, julgados e condenados à morte nos Estados Unidos da America nos anos vinte, sob acusação de homicídio que nunca chegou a ser provado. Foram condenados à pena Capital e executados por eletrocução em 23 de Agosto de 1927.

Red Scare”³², episódios que apontam para uma aversão a tudo o que pudesse representar a facção política da esquerda e o medo avassalador que ela representava para o governo dos Estados Unidos da América.

O romance está repleto de referências a datas, eventos e lugares que parecem contribuir para um desejo de contextualização histórica e geográfica, que o próprio Auster reconhece: “[i]t’s . . . the [book] most rooted in a specific time and place” (AH: 267). Contudo, isso não passa de uma ilusão, uma vez que essas indicações exigem da parte do leitor um esforço de memória, dada a quantidade de analepses e prolepses apresentadas. Por outro lado, os acontecimentos surgem num jogo de ficção e realidade que o leitor terá de descodificar. A narrativa de Effing é exemplo dessa estratégia. As referências a personagens, acontecimentos e datas poderiam conduzir a um registo factual, mas tal não acontece pois não há da parte de Effing nenhuma preocupação com o rigor nem com a linearidade. A sua narrativa vai-se desenrolando, percorrendo a sua memória, referindo os acontecimentos de forma pouco exacta, em constante hesitação entre datas e relativizando a questão do rigor histórico: “It was too long ago for anyone to remember [n]ineteen sixteen, nineteen seventeen” (MP: 125); “ I am talking about nineteen-o-one, nineteen-o-two” (MP: 138); “[i]n 1899, maybe 1900, Tesla went out to Colorado Springs” (MP: 141) e ainda “I saw Tesla again [n]ineteen thirty-nine, nineteen forthy” (MP: 142-143). Esta desvalorização da organização cronológica e a existência de várias histórias, tendente à diluição de fronteiras entre história central e periférica, remetem para a visão pós-modernista de romance, onde tudo assume um carácter relativo e fortuito.

Effing narra uma série de acontecimentos, fazendo confluir figuras verídicas com ficcionais, o que relativiza a noção de facto histórico, questionando-o. O partilhar do espaço do texto por personagens do mundo real cria, como vimos, aquilo que McHale chama de “escândalo ontológico” (McHale, 1987: 85). É o caso da figura histórica de Nikola Tesla, que começa por ser para o jovem Effing (Julian Barber) um ídolo, cuja grandiosidade o inspirou não só a assumir o seu lado artístico, mas a compreender que a sua vida estava apenas nas suas mãos: “ I understood that my life

³² O termo “Red Scare” denota uma reacção anti-comunista do governo americano que cobriu dois períodos em particular. O primeiro, entre 1917 e 1920, mostrava-se avesso ao socialismo e radicalismo político e o segundo, entre 1947 e 1957, estava mais centrado no receio da influência comunista (interna ou externa) na sociedade e sua infiltração no governo federal.

was my own, that it belonged to me and no one else”(*MP*: 142)³³. A interacção que Effing acaba por ter com Tesla, quando o encontra mais tarde, reforça esta fusão do mundo real com ficcional: “I turned to Pavel and said, Give Mr Tesla some money” (*MP*: 144). Na escrita pós-modernista, e concretamente na metaficção historiográfica, é frequente esta intercepção do real com o ficcional, a fusão de mundos distintos, o que leva o leitor a questionar a veracidade dos factos históricos e a compreender que a história é um texto com várias leituras.

Mas o inventor da idade moderna é também apresentado envolto num certo lunatismo, como profeta do futuro, “Mr Tomorrow, the prophet of a new world” (*MP*: 144), capaz de conquistar a natureza, de tornar possível a realização dos sonhos, aquele cuja mente avançada terá sido enviada à terra com uma missão “to teach us the secrets of nature, to reveal the ways of God to man” (*MP*: 141). As experiências de Tesla e a sua associação à vida inteligente no espaço reforçam esse carácter visionário. Este convocar de Auster de uma figura tão importante para o desenvolvimento da ciência moderna, homenageando-o, para logo se afastar através da irónica referência à pretensão de dominar a natureza, é traço caracterizador do texto pós-modernista.

A evocação da “Columbia Exposition in Chicago” é igualmente significativa, pois introduz o tema das inovações científicas desenvolvidas mais tarde em “The World Fair”³⁴, “[a]nother hymn to progress” (*MP*: 143), apresentando o quadro mental da América dos finais do século XIX, princípios do século XX, voltado para o progresso e tecnologia, “the wonders of the new age” (*MP*: 138).

³³ Estas palavras fazem eco das proferidas por Victor, “ ‘[e]very man is the author of his own life’ ” (*MP*:7) e reforçam a repetição com diferença da história do avô e do neto.

³⁴ “The World Fair” de 1939-1940, que decorreu em Nova Iorque, apresentava o seguinte texto no seu panfleto informativo: “The eyes of the Fair are on the future – not in the sense of peering toward the unknown nor attempting to foretell the events of tomorrow and the shape of things to come, but in the sense of presenting a new and clearer view of today in preparation for tomorrow; a view of the forces and ideas that prevail as well as the machines. To its visitors the Fair will say: “Here are the materials, ideas, and forces at work in our world. These are the tools with which the World of Tomorrow must be made. They are all interesting and much effort has been expended to lay them before you in an interesting way. Familiarity with today is the best preparation for the future.” (http://en.wikipedia.org/wiki/1939_New_York_World%27s_Fair, acedido em Maio de 2010)

A figura de Thomas Edison surge por associação a Tesla e à guerra gerada pelos avanços científicos deste em relação àquele: “[t]he AC-DC wars between Edison and westinghouse” (MP: 139). Apesar de Edison ser mais conhecido na história por a ele se associar a invenção da lâmpada eléctrica, é atribuído no romance um papel preponderante a Tesla. Edison surge no texto a alertar para os perigos da corrente alternada (AC), que acabou por prevalecer. A intenção do autor parece ser a de trazer à superfície versões menos conhecidas da história, as tais “dark areas” de que fala McHale, que acabam por se justapor na narrativa³⁵.

A inserção da figura de Julian Hawthorne corresponde ao visitar dos tais áreas mais sombrias da história, pondo a descoberto episódios menos conhecidos. A sua inclusão na ficção enquanto “the son of Nathaniel Hawthorne, the great American Writer” (MP: 140), serve o objectivo de homenagear Hawthorne. Ao prestar-lhe tributo Auster convoca também outros autores da sua “mitologia literária pessoal” (Azevedo, 1997:193), concretamente Melville e Emerson, que igualmente elogia na oposição que estabelece entre a arte poética destes e a escrita de Julian Hawthorne: “[i]magining growing up with Melville and Emerson around the house and turning out like that” (MP: 140).

Thomas Moran³⁶ retoma o texto pictórico e apresenta-o como caracterizador de uma época, onde, a par do forte desenvolvimento tecnológico, o Novo Mundo é salientado enquanto um vasto território natural. A convocação de Moran reveste-se ainda de um outro propósito: o de levar o leitor a entender as motivações de Effing ao abandonar a sua vida familiar e social para se embrenhar na aventura do Oeste. No fundo, esta sua viagem corresponde a uma demanda existencial, a uma busca de felicidade, idêntica àquela que motivou os pioneiros a atravessar o oceano, deixando

³⁵ Em entrevista concedida a Larry McCaffery e Sinda Gregory, Auster revela uma outra razão pessoal para este papel secundário atribuído a Thomas Edison que se prende com o facto de este ter despedido o seu pai quando descobriu a sua origem judaica: “[m]y idol turned out to be a vicious anti-Semite, a scoundrel who had done my father a terrible injustice” (1992: 275), o que corrobora com a tal intenção de pôr a descoberto versões não oficiais da história, as já mencionadas “dark areas”.

³⁶ Thomas Moran (1837-1926) é um pintor que ilustra a Hudson River School, cujo trabalho se centrou na representação das Rocky Mountains. É, a par de outros artistas desta escola, um pintor de paisagem, da natureza virgem do Oeste.

para trás uma Europa onde os sonhos se esgotaram, e os levou a acreditar que seriam capazes de construir um novo mundo, “a city upon a hill” (Winthrop, 1989: 23).

Tesla e Moran completam o quadro mental da idade moderna onde a par de uma retórica de progresso coexiste um certo pastoralismo, anseio de vivência natural. Face a esta polaridade, por um lado o progresso de que Tesla é símbolo, por outro o desejo de natureza personificado em Moran, Effing adopta uma postura crítica em relação à primeira figura histórica, valorizando a segunda. É claro o tom progressivamente irónico com que se vai referindo às grandes invenções, nomeadamente à cadeira eléctrica: “[l]ovely isn’t it? If the world weren’t such a beautiful place, we might all turn into cynics” (MP: 139). Esta visão cínica da história defendida por Effing será visível na forma como se vai referindo aos progressos da ciência e tecnologia, “[p]rogress was going to blow us up” (MP: 143), e que culminará no denunciar do uso da bomba atómica no Japão, questionando-se as consequências e os limites desse desenvolvimento com a loucura de Charlie Bacon, irmão de Mrs Hume. Effing critica um mundo repleto de avanços mas também de contradições: “[t]here is progress for you. A bigger and better mousetrap Pretty soon, we’ll be able to kill all the mice at the same time” (MP: 143).

O cinismo com que Effing aborda os avanços tecnológicos lembra a perspectiva apresentada no texto *The Education of Henry Adams*, onde a força humana é vista como superior à da máquina. Este texto valoriza o homem, as suas capacidades e valores em detrimento daquilo que Henry Adams chama “the dynamo”. A imagem do dínamo é percepcionada como força nefasta em oposição à imagem da “virgem” que representa os verdadeiros valores que a sociedade americana insistia em ignorar: “the force of the Virgin was still felt at Lourdes, and seemed to be as potent as X-rays; but in America neither Venus nor Virgin ever had value as force” (Adams, 1931: 383). A inserção de Moran no movimento artístico da Hudson River School, apesar de convocar novamente a paisagem do Oeste, denota uma certa crítica àqueles artistas que, como Moran, colocaram a sua arte ao serviço do progresso e dos interesses económicos: “Manifest Destiny! They mapped it out, they made pictures of it, they digest it into the great American profit machine” (MP: 145).

No século XIX, à medida que o desenvolvimento tecnológico se afirmava, a máquina ia rasgando o território a Oeste, numa tentativa de exploração dos seus

recursos naturais³⁷. Várias expedições foram feitas nessa altura com o objectivo de conhecer e dar a conhecer esse vasto território ainda por descobrir. Moran integrou a expedição de Ferdinand V. Hayden ao que viria a ser considerado parque natural de Yellowstone (1871) e posteriormente acompanhou John Wesley Powell numa viagem ao Grand Canyon, no Colorado (1873). Thomas Moran procurou traduzir a beleza daquele espaço natural, daquela natureza virgem, e transportá-la para as suas telas: “Moran . . . was the one who showed Americans what the West looked like” (MP: 145). A oferta de novos territórios a Oeste concedeu ao imaginário da nação a possibilidade de projecção do sonho inicial da América. À medida que se ia avançando a Oeste, conquistando o território, ia-se renovando e projectando a utopia. É para esse longínquo e misterioso território a Oeste que os olhares da nação se direccionavam naquela altura, já que a oferta de um espaço virgem oferecia simultaneamente a possibilidade de novas realizações. É, portanto, na fronteira a Oeste que nos finais do século XIX o sonho da América se projecta.

A imensidão da paisagem desértica, “nothing but whiteness” (MP: 150), “whiteness and then more whiteness” (MP: 151), proporciona um novo olhar expresso nas palavras de Moran: “If you don’t go out there . . . you’ll never understand what space is. Your work will stop growing if you don’t make the trip” (MP: 146). O Oeste surge no texto como o local de inspiração pura - “[i]t was as if my hand had a life of tis own” (MP: 150) - onde o pensamento que antecipa a acção se esvanece, dando lugar a uma arte original e renovada - “he found a strength that had never been present in any of his other work” (MP: 165) -, onde a criatividade pode ser explorada e o artista é capaz de manifestar todo o seu potencial.

O espaço a Oeste, para além de potenciar a criatividade, está igualmente associado a uma demanda existencial, visto oferecer-se como lugar de possibilidades ilimitadas, onde Effing procurará uma existência harmoniosa e realização artística: “he stopped worrying about results . . . ‘success’ and ‘failure’ had suddenly lost their meaning for him. The true purpose of art was not to create beautiful objects, he discovered. It was a method of understanding, a way of penetrating the world and finding one’s place in it” (MP: 166). Também Fogg, duas gerações mais tarde, sentirá a mesma necessidade de partir em peregrinação, como tantos outros o fizeram antes -

³⁷ Os Estados Unidos da América adoptaram nessa altura (entre 1867 e 1879) como prioridade da sua política interna, a exploração do território a Oeste, com vista à promoção da sua colonização.

“God knows how many pioneers bogged down and gave up the ghost in that desert” (MP: 150) -, o que reafirma a circularidade da obra e, de certa forma, o carácter cíclico da história, onde cada geração repete os erros da anterior, conforme afirma Auster: “[e]ach generation repeats the mistakes of the previous generation. So it’s also a critique of the notion of progress” (AH: 310).

Mas a passagem pelo Oeste é também desde logo identificada com a ideia de ilusão e morte: “it’s only an illusion . . . it’s a dead world . . . a boneyard of oblivion . . . a giant cemetery . . . a blank page of death” (MP: 150). Significativamente, será aqui também que Julian Barber desaparecerá, “canceled himself out” (MP: 161), para ressurgir com uma nova identidade, Thomas Effing, resultante da apropriação do espaço de um outro, Tom³⁸. Esta história individual faz eco da história colectiva do povo americano que se apropriou do espaço e identidade dos nativos, a quem apelidou de índios.

A passagem pelo Oeste corresponde igualmente a um revisitar dos mitos associados àquele espaço, parodiando-os e subvertendo-os. É o caso da referência ao episódio “Donner party” (1846-7) que põe a descoberto o lado animalesco de um grupo de pioneiros, cujo canibalismo é ironicamente classificado de “American folklore”. Este episódio desvirtua a imagem do herói corajoso, confiante, capaz de enfrentar uma natureza inóspita que caracterizou o homem de fronteira tal como foi definido por Turner (Turner, 1996) e subverte a capacidade de começar de novo e de regeneração que caracterizou a epopeia do Oeste. A própria imponência da paisagem, depois de ser valorizada é reduzida a cenário de representação: “[t]hat’s where they shoot all those cowboy-and-indian movies, the goddamned Marlboro man gallops there on television every night” (152-153). Se há, por um lado, a intenção de visitar os símbolos da America, há, por outro, a intenção de os denunciar enquanto construções artificiais, afirmando uma atitude reflexiva e paródica.

Este questionar da imagem do herói do Oeste está igualmente presente na figura de Effing, cuja capacidade de enfrentar a hostilidade natural daquele espaço e recomeçar a sua vida é subvertida, já que a sua ascensão não se baseia em atitudes louváveis, valorativas, mas antes na ausência delas. Este aspecto é evidenciado pela inexistência de Lua no dia em que Effing mata os irmãos Gresham para se apropriar

³⁸ A questão da identidade e do vestir a pele de outro é um dos temas recorrentes na escrita de Auster.

do seu espaço e fortuna: “ the dark blue evening turned black. There was no moon that night” (*MP*: 174).

Através dos relatos de Effing percorremos a história do Oeste Americano, pondo a descoberto os seus aspectos mais sombrios. Com o regresso de Effing à cidade de São Francisco acompanhamos as transformações sofridas por uma América em pleno desenvolvimento tecnológico e assistimos à desilusão³⁹ progressiva sentida no início do século XX: “[t]he whole country had gone to hell . . . and he managed to say good-bye to it without any regrets” (*MP*: 184). Tal como um grupo de artistas e escritores, conhecidos por “The Lost Generation”⁴⁰, que nos anos 20 viram as costas a uma América materialista, voltada para o lucro, “the age of dollars and no sense”(Cummings, citado em Cowley, 1973: 14), sem espaço para a criação artística, e dirigindo-se para a velha Europa numa atitude de protesto, também Effing abandonará o seu país para se instalar em Paris. Este paralelismo é intensificado pelas histórias contadas por Effing, “a crippled expatriate confined to a wheelchair” (*MP*: 185), que lembram aquelas narradas pelos soldados que, levados pelo idealismo e retórica de guerra, acabaram estropiados (física e psicologicamente) e, não tendo encontrado lugar numa América do pós-guerra, que não os acolhe como heróis, se exilam voluntariamente em Paris. Apesar de não ter participado na Primeira Guerra Mundial, Effing simboliza uma geração que acabou lesionada, carregando um estigma, a culpa de uma nação, que ele aceita como redentor face à forma como conduziu a sua vida, estabelecendo mais uma vez um paralelismo entre história

³⁹ De acordo com Malcolm Cowley, “disillusioned” era o termo importado de Inglaterra frequentemente aplicado aos jovens americanos que, após a Primeira Guerra Mundial, se afastaram de objectivos sociais e de qualquer tipo de serviço público, dada a sua decepção face ao rumo político do país. (Cowley, 1973: 14-15)

⁴⁰ “The Lost Generation” foi o nome pelo qual ficou conhecido um grupo de artistas e escritores americanos que, decepcionados com a América nos anos 20, partem para o velho continente, numa demanda de valores alternativos. Instalam-se na Europa, particularmente em Paris, onde o modernismo estava em ebulição e aí expressam o seu desejo de mudança face a um mundo desprovido de sentido, “devastado” pela primeira guerra mundial. Será em casa de Gertrude Stein que num verdadeiro “atelier de escrita” se desenvolverá uma nova retórica artística: o modernismo.

Também Auster, nos finais de sessenta, fará esta viagem para se distanciar de uma América marcada pelo protesto, onde não existiam condições para a criação artística.

individual e colectiva: “he would never walk again . . . this news came almost as a relief. He had been punished, and because the punishment was a terrible one, he was no longer obligated to punish himself” (MP: 183).

Estamos perante o parodiar de mais uma época histórica em que o descontentamento sentido face ao rumo tomado pela América e o desejo de transformação pessoal e do real circundante - “the whole business was a sham” (MP: 185) - , acabará por levar à viagem no sentido inverso da dos pioneiros, e resultará na produção de grandes obras da Literatura Americana⁴¹.

Contudo, em *Moon Palace*, assistimos a mais uma subversão: o artista Julian Barber já não existe, “he wasn’t an artist anymore” (MP: 185), e Thomas Effing, a nova identidade, é um logro: “if it meant that he was going to have to lie about himself, . . . he would lie” (MP: 185). A sua história deixou de ser o relatar de verdades, ainda que obscuras, “dark truths” (MP: 185), e passou a ser uma descrição cronológica de factos, uma biografia: “once he arrived in Europe the story became just another story, a chronology of facts and events, a tale of time passing” (MP: 185). Este revisitar do percurso da América, acompanhando o percurso dos seus “Pais Literários”, ficará igualmente evidente no regresso de Effing antes do eclodir da Segunda Guerra Mundial, repetindo os passos traçados por essa geração de escritores: “he told how he and Pavel managed to escape from Paris before the Germans marched in” (MP: 186).

As referências à história da América não se esgotam nos relatos de Effing; continuam presentes nos livros que mais uma vez Effing, fiel ao seu estilo “devious, obscure, apparently without motive” (MP: 188), incita Fogg a ler. Trata-se de livros escritos por Solomon Barber, “a Ph.D. in history” (MP: 188), cujo interesse pelas origens da sua nação é visível no tema dos seus livros, *Bishop Berkeley and the Indians*, *The Lost Colony of Roanoke* e *The American Wilderness*. Esta demanda de identidade da nação corresponde a uma demanda de identidade pessoal, uma ávida procura de origens expressa da seguinte forma:

Those were subjects that Barber dealt with as historian, and no matter how scrupulous and professional he was in treating them, there was always a personal

⁴¹ Refiro-me concretamente a Gertrude Stein, T.S. Eliot, Ezra Pound e mais tarde Ernest Hemingway, com os quais a Literatura Americana assiste àquilo que Malcolm Cowley chama um “segundo florescimento” e ganha uma dimensão internacional (Cowley, 1973). Fazem parte desta geração de escritores Fitzgerald, Dos Passos, Cummings, Wilder, Faulkner, Wolfe e Hart Crane.

motive behind his work, a secret conviction that he was somehow digging into the mysteries of his own life. (MP: 256)

Apesar de convocar importantes temas da História da América e o estudo sobre “Bishop Berkeley and the Indians” ter ganho “the American Studies Award” (MP: 234), o autor destes textos é uma personagem puramente ficcional, o que aponta não para a factualidade dos acontecimentos históricos mas para a sua construção e ficcionalidade. Se a intencionalidade de Effing se prende com a inserção no discurso do seu filho Solomon, uma “consequência” do passado, a intenção de Auster parece ser mais abrangente e prende-se com uma vontade de perspectivar a história ainda que dentro de um contexto puramente ficcional. Esta tendência para a construção ficcional é igualmente reconhecida por Steven Weisenburger: “[e]verywhere it is geographically and historically referenced; but these references also drive the narration Inside” (Weisenburger, 1995: 130).

A convocação do trabalho desenvolvido por Bishop Berkeley⁴² com os nativos, a sua tentativa de fundar uma escola em Bermuda para os educar e cristianizar, apesar de imbuída de altruísmo, não deixa de reforçar a ideia de superioridade do homem branco que mede o indígena face à sua cultura e convicções religiosas, conforme temos vindo a assinalar.

A sugestão de que alguns colonos da colónia de Roanoke, na região de Virgínia, terão sobrevivido juntando-se à tribo nativa dos Croatan (MP: 189) recupera o tema da colonização mas dá-nos sobre ele uma visão não oficial: a de que os colonizadores sobreviveram graças à ajuda dos indígenas, que, ironicamente, foram aniquilados.

⁴² Bishop Berkeley (1685 – 1753) foi um grande filósofo e metafísico, conhecido por defender o idealismo e as novas ideologias que ultrapassaram a escolástica medieval. São-lhe atribuídas as seguintes palavras, “as we have opportunity, let us do good unto all men”, que denotam o seu carácter altruísta e humano. (Informação retirada de “Bishop Berkeley on the tar-water” de James Bell disponível em <http://www.springerlink.com/content/q648732706303851/>, acedido pela última vez a 28 de Julho de 2010)

A figura de Thomas Harriot associado a Walter Raleigh⁴³ e às expedições de exploração da “American Wilderness” retoma o tema da colonização mas coloca-a ao serviço de interesses económicos. Os relatos de Harriot serviram para a constatação da existência de recursos naturais que foram posteriormente explorados; os exagerados registos publicados por Raleigh que contam a sua experiência de procura da “City of Gold” em 1594, na América do Sul, contribuíram para a construção da lenda do “Eldorado”.

No fundo, os textos de Solomon Barber vêm reforçar aquilo que temos vindo a assinalar, a ficcionalidade dos textos históricos. O passado conhece apenas uma forma de existência no presente, através de textos, onde os factos são apresentados de acordo com a subjectividade de quem os observa ou interpreta. Isto é, a História em *Moon Palace* perde o seu valor de referência e transforma-se em texto.

O texto ficcional, *Kepler's Blood*, corresponde a uma necessidade de questionar e responder aos enigmas da infância e existência de Solomon Barber: “he spent his nights composing a novel based on his father's disappearance” (MP: 246). Esta necessidade é idêntica à de Fogg que decide escrever as memórias da sua vida - “I remember those days . . . as the beginning of my life” (MP: 1) - e paralela à de Effing no estranho projecto de escrever o seu obituário, “[e]veryone has de right to know about his own past” (MP: 193). A demanda de origens presente em cada um destes percursos é claramente intensificada em *Kepler's Blood*, cuja função enquanto texto dentro do texto é reforçar a questão da paternidade, onde as origens da própria nação ganham particular relevância.

Kepler's Blood revisita o tema da colonização, da apropriação do espaço dos nativos, os “Humans”, que viviam em harmonia com as outras tribos, “the Others” e com a natureza - “for generations the two realms lived in harmony” (MP: 249). Revisita a origem das tribos indígenas, mas inverte a perspectiva. Deixa de ser a visão de uma cultura europeia e passa a ser a de um nativo, que olha para o invasor como um selvagem: “ [b]ut the Wild Men came from the other side of the world, sailing unto the land” (MP: 249). De acordo com Yves-Charles Grandjeat este texto corresponde a uma tentativa de rescrever a história, dando voz a um nativo: “rewrite the European American epic from a native point of view” (Grandjeat, 1996: 37).

⁴³ Walter Raleigh (1552 – 1618) aristocrata inglês, escritor, poeta e explorador do Novo Mundo, já anteriormente referido no texto de Auster, dada a sua relação com a arte poética e com a história da formação da América.

Solomon Barber procura encontrar uma explicação plausível para a história de seu pai e do seu país: “all the Humans died except for Pog and Ooma, the original Father and Mother” (MP: 248). A tentativa de encontrar as origens do povo nativo, os “Humans” (MP: 248), sugerindo a lua como espaço original, e a associação do deserto de Utah à superfície lunar (MP: 251) completam o círculo iniciado pelo romance em 1969 e atribuem aos seus descendentes o tal carácter lunático que temos vindo a assinalar: Effing é classificado por Fogg como sendo “a bit loony” (MP: 103) e este é visto por aquele nos seguintes termos “‘You’re a dreamer boy’ . . . ‘Your mind is on the moon’” (MP: 211). Quanto a Solomon, o mesmo tipo de associação com a Lua é igualmente estabelecido: “He possessed . . . a mythological head . . . it seemed right to him that the vast globe of his body should now have a moon to go with it” (MP: 236).

A ficção de Solomon Barber é exemplo da exploração dos temas que, por um lado, procuram explicar o percurso feito por seu pai e por outro, procuram retratar o percurso fundador da nação, baseando-se no seu trajecto mitológico pelo Oeste. Esta aproximação entre história individual e colectiva acaba por apresentar o Oeste enquanto espaço propício à criação da lenda, onde o mito prolifera.

Esta forte dimensão mítica de lugar que Auster percorre em *Moon Palace* apresenta a explicação que a cultura americana dá de si própria sobre as realidades mais profundas da sua existência. O mito do Oeste, abarcando a complexidade da experiência americana, apresenta-se como uma versão particularmente marcante do mito da América, que o texto de Auster convoca e, ao explorar, desmistifica, resultando num jogo entre mito e contra-mito.

A história surge assim em *Moon Palace* como espaço de reflexão e tentativa de compreensão de uma identidade.

Para uma Conclusão

I believe that the world is filled with stories, that our lives are filled with stories, but it's only at certain moments that we are able to see them or to understand them. (Irwin, 1994: 114)

Temos vindo a percorrer o espaço da história revisitado em *Moon Palace* que se centra fundamentalmente em duas épocas: uma que remonta às origens da formação da nação americana, revisitando a instalação dos seus mitos, outra que se situa nos controversos anos sessenta, momento em que o romance se inicia, desmistificando o rumo tomado pela nação, pondo a descoberto o afastamento dos pressupostos iniciais da América. Este paralelo estabelecido entre épocas históricas distintas remete-nos para um olhar crítico relativamente à sociedade americana dos anos sessenta, expresso nas palavras de Fogg: “I was living proof that the system had failed, that the smug, overfed land of plenty was finally cracking apart” (MP: 60).

Se por um lado somos confrontados com uma América que parece transcender-se, por outro deparamo-nos com um descontentamento generalizado, marcado por protestos e manifestações que apontam para uma América pouco segura de si, que ameaça desintegrar-se. Assistimos a este percurso colectivo através do percurso individual de Marco Stanley Fogg, personagem imersa num nevoeiro interior e numa demanda de identidade e sentido num mundo que escapa ao seu controlo: “[a] whole chain of forces had been set in motion, and at certain point I begun to wobble, to fly in greater and greater circles around myself, until at last I spun out of orbit” (MP: 19).

É na recordação do passado de Fogg, na reescrita do seu manuscrito (M.S.), que um novo entendimento da sua história pessoal se irá construir, sendo que esta história individual é símbolo da colectiva, já que em Auster interior e exterior estão inevitavelmente ligados.

O romance inicia-se com a projecção do “sonho” de uma América que parece ter chegado ao seu apogeu, recua, revisitando as origens e formação da nação, apontando para uma retórica de eleição que se redirecciona à medida que a Fronteira se vai desbravando de Este a Oeste, culminando no atravessar da “última fronteira”, a espacial, e termina ao som dos “late-century American noises” (MP: 298) lembrando ao leitor que é apenas aí, na América, que todas estas histórias podem ter ocorrido.

São inúmeros os referentes especificamente americanos que encontramos em *Moon Palace* e que vão desde a contextualização espaço-geográfica, passando pela banal referência ao beisebol ou pela mais marcante referência histórica ou literária. Face a estes aspectos, é inegável a americanidade da escrita de Auster, tal como o autor reconhece em entrevista concedida a José Rodrigues dos Santos: “I am always dealing with american subjects. My books take place in America. . . . are about America”. Paralelamente, encontramos no universo austeriano toda a dimensão humana da vida, onde nada se exclui: “there’s nothing that can’t be an influence. Everything from the most banal elements of popular culture to the most rigorous, demanding philosophical works” (Irwin, 1994: 117). Daí que *Moon Palace* esteja repleto de inúmeras referências, não só históricas como literárias e filosóficas.

De acordo com Jean-François Chassay, percorrida a fronteira física e a espacial, uma última fronteira se apresenta a Fogg, a da sua consciência (Chassay, 1995: 219). De facto, assistimos em *Moon Palace* ao percurso interior de desenvolvimento psicológico do protagonista, que será traçado a par do percurso histórico da nação, colocando, conforme temos vindo a demonstrar, destino individual e colectivo em paralelo. *Moon Palace* inscreve-se na tradição de *Bildungsroman*, um romance de iniciação em que assistimos ao desenvolvimento sentimental, intelectual, moral e mesmo artístico do jovem protagonista, ao mesmo tempo que percorremos a história da formação da identidade da nação.

No contexto da transformação interior e de construção de identidade, os espaços fechados assumem grande relevância, uma vez que se apresentam como espaços onde a transmutação e o renascimento ocorrem. A convocação em diferentes momentos do romance do tema da caverna associa a experiência de transformação interior vivida por Fogg em Central Park com aquela vivida no deserto por Effing e, simultaneamente, convoca o intertexto filosófico de Platão, *A República*. A experiência do avô e do neto correspondem a vivências de quase morte e de renascimento numa gruta, onde sofrem um processo de libertação, determinante para o crescimento interior de ambos.

Fogg entrará na gruta natural de Central Park onde permanecerá num estado onírico provocado pela febre, comparável às sombras que os prisioneiros da caverna vêem projectadas na parede e reminiscente das marcas de sofrimento que Platão concebia como inerentes à passagem de um estágio de conhecimento a outro. Depois de passar por um período sombrio, que corresponderá em Platão ao período

necessário à habituação ao mundo superior (Platão, 1949: 319), Fogg ressurgirá capaz de “olhar para o sol e de o contemplar” (Platão, 1949: 319) – “the sun appeared on the last day”(*MP*: 68) - o que corresponderá à subida ao mundo superior, iniciando uma nova etapa na sua vida. Estamos contudo perante uma subversão, pois se em Platão o ser capaz de olhar para o sol corresponde à ascensão da alma, no caso de Fogg corresponde a um delírio febril em que se vê como habitante daquele espaço trezentos e cinquenta anos atrás, projectando-se significativamente para as origens, convocando os nativos daquele espaço ao pronunciar as palavras “Indian summer” (*MP*: 68).

Por sua vez, Effing sente que morreu no momento em que entrou na gruta e se tornou prisioneiro de uma vida demoníaca (*MP*: 164), o que lembra, na alegoria de Platão, o sofrimento dos prisioneiros uma vez libertados e obrigados a sair da caverna. Porém, estamos perante uma inversão, já que será ao penetrar na gruta que Effing se libertará verdadeiramente. Inicialmente, trata-se de um processo doloroso, pois precisará de se “habituar [a] . . . ver o mundo superior” (Platão, 1949: 319). Contudo, lentamente, vai-se apercebendo do valor da sua nova existência: “ It was an extraordinary reprieve . . . he felt as though he had been reborn” (*MP*: 167). O seu renascimento será acompanhado de um novo ímpeto criativo - “they didn’t look like any other paintings he had seen before” (*MP*: 166) -, liberto do mundo das aparências e próximo da essência das coisas, “into the thick of things” (*MP*: 166). A experiência de Effing (Julian Barber) no deserto e a transmutação que sofrerá na gruta é acompanhado de uma descida até à sua própria solidão (*MP*: 168), espaço a partir do qual a obra de arte se cria. Para Effing, é notória uma estreita relação entre os textos que produz e a paisagem que o rodeia, a ponto de a obra se confundir com a vida. É ao explorar o imenso espaço em branco, a tela ou a página do livro, que Effing entrará na dimensão mais profunda da vida: “little by little the world had become enough for him”(*MP*: 168).

A evocação do texto de Platão está também presente na dicotomia visão/cegueira patente no romance. O olhar e a capacidade de ver, tão importantes na alegoria da caverna, é um dos temas centrais no romance e corresponderá a uma aprendizagem para Fogg. A cegueira física de Effing, que é questionada nalguns momentos – “If a person can’t see, why would he bother to make sure that he can’t see?” (*MP*: 99) e “a useless, implausible gesture for a blind man” (*MP*: 189) - parece ter a intenção de provar a sua capacidade de visão. Fogg, que o guia pelas ruas de Nova Iorque, é inicialmente incapaz de ver: “I want to see what we’re looking at,

goddammit, I want you to make things stand out for me!” (MP: 117). Contudo, o esforço que lhe será exigido para fazer descrições precisas acabará por se revelar numa aprendizagem. O acto de observar tornar-se-á para Fogg num exercício espiritual, de descoberta, “a process of training myself how to look at the world as if I was discovering it for the first time” (MP: 118). Fogg passará por um processo de transformação que o levará a um novo estágio: “[m]y descriptions became overtly exact, desperately trying to capture every possible nuance of what I was seeing” (MP: 119). A preocupação com o olhar prende-se no texto com a capacidade de ver para além das aparências, “looking closely at things” (MP: 117), de apreender a realidade, “a palpable truth of objects” (MP: 117), de distinguir sombras de realidade: “it took me weeks of hard work . . . to learn how to separate the extraneous from the essential” (MP: 119).

A experiência de observar atentamente levará Fogg a adquirir a capacidade de fazer leituras mais profundas da realidade que o cerca. É o caso da tela *Moonlight*, onde Fogg apreenderá outros sentidos: “[i]f men can live comfortably in their surroundings, [Blakelock] seemed to be saying, if they can learn to feel themselves a part of the things around them, then perhaps life on earth becomes imbued with a feeling of holiness” (MP: 135).

Tal como na alegoria da caverna, o mundo acessível através dos olhos é comparado ao mundo das sombras (Platão, 1949: 321) e não ao da verdadeira realidade. Assim, Effing irá ser confundido por George Ugly Mouth com o velho eremita a quem, significativamente, alvejaram no olho direito e, mais tarde, um dos irmãos Gresham também o tomará pelo velho Tom. Fogg, delirando de febre, irá ver projectado o letreiro do restaurante “Moon Palace”, cujas letras acabarão por se dissipar, ficando apenas os dois “os” que se transmutarão em impacientes olhos humanos para darem finalmente lugar aos olhos de Deus (MP: 68), associações que nos remetem para processos transformacionais, sugerindo uma visão para além da realidade ilusória que os habitantes do mundo contemporâneo são incapazes de descortinar.

A capacidade de visão surge em *Moon Palace* associada ainda ao acto da escrita: “What do you see? And if you see, how do you put it into words? (MP: 118). É através da linguagem que o mundo físico ganha sentido: “[t]he world enters us through our eyes, but we cannot make sense of it until it descends into our mouth” (MP: 118). A escrita, tal como a pintura, surge na obra como forma de apreender o

real: “[the task of the words] was to enable him to apprehend the objects” (MP: 119). É a tal “art of hunger” de que nos fala Auster, onde a palavra (ou a pintura) servem para preencher o vazio e o silêncio, o imenso espaço em branco, ou, se quisermos, a solidão.

Acima de tudo, adquirir capacidade de visão corresponderá no romance, como aliás já referimos, a uma clara intenção de Auster de indagar o real, veiculada nas palavras de Effing: “take nothing for granted” (MP: 119).

Os intertextos alusivos à alegoria da caverna de Platão oferecem um leque interpretativo vasto que não se pretende aqui esgotar. Parece-nos contudo pertinente esta sua abordagem por reforçar a ideia de transformação e permitir a tal busca de identidade que centraliza a temática deste romance.

O quarto que Fogg ocupa em casa de Effing remete igualmente para o espaço de clausura, “a rudimentary enclosure no larger than a monk’s cell” (MP: 104), comparável ao espaço da caverna, “this was familiar territory to me” (MP: 104), com pouco espaço para aspectos materiais, “minimal furnishings”, e muito espaço para as questões filosóficas assinaladas pela presença de um único livro, *Pensées*⁴⁴ de Pascal. Esta espécie de caverna é igualmente espaço de criação artística simbolizada na tela de Thomas Cole, de que já falámos. Será aqui que germinará em Fogg uma vocação, a escrita, que acabará por desenvolver ao construir três versões de um mesmo texto: a história de Effing.

Presente em *Moon Palace* está ainda a dificuldade da linguagem transcrever o real - “[t]o see it is to make it vanish” (MP: 153) - visível no esforço de Fogg para escrever o obituário de Effing: “It was a difficult and tricky process, I learned, and in many instances I had to reconstruct passages almost entirely in order to remain faithful to their original meaning” (MP: 187). É significativo que esse acto de escrita resulte em três versões, o que vai de encontro às palavras já anteriormente proferidas por Fogg, referindo-se à sua própria história: “no matter how precisely or fully I do that, those things will never amount to more than part of the story I am trying to tell” (MP: 47). O acto de escrever qualquer história é um acto meramente ficcional e passível de ser traduzido em várias versões.

⁴⁴ Este texto de Pascal aponta para interrogações metafísicas fundamentais. Nele se constata que o Homem participa no infinitamente grande ao mesmo tempo que no infinitamente pequeno, lembrando as “secret correspondences” (32) que Victor também reconhecia “everything connects. . . . The correspondences are infinite”(13).

As três versões resultantes da história de Effing reforçam a falta de transparência de qualquer registo histórico, de qualquer “verdade” e fazem eco das palavras de Hutcheon: “there is no one writable ‘truth’ about history and experience, only a series of versions” (Hutcheon, 1989 b: 10). Por outro lado, os relatos de Effing, mais não são, conforme afirma Fogg, do que a sua biografia, o que nos reenvia para a já referida visão da história de Emerson: “there is properly no History: only Biography”

A falta de interesse na publicação das versões da autobiografia de Effing⁴⁵, dada a obscuridade e incerteza sobre a sua existência, bem como a sugestão do editor de apresentar o texto como “a work of fiction” (MP: 225), “the material for a good novel” (MP: 226), reforçam o carácter ficcional dos relatos de Effing e apontam para uma noção de história baseada em textos.

Este mundo criado pelas palavras procura traduzir a realidade, mas não é essa realidade, tal como Fogg reconhece ao reflectir sobre as palavras de Effing - “they were perfect, infinite, more exact in their representation of the real than reality itself” (MP: 226) -, o que assinala a ficcionalidade de qualquer acto discursivo, enquadrando-se na linha de pensamento de Hutcheon, na qual temos vindo a basear esta análise. A escrita afirma-se em Auster como o universo possível de criação de sentido. Apesar de a palavra ser um instrumento impreciso e lacunar do relato dos acontecimentos, ela institui-se como única forma de afirmar a existência. A representação verbal acaba por ser o único meio de acesso à realidade. A ficcionalidade do mundo textual poderá resumir-se nas seguintes palavras de Effing: “in the end it’s all a figment. The only place you exist is in your head” (MP: 152).

A tríade de versões⁴⁶ resultante do relato biográfico de Effing coloca em paralelo cada uma das gerações, avô, filho e neto, pautadas pela repetição com diferença de idênticas histórias, intensificando a conexão entre elas e assinalando o carácter de palimpsesto da história individual e colectiva de uma nação. Em *Moon*

⁴⁵ A rejeição do texto de Effing denota igualmente as questões editoriais nos E.U.A., procurando retratar de forma paródica a relação autor/editor pautada pela cordialidade mas também pela falta de honestidade da parte de quem não pretende publicar.

⁴⁶ O simbolismo do número três, várias vezes presente em *Moon Palace*, reforça a ideia de ligação entre as histórias e assinala a proximidade entre elas.

Palace assistimos à história de três gerações cujos destinos se reflectem e simultaneamente espelham a história da nação.

O esforço de memória feito por cada uma destas três personagens para relatar a sua história reforça o carácter subjectivo de cada um dos relatos. A tentativa de datar, situar geograficamente e contextualizar com referentes históricos acaba por assinalar a ficcionalidade do texto dada a imprecisão face aos registos oficiais. Esta perspectiva não deixa contudo de ser intencional, revelando da parte de Auster uma vontade em percorrer a história da América, revisitando os seus momentos mais marcantes mas dando sobre eles uma nova leitura, reiteirando o carácter ficcional de qualquer acto de contar histórias.

Se por um lado assistimos ao revisitar de percursos áureos da nação americana, por outro somos levados a questioná-los, a verificar que qualquer acontecimento tido como histórico mais não é do que uma versão dos factos e que outras leituras são igualmente possíveis. São precisamente essas leituras mais laterais, essas visões menos ortodoxas da história que Auster evidencia em *Moon Palace* e que o inscrevem na corrente literária do pós-modernismo.

Ao convocar uma série de intertextos históricos e literários, Paul Auster afirma-se consciente de toda uma tradição histórica e literária à qual presta tributo, visitando “pais fundadores” e “pais literários” da nação americana num verdadeiro “plagianism in praise” (Santos, 1994), sem contudo deixar de lançar um olhar crítico face às contradições que a cultura americana e contemporânea encerra.

Os mundos ficcionais criados em *Moon Palace*, baseados em referentes culturais marcadamente americanos, fazem alusão a uma América fortemente enraizada nos seus mitos, formatada ideologicamente por aquilo que Bercovitch considera “a process of symbol making” (Bercovitch, 1993: 12), que se por um lado é motor para o seu avanço é também promotor das suas discrepâncias.

A travessia do Oeste surge em *Moon Palace* como local de passagem necessário à evolução das personagens. Será no Oeste que Julian Barber construirá a sua nova identidade, Thomas Effing. Também a viagem de Fogg pelo Oeste representará um importante ponto de viragem no seu desenvolvimento e permitirá encerrar um ciclo iniciado pelo seu avô. Será precisamente aí que Fogg passará por um último processo de esvaziamento necessário à sua transformação e procura de identidade.

Após a perda do pai e a compreensão de que a relação com Kitty Wu foi irremediavelmente abortada, Fogg sente-se novamente à deriva. Auster, valorizando uma vez mais a contingência, concede a Fogg uma nova fase na sua vida⁴⁷. Assim, conduzido pelo acaso, partirá rumo a Oeste, decidido a procurar a gruta onde Effing terá vivido, mais para ter um objectivo do que movido pela crença de a encontrar. Será ao visitar as origens da sua nação, “the massive ruins of dead civilization” (MP: 294), os espaços trilhados pelo seu avô, dormindo em grutas, “tramping off into the wilderness” (MP: 295), que começará a compreender as suas palavras: “the hugeness and emptiness of the land had begun to affect my sense of time” (MP: 294).

No fundo, a experiência que vive no deserto corresponde à reprodução simbólica da viagem de todos aqueles que ousaram atravessar a Fronteira na perseguição de um sonho que o tempo acabaria por revelar utópico. A viagem empreendida por Fogg pelo Oeste procura ainda pôr a descoberto um mundo perdido simbolizado no contacto estabelecido com “Kit Carson’s granddaughter or great – granddaughter”⁴⁸ (MP: 295) que de forma oblíqua apontará para o fracasso da sua demanda, já que não conseguirá obter a informação que procura. Esta imagem de perda está igualmente presente na sua passagem por “Oljeto”, a “Navajo trading post” (MP: 295), onde em tempos existiu uma aproximação entre a linguagem e o seu referente, “the word meant moon in the water” (MP: 295), uma relação directa que no mundo contemporâneo se esvaneceu.

Ao ser-lhe roubada a herança deixada por seu pai, restitui-se aquilo que inadvertidamente foi apropriado pelo seu avô. Da mesma forma, o desaparecimento do carro em que Fogg viaja, o “Pontiac Bonneville”, representa o restituir simbólico de uma última dívida ancestral aos índios: “this car was named after a great Indian chief. . . . By driving this car out West, we’ll be paying homage to the dead,

⁴⁷ A este propósito, Weisenburger observa: “Over and over again this is the rhythm of events in *Moon Palace*. Each time characters approach a “dead end” or “period” . . . then chance and contingency take over” (Weisenburger, 1995: 135)

⁴⁸ Kit Carson (1808 – 1868) foi um pioneiro do Oeste Norte-Americano que se tornou numa lenda. Teve um papel importante nas expedições a territórios inexplorados que contribuíram para a elaboração do primeiro grande mapa do Oeste. Comandou acções militares no sentido de expulsar as tribos indígenas (Navajo e Arizona). Foi casado com mulheres nativas e nesse sentido é símbolo da miscigenação entre brancos e índios, apontando para as versões pouco oficiais da história que Auster insiste em salientar.

commemorating the valiant warriors who rose up in defense of the land we stole from them” (MP: 280).

Esta partida de Fogg para o Oeste, à procura da gruta onde Effing viveu, retoma o tema da viagem, mas coloca-o a par de uma demanda destinada ao fracasso:

If I had thought there was the slightest possibility of finding the cave, I doubt that I would have gone, but the idea of a useless quest, of setting out on a journey that was doomed to failure, appealed to my sense. We would search but we would not find. Only the going itself would matter, and in the end we would be left with nothing but the futility of our own ambitions. This was a metaphor I could live with, the leap into emptiness I had always dreamed of. (MP: 279, sublinhado nosso).

Percorrido o espaço físico, desbravada a fronteira geográfica e mesmo a espacial, a demanda contemporânea está destinada ao fracasso, anuncia-se destituída de sentido e põe a descoberto a futilidade da ambição humana. Valoriza-se apenas o percurso interior, esse sim, transformador.

A viagem de Fogg pelo Oeste acabará por ter uma tripla função na obra, homenagear os nativos, saldando uma dívida antiga (da nação para com os índios), acentuar a possibilidade de não realização, permitindo assim manter viva a utopia do sonho americano, e possibilitar a travessia do deserto interior do protagonista, promovendo a sua formação, o seu processo evolutivo na busca de uma identidade.

O percorrer do Oeste terá para Fogg, tal como teve para Effing, um papel transformador, o que enfatiza a importância da viagem. Fogg começa por ser aquilo que Aliko Varvogli considera “a page on which history is written, and his story is the story of his times” (Varvogli, 2001: 9), mas, no final de *Moon Palace*, M.S. Fogg é um texto indiscutivelmente mais rico, devido aos textos por onde viaja. Daí que o romance termine com o protagonista em trânsito, sugerindo-se que importantes transformações ocorreram e que o caminho percorrido até ao fim do continente correspondeu a um percurso de transformação interior de que a viagem é símbolo:

Once I reached the end of the continent, I felt that some important question would be resolved for me. I had no idea what that question was, but the answer had already been formed in my steps, and I had only to keep walking to know that I had left myself behind, that I was no longer the person I had once been. (MP: 297).

Se, no início do romance nos deparamos com um protagonista que se anuncia descrente face ao futuro - “I was very young back then, but I did not believe there would be a future” (MP: 1) -, ao longo do romance assistimos a uma transformação

progressiva que culmina no final com uma expectativa positiva - “[t]his is where I start, I said to myself, this is where my life begins” (*MP*: 298) -, fechando assim o ciclo iniciado com as seguintes palavras de Fogg: “I remember those days well, I remember them as the begining of my life” (*MP*: 1). A escrita de memórias institui-se assim enquanto processo de revisitação da história.

É percorrendo as histórias (textos) passadas(os), suas e das gerações anteriores, explorando-as através da memória, que o protagonista encontrará uma nova compreensão do presente e um novo sentido para a sua vida. O recuperar dos textos do passado, “writing as an act of memory”, permite na opinião de Auster uma nova forma de olhar para o presente: “you begin to explore the past, and invariably you come up with a new reading of the past, a new understanding, and because of that you’re able to encounter the present in a new way” (Irwin, 1994: 114). Não só Fogg fará uma nova leitura do passado como o próprio leitor será levado a fazê-la.

O revisitar da História servirá em Auster o seu objectivo de explorar o vasto texto americano, descrevendo-o; corresponderá a uma tentativa de indagação de sentido, questionando; cumprirá o propósito de reflectir sobre uma identidade, a americana. O universo da palavra enquanto instrumento que veicula histórias apresenta-se em Auster como o espaço privilegiado para a criação de sentidos.

A imagem final das imensas águas do Pacífico sugere que um mar de possibilidades se apresenta a Fogg e, por extensão, à própria nação americana. Contudo, a insistente presença da Lua, para onde Fogg direcciona o seu olhar - “I kept my eyes on it as it rose into the night sky, not turning away until it had found its place in the darkness” (*MP*: 298) - parece sugerir que a Lua é o único espaço possível, lugar de todas as “lunacies”, palácio de todos os sonhos, fazendo eco das palavras premonitórias de Tesla - “[t]he sun is the past, the earth is the present, the moon is the future” (*MP*: 94 e 227) - ou das de Auster: “[but the moon is] also the longing for what is not, the unattainable, the human desire for transcendence” (*AH*: 309).

Obras Citadas:

Adams, Henry (1931). *The Education of Henry Adams*. New York: The Modern Library.

Auster, Paul (1982). *The Invention of Solitude*. London and Boston: Faber and Faber.

----- (1987). *The New York Trilogy* London and Boston: Faber and Faber.

----- (1989). *Moon Palace*. London and Boston: Faber and Faber.

----- (1992). *The Art of Hunger: Essays. Prefaces. Interviews* Los Angeles: Sun & Moon Press.

Avelar, Mário (2004). *História(s) da Literatura Americana*, Lisboa: Universidade Aberta.

Augé, Marc (1994). *Não-Lugares Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Trad. Lúcia Mucznik. Venda Nova: Bertrand.

Azevedo, Carlos. “Paul Auster e ‘The Voice’s Fretting Substance’: Elementos para a biografia de uma escrita”. Revista da Faculdade de Letras “Línguas e Literaturas”. Porto XIV. (1997): 185-196.

Bakhtin, Mikhail. “From the prehistory of novelistic discourse” in *Modern Criticism and Theory A Reader*. (2008) Harlow: Longman (David Lodge and Nigel Wood eds): 233-263.

Barone, Dennis. “Introduction : Paul Auster and the Postmodern American Novel” in *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*.(1995). Philadelphia: University of Pennsylvania Press (ed. Dennis Barone). 1-25.

Barthes, Roland. (1973). *O Prazer do Texto*. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70

-----, “The Death of the Author” in *Modern Criticism and Theory: A Reader*. (2008). (David Lodge and Nigel Wood eds.). United Kingdom: Pearson Longman: 311-316.

Bartocci, Clara. "The Indian, This Unknown Man. English Images of the Native Americans in Early Colonial Literature" in *The American Columbiad: "Discovering" America Inventing the United States*. (1996). Amsterdam: Vu University Press. (Ed. Materassi, M. e Santos, M. I. R. S.): 103-115.

Bercovitch, Sacvan. (1993). *The Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Construction of America*. New York: Routledge.

Bruckner, Pascal. "Paul Auster, or The Heir Intestate" in *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*. (1995). Philadelphia: University of Pennsylvania Press (ed. Dennis Barone): 27-33.

Chassay, Jean-François. "Moon Palace de Paul Auster: Le Palimpseste Historique" in *L'Oeuvre de Paul Auster, Approches et Lectures Plurielles*. (1995). Université de Province: Actes Sud.(Annick Duperray, ed.): 215-227.

Cowley, Malcolm. (1973). "The Other War" in *A Second Flowering: Works and Days of The Lost Generation*. New York: The Viking Press: 3-17.

Deleuze, Gilles e Felix Guattari. (1995). *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Eco, Umberto. 1983. *Postscript to The Name of the Rose*. Translated by William Weaver. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Ellison, Ralph. 1972. "The Art of Fiction: An Interview", *Shadow and Act*. New York: Vintage Books. (1972): 167-183.

Emerson, Ralph Waldo. (1971). "History". *Emerson's Essays*. London: Everyman's Library: 7-28.

Graff, Gerald. (1979). "The Myth of the Post modern Breakthrough" in *Literature Against Itself. Literary Ideas in Modern Society*. Chicago: The University of Chicago Press.(1979): 31-62.

Grandjeat, Yves-Charles. "Dreaming of Indians: Literality and 'Laterality' in *Moon Palace*" in *Moon Palace, Paul Auster*. (1996). Paris: Ellipses. (Eds. Ives Charles Grandjeat): 31- 41.

Hassan, Ihab. "Towards a Concept of Postmodernism" in *Postmodernism a Reader*. (1993). London: Harvester Wheatsheaf. (Ed. Thomas Docherty):146-156.

Hutcheon, Linda. (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen.

----- (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge.

----- (1989 a) *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge.

-----."Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History", in *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. (1989 b). Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press. (O' Donnell, Patrick and Robert Con Davis, eds): 13-32.

Irwin, Mark. "Memory's Escape: Inventing *The Music of Chance* – A Conversation with Paul Auster". *Denver Quarterly*. (1994): 111-122.

Jones, Maldwyn A.. (2001). *Histórias de Estados Unidos 1607 – 1992*. (Traducción Carmen Martinez Gimeno).Madrid: Cátedra.

Kristeva, Julia. "A Palavra, O Diálogo e o Romance" in *Semiótica do Romance*. (1977). (Tradução de Fernando Cabral Martins). Lisboa: Arcádia. (1977): 69 - 99.

Lyotard, Jean-Francois. (1984). *A condição Pós-Moderna*. (Tradução José Bragança de Miranda). Lisboa: Gradiva.

-----."Note on the Meaning of 'Post-'" in *Postmodernism: A*

- Reader*. (1993). London: Harvester Wheatsheaf. (Ed. Thomas Docherty): 47-50.
- . “Answering the question: what is postmodernism?” in *Modern Criticism and Theory: A Reader*. (2008). United Kingdom: Pearson Longman. (David Lodge and Nigel Wood eds.): 412-420.
- Matthiessen, F. O.. (1972). *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. London: Oxford Press.
- McHale, Brian. (1987). *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.
- . (1992). *Constructing Postmodernism*. London: Routledge.
- Platão. (1949). *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa. “Plagiarism in Praise: Auster and Melville” *Colóquio Herman Melville*. Lisboa: Edições Colibri (1994): 111-122.
- Turner, Frederick Jackson. (1996). *The Significance of the Frontier in American History*. New York: Dover Publications, Inc..
- Varvogli, Alik. (2001). *The World that is the Book: Paul Auster’s Fiction*. Liverpool: Liverpool Universities Press.
- Weisenburger, Steven. “Inside Moon Palace” in *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*. (1995). Philadelphia: University of Pennsylvania Press. (Ed. Dennis Barone): 129-142.
- Winthrop, John. “A Modell of Christian Charity” in *An Early American Reader*. (1989). Washington: United States Information Agency. (Ed. J. A. Leo Lemay): 14-24.

Citações Electrónicas

Auster, Paul. 2009. Entrevista retirada do programa da RTPN, “Conversas de Escritores”,

<http://ww1.rtp.pt/multimedia/index.php?tvprog=25324&idpod=33139&formato=flv&pag=recentes&escolha> (acedido em Março de 2010)

Bishop Berkeley <http://www.springerlink.com/content/q648732706303851/>, (acedido em Abril de 2010)

Blakelock, Ralph Albert. <http://www.questroyalfineart.com/artist/ralph-albert-blakelock> , (acedido em Abril de 2010)

Moran, Thomas: <http://www.nga.gov/feature/moran/moranhomet.htm> (acedido em Abril de 2010)

“New Perspectives on the West” <http://www.pbs.org/weta/thewest/people/> (acedido em Abril de 2010)

“The World Fair” http://en.wikipedia.org/wiki/1939_New_York_World%27s_Fair 1939-1940 (acedido em Abril de 2010)