



REFLEXÕES SOBRE A CONDIÇÃO DO ARTISTA CONTEMPORÂNEO NA LUTA CONTRA OS DISCURSOS OFICIAIS: PAUL AUSTER, A LITERATURA E A HISTÓRIA

REFLECTIONS ON THE STATUS OF THE CONTEMPORARY ARTIST IN THE STRUGGLE AGAINST THE OFFICIAL DISCOURSES: PAUL AUSTER, LITERATURE AND HISTORY

REFLEXIONES SOBRE LA CONDICIÓN DEL ARTISTA CONTEMPORÂNEO EN LA LUCHA CONTRA LOS DISCURSOS OFICIALES: PAUL AUSTER, LA LITERATURA Y LA HISTORIA

Lilian Reichert Coelho¹

RESUMO:

Apresenta-se uma leitura de *A Trilogia de Nova York* (1987), *Leviatã* (1992) e *Desvarios no Brooklyn* (2005), de Paul Auster, sob o prisma da articulação entre subjetividades e discursos, notadamente o literário e o historiográfico. O trabalho guiou-se pela observação da crítica engendrada pelo escritor no que tange ao mito da nação estadunidense, na perspectiva de que tal movimento ressoa críticas de outros escritores, sobretudo da própria literatura norte-americana, dos quais Auster apresenta-se como herdeiro genealógico. Ao revolver as entranhas históricas e discursivas sobre a “origem” da nação estadunidense, o escritor propõe reflexões sobre a questão da identidade nacional, sobretudo no que concerne aos símbolos e ao modo como as personagens lidam com as representações oficiais.

Palavras-chave: Discurso. Literatura. História. Nação.

ABSTRACT:

We present a reading of *The New York Trilogy* (1987), *Leviathan* (1992) and *The Brooklyn Follies* (2005), by Paul Auster, through the articulation between subjectivities and discourses, notably literature and history. The effort was guided by the observation of the criticism constructed by the writer in relation to the United States' national myth, in the perspective of a movement that resounds other writers' criticism, overall the north-American ones, among which Auster presents himself as a genealogical heir. In digging the discursive and historical viscera on the “origin” of the American nation, the writer presents some reflections on the national identity issue,

¹ Professora Adjunta da Universidade Federal de Rondônia, *campus* de Vilhena, no curso de Comunicação Social-Jornalismo. Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: lilian_reichert@yahoo.com.br



mainly in relation to the symbols and to the way the characters deal with the official representations.

Keywords: Discourse. Literature. History. Nation.

RESUMEN:

Se presenta una lectura de *La Trilogía de Nueva York* (1987), *Leviatán* (1992) y *Desvarios en Brooklyn* (2005), de Paul Auster, bajo el prisma de la articulación entre subjetividades y discursos, especialmente en el campo literario e historiográfico. El trabajo se basó en la observación de la crítica generada por el escritor en lo que se refiere al mito de la nación norteamericana, en la perspectiva de que tal movimiento se hace eco de las críticas de otros escritores, especialmente de la propia literatura norteamericana, de los cuales Auster se presenta como heredero genealógico. Al revolver las entrañas históricas y discursivas sobre el “origen” de la nación norteamericana, el escritor propone reflexiones sobre la cuestión de la identidad nacional, especialmente con respecto a los símbolos y al modo como las personajes tratan las representaciones oficiales.

Palabras clave: Discurso. Literatura. Historia. Nación.

História e Literatura são discursos oficiais escarafunchados e (des)(re)interpretados pela perspectiva crítico-estético-teórica do escritor estadunidense contemporâneo Paul Auster. O caráter científico, de discurso legitimador, da História, assume contornos de dúvida, de suspeita, na posicionalidade instalada pelo escritor. A eloquência de Auster estrutura-se criticamente em relação ao discurso fundador e sua repercussão na contemporaneidade, configurando-se como abordagem questionadora da história, da ciência e da literatura, entendidas como construções humanas marcadas por inegável ímpeto organizador, portanto, narrativas como as que ele mesmo erige.

Compreendido como “regime de verdade” (cf. FOUCAULT, 2003), o discurso historiográfico autorizado constrói uma versão, que Auster procura esgarçar até os limites, ao expor seu caráter ficcional, a partir da instalação de relações “novas”, não tributárias dos regimes sociais validados sob chancela da verdade. Vale notar que a verdade do discurso histórico oficial não é substituída por outra interpretação orientada pela vontade de verdade; o serviço limita-se ao acréscimo da dúvida sob o olhar desconfiado do artista. As relações entre literatura e historiografia não são estabelecidas por Auster em termos de oposição, mas, de qualquer modo, pode-se dizer que a primeira incide sobre a segunda de modo avaliador, crítico. O esforço literário do escritor revela não apenas consciência sobre a realidade entendida de

modo abstrato, mas consciência política, cujas implicações estéticas são apresentadas de modo contundente no espaço textual e na construção das personagens centrais.

1 A CRÍTICA AO DISCURSO CÍVICO-RELIGIOSO SOBRE AS “ORIGENS” EM CIDADE DE VIDRO

A fim de explicitar a crítica sobre o tipo de representação e de ideologia caracterizados pelo discurso histórico, Auster dedica, em “Cidade de Vidro”², um capítulo inteiro, sublinhando de maneira incisiva a posição adotada frente ao tema da “origem” no que diz respeito ao surgimento dos Estados Unidos da América como nação e seu *status* hegemônico no mundo contemporâneo. O conteúdo do livro cuja leitura é empreendida pela personagem focal, da autoria de Peter Stillman (ex-professor universitário, velho louco, suposto criminoso), funciona como amostra do argumento da artificialidade “original” sobre as quais se sustentam os modos de pensar, viver e agir estadunidenses, na interpretação de Auster. A crítica fundamenta-se no mito da origem da nação, “confirmado” historicamente pela emergência e consolidação da chamada “doutrina do destino manifesto”³, fundamental na criação da narrativa mítica norte-americana.

Henry Dark⁴ constitui uma ficção criada por Stillman como fonte histórica da qual teria emanado o argumento “legítimo” de conexões entre eventos bíblicos, a chegada dos pioneiros e a construção do “império” estadunidense. Por meio dele são justificados todos os tipos de movimentos expansionistas, a partir da ideia de que se cumpria ordem divina. A proveniência de tal argumento reside na articulação discursiva de fatos (históricos e/ou ficcionais) como a situação inicial dos colonizadores (com acento nos perigos enfrentados e no esforço empreendido) e

² Primeira das três narrativas independentes que compõem *A Trilogia de Nova York* (1987).

³ Lens afirma que a doutrina do *manifest destiny* emergiu à época do período expansionista territorial que culminou com a invasão do México. Teria sido “experimentalmente formulada por Quincy Adams em 1811. [...] Em 1845, essa tese foi repetida numa versão mais potente por um editor chamado John L. O’Sullivan. [...] O presidente James K. Polk deu magnífica interpretação prática ao tema, derrotando o México” (2006, p.24). Se se assumir a emergência de tal teoria apenas na aurora do século XIX, comprova-se o caráter discursivo da ideia do destino manifesto, encetada séculos depois da chegada dos europeus ao Novo Mundo.

⁴ O próprio nome da suposta personagem histórica é sugestivo, pela carga semântica e cultural negativa em geral atribuída à escuridão (*dark*, em inglês), tanto física quanto política e ideológica.

eventos bíblicos. A vontade de verdade torna historicamente análogos os hebreus do Antigo Testamento e os puritanos, ambos escolhidos por Deus, portadores do destino da humanidade. Mas, ao contrário dos hebreus, os *pilgrims* (“ingleses transplantados”) efetuariam correta e legitimamente a aliança com Deus, pois, “a exemplo de Noé na sua arca, eles tinham viajado através do vasto dilúvio oceânico a fim de cumprir sua missão sagrada” (AUSTER, 2003, p.58).

Como é possível notar, o discurso histórico oficial sobre a fundação assentase no evento relativo à chegada dos peregrinos à costa leste dos Estados Unidos no século XVII, como se esta constituísse mero espaço vazio, onde se pudesse moldar, como o próprio Deus criara o mundo, a nação perfeita que iniciaria nova era para toda a humanidade. Tal interpretação é corroborada pela visão megalomaníaca dos colonizadores e dos “pais fundadores”, segundo a qual tudo o que se debatia na Europa nos termos teóricos do Renascimento e da Reforma Protestante de Lutero, culminando no Iluminismo e nos ideais da Modernidade, poderia ser erigido, na prática, no novo espaço, o continente americano. Nessa época, a mentalidade europeia estava em plena transição dos valores dominantes no mundo medieval para valores modernos, e a “descoberta” do Novo Mundo constituiu golpe fatal para a teocracia, fundando novas racionalidade, episteme e cartografias.

Em tal contexto, a constatação da existência efetiva do chamado Novo Mundo concretizou utopias altamente difundidas na cultura europeia, confirmando imagens presentes no plano simbólico até o período medieval, que havia legado do passado imagens de ilhas imaginárias, culminando em *A Nova Atlântida*, de Francis Bacon (1627), contemporânea dos peregrinos. Em geral, essas ilhas estavam associadas, no imaginário europeu, à concepção de um *locus* desértico, simultaneamente espiritual e geográfico, propício à provação e à tentação, aspectos intrínsecos à trilha da purificação, de acordo com a vontade de verdade do discurso cristão.

O Novo Mundo representava, na dinâmica da mentalidade em trânsito dos séculos XVI e XVII, certeza fundamental rumo a almejadas mudanças paradigmáticas. No entanto, tal alteração não ocorre de modo radical no discurso criado quando da fundação dos Estados Unidos da América, pois, como Auster tenta mostrar, a nação é erigida pelo paradoxo indestrutível do civismo religioso, assentado tanto em crenças puritanas quanto em ideais iluministas. Carvalho (2006) auxilia a compreender os motivos que conduziram à permanência do valor religioso na fundação do Novo Mundo, ao enfatizar a necessidade de se distinguir entre a

mera crença na existência concreta das utopias em algum ponto da superfície terrestre e a busca efetiva do Paraíso Perdido com vistas à reconstrução, tal como profetizara João, no Apocalipse bíblico, e tal como acreditavam Cristóvão Colombo e seus contemporâneos.

Se a descoberta do “novo mundo” por Colombo teve uma motivação mística e espiritual, sua não-exploração até o século XVII também se deve a fatores místicos. Tal descoberta era possível desde os primórdios da navegação fenícia. No entanto, o Ocidente estava para além das colunas Hércules, onde o precipício se abria diante dos navegadores. Derivado de “occido” (morrer, sucumbir), “Ocidente” era a “terra da morte” para os antigos (DORNELES, 2007, p. 7).

Pelo exposto, vislumbra-se como o discurso religioso cristão extrapolava o domínio específico e contaminava outras áreas – como a geografia –, legitimando até a representação cartográfica das terras conhecidas. Tal mentalidade pressupunha a existência efetiva do Paraíso, mas como lugar inacessível aos humanos comuns, dada a intransponibilidade de barreiras naturais. Esta crença constitutiva do imaginário europeu medieval persistiu nos imaginários pré-moderno e moderno, tendo auxiliado na consolidação do argumento religioso que sustenta a noção de missão sagrada, redestinada, dos Estados Unidos no cenário mundial. Auster tenta, a todo custo, pôr a nu o argumento, criticando-o como artifício e expondo – ainda que de modo implícito, sob camadas de fabulação – (contra)argumentos sufocados pela vontade de verdade do discurso oficial. O posicionamento discursivo do escritor contemporâneo pode ser sintetizado pelas palavras de outro escritor, também crítico do *american way of life*, Henry Miller:

A América é composta, como todos sabemos, de gente que fugiu de situações feias. É a terra *par excellence* de expatriados e escapistas, de *renegados*, para usar uma palavra forte. Podíamos ter feito desse novo continente um mundo maravilhoso se tivéssemos realmente abandonado nossos amigos na Europa, na Ásia e na África. Talvez ele houvesse se tornado um admirável mundo novo se tivéssemos tido a coragem de virar as costas para o velho e construir tudo novo, para erradicar os venenos que se acumularam ao longo de séculos de amargas rivalidades, ciúmes e conflitos (2006, p.19-20).

A despeito das crenças vigentes no período medieval (que ecoam até o século XXI) e dos discursos que as balizavam, o Novo Mundo não era um imenso espaço vazio a ser conquistado pela bravura inerente aos pioneiros ingleses. Os povos indígenas já habitavam a região, bem como espanhóis e franceses, estes últimos não como moradores, mas exploradores, embora no discurso fosse acentuada a concepção de lugar vazio, pronto para ser habitado por quem estivesse

disposto a trabalhar no processo de construção da nação nova, onde a humanidade poderia (re)“começar do zero”. O marco do discurso fundacional estadunidense convencionou-se, portanto, pela caracterização da “nova” terra como espécie de utopia religiosa, sobretudo pela:

chegada do advogado britânico John Winthrop a Massachussets, em 1630. Adepto de uma seita radical para a época, os puritanos, e descontente com o anglicanismo – a religião oficial dos ingleses e do rei Carlos I –, Winthrop e as cerca de 700 pessoas que o acompanharam deixaram a Inglaterra para criar sua própria sociedade, num lugar ainda intocado pelos vícios: a América (FUSER, 2006, p. 26).

A tese da utopia religiosa confirma-se pelo fato de que, antes de Winthrop, outros colonizadores como o Capitão John Smith, já teriam reconhecido parte da costa do território que hoje constitui os Estados Unidos da América, mas, por ser “um homem sem religião” (SPILLER, 1967, p. 22), a ocupação considerada “inaugural” é localizada no evento mítico da chegada e instalação dos peregrinos, homens e mulheres designados por Deus, foragidos da “injusta” perseguição calvinista, para fundar o novo Paraíso.

Por seu turno, Paul Auster ironiza com veemência a ideia do “destino manifesto” e sua relação com a política, cujo resultado é essa espécie de “religião cívica” ou “civismo religioso” típico dos Estados Unidos da América⁵ e entranhado de modo nefasto no imaginário nacional. Auster trata o discurso da fundação como marco decisivo da degradação humana, sobretudo em termos individuais, e que se teria conservado até a contemporaneidade. O argumento reside justamente na demonstração de que toda a historiografia deriva de discurso ficcional e mentiroso, vez que as ações (genocidas, expansionistas, capitalistas e globalizadoras) e ideias predominantes executadas ao longo da história partem de invenções de sujeitos mentalmente comprometidos – ou mesmo inexistentes – como Henry Dark, fonte forjada pela insana personagem Peter Stillman-pai.

O abalo no discurso histórico como a verdade nacional advém, no caso da fundação dos Estados Unidos da América, da denúncia de promiscuidade com o discurso religioso puritano, outra ficção combatida por Auster. Tal posição crítica é

⁵ Em artigo para a **Revista Brasileiros** de janeiro de 2008, Jim Wygand, economista estadunidense que já residiu no Brasil, comenta as conseqüências, na contemporaneidade, da contradição que fundamenta a nação norte-americana: ao mesmo tempo tributária dos “pais da república”, iluministas e seculares, e dos colonos puritanos. De acordo com Wygand, “esse conflito entre as duas visões de mundo – diametralmente opostas – marcou e continua marcando a sociedade estadunidense até hoje. Durante quase toda a história dos EUA, a visão secular predominava, porém aos solavancos. [...] A eleição de George W. Bush foi a revanche dos fundamentalistas” (2008, p.83-84).

evidenciada pelo narrador de “Cidade de Vidro”, ao relatar sobre o livro da personagem Stillman, cujas ideias são sempre introduzidas por expressões de dúvida. Ao menos ele, o narrador, trata de eximir-se, de distanciar-se desse conteúdo o quanto pode, utilizando, para isso, expressões indiretas como “segundo”, além dos verbos na condicional, geralmente acompanhados por verbo auxiliar gerador de dúvida como “podia”, “teria” e a insistência no pretérito imperfeito, empregado também com carga de suspeita. Dark não diz apenas do passado, mas vaticina o futuro, justificando, de modo sub-reptício, o processo de globalização, ao afirmar que, a partir de 1960, a Torre de Babel seria reerguida pelas mãos dos descendentes dos peregrinos predestinados. A referência à “nova” Torre de Babel simboliza o poder dos Estados Unidos, justificado pela ideia de “boa intenção” que rege o discurso religioso puritano desde as “origens”.

O narrador traz a figura de um caderno vermelho, no qual constam as reflexões da personagem focal, Quinn, um escritor-detetive, sobre as descobertas do “caso” policial para o qual um certo Paul Auster fora contratado. No caderno, Quinn expõe o conteúdo do livro de Stillman, que cita a obra do fantasma Henry Dark, *A nova Babel*, inspirada em *Paraíso Recuperado*, de Milton, todas se reportando ao livro bíblico do Gênesis. Com isso, o narrador teoriza pela polêmica os discursos histórico e religioso, que funcionam de maneira simbiótica no que diz respeito à fundação da nação estadunidense, tendo-se consolidado no imaginário nacional. O argumento de Auster detém-se na tese de que a negatividade instalada no mundo contemporâneo (com ênfase nos Estados Unidos da América, já que simbolizam o máximo poder sobre o “resto” do mundo), em especial a deterioração da possibilidade de se encontrar sentido para a vida e de se efetivar a comunicação entre os seres humanos, sobretudo pelo desprezo à arte, perdeu-se devido à distância entre linguagem e mundo. Com isso, o escritor estabelece a crítica da representação e dos discursos dominantes que se impõem sempre “violentamente” como verdade, dissimulados como espécie de carga genética da nação.

A crítica estende-se à elite intelectual nos EUA, condensada pela família Stillman, cuja “linhagem” é exposta ao narrador por Virginia Stillman, a contratante dos serviços detetivescos de Quinn-Auster, nos seguintes termos:

O pai de Peter foi para Harvard, como todo mundo na família. Estudou filosofia e religião e, segundo todas as informações, foi um aluno brilhante. Redigiu sua tese sobre as interpretações teológicas do Novo Mundo nos

séculos XVI e XVII e depois conseguiu um emprego no departamento de religião da Universidade de Columbia (AUSTER, 2003, p.34).

Acreditando “piamente” nas próprias concepções, torna-se fanático e decide realizar experiência científica para provar a relação entre linguagem e mundo: encarcera o filho, ainda criança, num quarto escuro, sem acesso ao mundo e a ninguém, onde permanece até que a casa é consumida por incontornável incêndio. O garoto é resgatado e encaminhado para internação em hospital psiquiátrico, enquanto o pai é enviado para a prisão. As insanidades do cientista são cometidas sob a rubrica da ciência. No emblemático capítulo quatro de “Cidade de Vidro”, o narrador afirma que Quinn lembra ter lido sobre histórias semelhantes, de cunho histórico, científico e/ou literário. Esta pausa na narrativa com ênfase no discurso reforça a crítica ao ideário científico positivista, cujas bases estão fincadas no polo do paradoxo fundamental que sustenta o imaginário nacional e que aparece estilizado pelo modo como Auster o insere: como “vontade de verdade” imposta à custa de atrocidades das mais variadas ordens. No momento em que o narrador encaminha-se até a biblioteca de Columbia, a fim de ler o livro escrito por Stillman⁶, tenta apreender algo acerca do homem vigiado – cujo caráter desconhece – pelo que este escrevera no passado.

Auster empenha-se em elaborar a crítica do “começo” único ao evidenciar a faceta violenta encetada por qualquer atividade de localizar *uma* origem, compreendida como usurpação e imposição de *um* discurso, de *uma* representação, com funções nitidamente legitimadoras das ações de determinado grupo e que, pelo esforço organizador, serviu para moldar o imaginário nacional. O caráter ficcional do discurso histórico é exposto também no momento em que o narrador aborda a exegese de Stillman sobre certa frase do poeta John Milton. Stillman ressalta a multiplicidade de sentido das palavras, podendo portar, inclusive, significados opostos. Quinn evidencia também os comentários de Stillman acerca das diferentes interpretações relativas à Torre de Babel, todas elas largamente difundidas na cultura ocidental. O episódio bíblico da Torre de Babel é emblemático porque representaria a última imagem antes do “autêntico” começo do mundo. Portanto, se os peregrinos são as personagens históricas correlatas dos antigos hebreus, o verdadeiro começo do mundo derivaria da colonização dos Estados Unidos e dos movimentos de expansão, devidamente legitimados. Dessa correlação, Dorneles

⁶ O livro fictício é intitulado sugestivamente “O jardim e a torre: visões inaugurais do Novo Mundo”.

sustenta a definição de “messianismo americano”, explicando que este “parece assumir contornos de uma *ideologia*, no sentido de que cimenta o tecido social; de uma *utopia*, que mantém um ideal e um sonho de restauração da condição humana; e de um *sistema da cultura*, que articula e gera uma infinidade de textos encadeados” (2007, p. 3).

Nesse sentido, observa-se que Stillman, o velho louco e potencial assassino do próprio filho, é a personagem que encarna o discurso histórico oficial sobre as “origens” da nação. Por meio desta personagem, Auster expõe o estreito liame – o caráter paralelístico estabelecido pelo discurso dominante, conservador por natureza – entre a Torre de Babel bíblica, a “descoberta” do Novo Mundo e a incomunicabilidade típica do mundo contemporâneo. O *status* deste último é negativo para a personagem, sendo consequência da laicização do Estado e da perda de terreno da religião a partir de meados do século XX. Como a instauração do novo “novo mundo”, da “nova Babel”, é localizada em 1960, crê-se legítimo afirmar que a derrocada dos valores fundamentais da nação estadunidense percebida na contemporaneidade é oriunda da eleição de um católico e democrata para a presidência dos EUA, John F. Kennedy, pelo menos na visão da personagem Stillman. É nítida a recorrência do termo “novo” em “Cidade de Vidro”, empregado de modo irônico pelo narrador. A palavra e seus correlatos sintetizam a discussão sobre as “origens” realizada por Auster, que ecoa de modo crítico a impregnação do valor novidade nos Estados Unidos, desde a constituição do espaço nacional, sendo reforçada ao longo dos séculos pelo discurso dominante, como explica Dorneles (2007, p. 9):

Desta forma, um espírito de renovação e de restauração, um impulso messiânico, permeou a fundação dos Estados Unidos. O impulso do “novo”, textualmente derivado do Apocalipse, manifesta-se em diversos nomes, como Nova Inglaterra (1579), Nova Iorque (1625), Nova Hampshire (1638), Nova Escócia (1713), Nova Orleans (1718), Nova Jersey (1776); e depois “Nova Ordem Mundial”, inscrita no grande selo que ilustra as cédulas de 1 (um) dólar. Os mesmos ideais embasam o texto da Constituição Americana, redigido por Thomas Jefferson [...].

Em “Cidade de Vidro”, a relação entre “origens” e histórico nacional com a contemporaneidade é estabelecida pela libertação de Stillman da prisão e o suposto temor do filho, que resulta na contratação do detetive Paul Auster para vigiar os passos do velho insano. Sob a (falsa) identidade de Paul Auster-detetive, Quinn persegue Stillman todos os dias, até conseguir conversar três vezes com o velho,

antes do desaparecimento sem pistas deste último. Stillman perambula aleatoriamente pela cidade, sempre respeitando determinado perímetro, coletando objetos os mais estapafúrdios para compor o que denomina sua “nova obra”, em resumo: lixo, objetos desprezados pela população de Nova York.

É, portanto, na cidade degradada que se encontra material para a composição criativa, tanto na obra de Stillman quanto na de Auster; é num país decadente como os Estados Unidos que se busca a transformação pela autocrítica e não na fuga para algum paraíso, terrestre ou transcendente. No horizonte da personagem Stillman, é impossível existir outro paraíso, vez que, pelo discurso oficial religioso-político, o Éden é associado ao Novo Mundo. É a partir desse mecanismo que em “Cidade de Vidro” se constrói a crítica da história oficial como discurso, apontando seu aspecto ficcional. Assim, a verdade absoluta e universal característica da modernidade é destronada em favor da pluralidade de verdades ou, ao menos, da desconfiança em relação ao discurso hegemônico. Em que pese o esforço empreendido por Auster, não há exposição, de fato, de outros pontos de vista, há apenas a crítica ao discurso fundacional da nação. E a crítica encerra extrema negatividade, inegável pessimismo, pois Stillman desaparece ao final, restando a dúvida sobre ter se suicidado ou não. Há, no fundo, o desejo de Auster de que o conservadorismo representado pela personagem esteja morto, mas a dúvida prevalece sobre qualquer certeza. Disso deriva a possibilidade de leitura segundo a qual, para o escritor, o fantasma conservador, sua diluição e presença invisível na cidade, pode ser tão nefasto quanto a encarnação em figuras tangíveis.

Isso revela a possibilidade de, novamente, entender-se o estreitamento de relações entre a leitura dos Estados Unidos realizada por Henry Miller no início da década de 1940 e o cenário explicitado por Auster no fim de século. A revisão crítica da história nacional é formulada por Miller como segue:

Um novo mundo não se faz simplesmente tentando esquecer o antigo. Um novo mundo se faz com um novo espírito, com novos valores. Nosso mundo pode ter começado assim, mas hoje é caricatural. [...] Não há nada de valente, cavalheiresco, heróico ou magnânimo em nossa atitude. Não somos almas pacíficas; somos presunçosos, tímidos, enjoados e trêmulos (2006, p.20).

Vale sublinhar que o encaminhamento crítico exposto por Auster em “Cidade de Vidro” é materializado já no título, revelador da onipresença da dimensão macroespacial (cidade), caracterizada pela propriedade básica do elemento constitutivo

(vidro). A transparência metaforiza o impedimento da personagem focal de camuflar-se, inclusive perante si, dada a onipresença opressora do ideário nacional, encarnado pela espacialidade simbólica da cidade grande constituída por Nova York. Outro impedimento é o ato de mascarar a pluralidade de visões sobre a nação, subsumidas em favor do argumento dominante. Além da transparência, o vidro tem outra propriedade: é frágil, passível de transformar-se, em caso de queda, em cacos minúsculos e não recomponíveis, assim como a linguagem e a vida humana, na concepção de Auster.

2 CONTRA A LIBERDADE: OS SÍMBOLOS NACIONAIS SOB SUSPEITA EM LEVIATÃ

O argumento crítico sobre a nação é diversamente tematizado por Auster em *Leviatã* (1992). Enquanto “Cidade de Vidro” concentra-se na exposição dos fios finos e puídos que sustentam o mito de fundação, da “origem sagrada” do Estado norte-americano, *Leviatã* levanta a crítica sobre a nação na forma já configurada no imaginário nacional, estabelecendo espécie de “balanço” dos cinco séculos do Novo Mundo e as consequências da mentalidade gestada e sustentada pelas narrativas oficiais ao longo de todo esse tempo nas (in)consciências individuais. Auster cria a alegoria da degenerescência da alma americana em relação aos valores que a sustentam, tentando mostrar, através da personagem Benjamin Sachs, como o messianismo e o civismo religioso intrínseco ao espírito e à mentalidade da nação ocasionaram a transformação de um escritor “engajado” em um terrorista *pop* midiático.

No passado, no emblemático ano de 1968, a personagem Sachs preferira a prisão em Danbury a servir à pátria na Guerra do Vietnã. Ao ser questionado pelo amigo-narrador sobre não ter fugido para outro país, Sachs afirma, veementemente, acreditar “que tinha a responsabilidade de assumir minha posição e declarar para eles o que pensava” (AUSTER, 2001, p.33). Peter Aaron, o narrador, afirma que o amigo escolhera a temporada na prisão como protesto, em defesa de seus princípios. No entanto, com o transcorrer da narrativa sobre o processo de autoconscientização política da personagem, Sachs percebe-se tão desertor quanto

Peter⁷, julgando-se negativamente pela atitude do passado. A personagem Sachs só se compreende como tal ao se deparar com o legado de Reed Dimaggio, ex-combatente do Vietnã, seguidor de filosofias políticas anarquistas e candidato a terrorista, impedido por ter sido assassinado pelo próprio Sachs na estrada⁸.

O tema da ação política terrorista como resultado do imaginário nacional calcado no paradoxo do “civismo religioso” intrínseco à mentalidade estadunidense é inerente a *Leviatã* e figurativizado pela própria vida da personagem focal. Nascido no dia da explosão da bomba atômica de Hiroshima e obcecado por ela, oriundo de família classe média, embora americano “hifenizado” (de ascendência metade judia, metade irlandesa), Benjamin Sachs tivera educação secular. De acordo com a tradição paradoxal apontada sobre o discurso da nação estadunidense, pode-se dizer que a orientação psicológica, cidadã e política de Sachs tende para os valores iluministas, seculares, muito mais do que para valores religiosos.

Apesar disso, observa-se que a trajetória de autoconscientização de Sachs não se constitui exclusivamente pela política, mas assume contornos algo místicos, cuja gênese o narrador localiza em passageira crise religiosa ocorrida na adolescência de Sachs, logo superada. De qualquer modo, Peter salienta o traço espiritual presente nas crenças políticas de Sachs e o profundo conhecimento que este apresenta da Bíblia. Sobre as ideias políticas do amigo, o narrador acentua nunca se enquadrarem “em nenhuma das categorias convencionais, pois [...] a ação política, para ele, se resumia a uma questão de consciência” (AUSTER, 2001, p. 40). E consciência individual, sublinhe-se. Peter afirma, textual e explicitamente, que as

⁷ Este preferia escapar da guerra pela estada em Paris, na França.

⁸ Tal sentimento de vergonha pelo não enfrentamento da guerra reverbera percepções de outro escritor estadunidense, Henry Miller, ao regressar aos EUA após a Segunda Guerra Mundial, tendo vivido, como Peter Aaron e o próprio Auster, em França: “Quando voltei pela primeira vez da Europa, sempre me lembrava do fato de que eu era um ‘expatriado’, muitas vezes de um jeito desagradável. O expatriado passara a ser visto como um escapista. Até explodir a guerra, ir para a Europa era o sonho de todo artista americano – para ficar lá o máximo possível. Ninguém pensava em chamar um homem de escapista naquela época. Ir para a Europa era uma coisa natural, adequada, apropriada. Com a eclosão da guerra, uma espécie de chauvinismo petulante e infantil se instalou. ‘Você não está contente de estar de volta aos bons e velhos EUA?’ A isso, esperavam que você respondesse: ‘Claro!’ Por trás dessas observações havia, é óbvio, um sentimento não admitido de decepção; o artista americano que se vira obrigado a buscar refúgio outra vez em sua terra natal estava furioso com seus amigos europeus por terem-no privado do privilégio de viver a vida que mais queria. Zangava-se por eles terem deixado que uma coisa tão feia e desnecessária quanto a guerra eclodisse” (2006, p.19).

crenças e o estilo de vida de Sachs poderiam ser resumidos na admiração nutrida pelos chamados “transcendentalistas”⁹, especialmente Henry David Thoreau.

Assumir experiências de vida e teorias de Thoreau expostas em “A desobediência civil” como referência moral e ética da personagem focal de *Leviatã* confirma o horizonte de leitura proposto neste trabalho no que tange ao questionamento sobre a formação e manutenção da nação em termos discursivos e relativos ao imaginário nacional. Neste sentido, considera-se que a figura de Benjamin Sachs é apresentada como espécie de encarnação contemporânea de Thoreau. O encaminhamento ético da personagem de Auster, entretanto, é moldado de acordo com as condições oferecidas pela sociedade contemporânea, degradada e aviltante para o indivíduo, mesmo tendo tido oportunidade de reorientar-se a partir das críticas de Thoreau, manifestadas em meados do século XIX. Auster lamenta o fato de os compatriotas não terem conduzido a nação a partir da “bússola” apresentada por Thoreau, atribuindo a isso os descaminhos e os erros hodiernos. A crítica é manifestada pelo narrador de *Leviatã*, ao descrever a experiência de leitura do único livro escrito por Sachs, intitulado “O novo colosso”: “Embora isso não seja dito com todas as letras, a mensagem não poderia ser mais clara. A América perdeu o seu rumo. Thoreau era o único capaz de ler a bússola para nós e, agora que ele se foi, não temos nenhuma esperança de nos encontrarmos outra vez” (AUSTER, 2001, p. 56). Note-se o modo como o pessimismo e a descrença do narrador são evidenciados por essas palavras.

Desde os momentos iniciais da nação, quando o discurso gerador da “comunidade imaginada” (ANDERSON, 1989) que é a nação estadunidense estava em processo de construção, o paradoxo do “civismo religioso” implantou-se. As bases filosófica e política da nova e redentora civilização humana eram sustentadas pela tentativa de se administrar o idealismo racionalista moderno, de um lado, e, de outro, a doutrina calvinista puritana, que pregava a divindade absoluta e a depravação inerente ao ser humano. Assim sendo, compreende-se aqui a filiação moral e intelectual de Auster como resultado de opções do próprio “herdeiro”, que remodela o(s) idealismo(s) norte-americano(s) tal como estabelecido, paradoxalmente – como não poderia deixar de ser – tanto por Jonathan Edwards

⁹ De acordo com Spiller, o grupo chamado “transcendentalistas” era formado por pensadores em torno de Ralph Waldo Emerson, nas décadas de 1830 e 1840, considerado pelos seus membros o responsável por “reconciliar as abstrações da imaginação romântica com as realidades da vida norte-americana de meados do século” XIX (1967, p.52).

quanto por Benjamin Franklin¹⁰, no século XVIII. Em comum, os filósofos-estadistas manifestavam a tarefa auto-imbuída de ajudar a construir as bases políticas, filosóficas, espirituais e morais do Novo Mundo (leia-se apenas os Estados Unidos da América) e o retiro solitário em algum momento crucial da vida.

Tal como as personalidades históricas e as narrativas criadas por elas próprias em autobiografias, pelos biógrafos oficiais ou pelo imaginário nacional, Auster apresenta, tanto em *A Trilogia de Nova York* quanto em *Leviatã*, personagens que optam pelo isolamento social como forma de alcançar o autoconhecimento. Notam-se, entretanto, diferenças entre objetivos e resultados desse “método” nas duas obras austerianas. Enquanto em *A Trilogia de Nova York* as personagens não têm consciência (subjéctiva ou política) de que estão em processo de autoconhecimento, em *Leviatã*, Sachs impõe-se a busca pessoal como propósito, subjéctivamente consciente e como ato político. O jogo entre submeter-se, renunciar a desígnios de ordem superior (divina ou qualquer outra) e exercer a liberdade individual está na base das duas obras sob foco, que refletem, de algum modo, o paradoxo da cultura, da política e do imaginário estadunidenses.

Após período de reclusão auto-imposta, Sachs, ao contrário de Thoreau – conforme exposto, paradigma de Auster e da personagem –, não pode voltar à sociedade e retomar a vida ordinária, mesmo constituindo-se voz contrária ao discurso e às práticas sociais e políticas hegemônicas. Na verdade, não é que não possa, pois, sendo indivíduo livre, pode fazer o que bem lhe aprouver. No entanto, como se trata de discussão sobre a liberdade¹¹ e sobre o peso negativo desta sobre o indivíduo, a personagem sente que não pode simplesmente retornar e retomar a vida pregressa porque esta era assentada em mentiras. Tal é a leitura moralista e autopunitiva de Sachs sobre a própria conduta. Devido ao carácter pessimista que orienta o olhar de Auster sobre a sociedade contemporânea, a personagem Sachs, ao adentrar em uma floresta¹² desconhecida, é submetida ao contato com uma espécie de portal, que a engole, forçando-a a cometer atos antes inimagináveis e a transformar-se individualmente em amplo sentido.

¹⁰ Figuras históricas, símbolos do fervor religioso puritano e do conservadorismo político estadunidense.

¹¹ Liberdade considerada não do ponto de vista humano em geral, mas no que tange ao eixo axiológico que sustenta o ideário da nação estadunidense desde os filósofos-estadistas do século XVIII.

¹² A floresta constitui o *topos* estadunidense do isolamento social que conduz ao autoconhecimento e à reflexão mais profunda sobre a nação, conforme demonstram experiências de diversas personalidades históricas e literárias.

Inicialmente, na visão do narrador, Benjamin Sachs aparenta ser espírito livre em meio ao conservadorismo das relações sociais propiciadas pela espacialidade estadunidense, representada por metonímia pela cidade de Nova York. Encontros de improviso marcam o início da amizade entre Sachs e o narrador, o que deslumbra este último. O trabalho escritural era visto por Ben como parte da vida ordinária, não se reduzindo aos momentos passados na escrivaninha. Contrariando a regra, constituída pela escravidão ao relógio e aos compromissos profissionais, Sachs recusava-se a seguir os ditames rígidos da sociedade capitalista liberal. Seu único livro publicado, o romance intitulado “O novo colosso”, era um libelo antiliberal, na concepção de Peter. O romance é interpretado pelo narrador mais como panfleto político do que como ficção “pura”, esta funcionando como pretexto para a exposição de ideias, pontos de vista sobre a política nacional. Sem dúvida, o mesmo se pode aplicar a Auster com *Leviatã*. Na concepção de Peter, Sachs é uma espécie de artista-pensador, tal como Thoreau, pois, “apesar de não estar escrevendo a respeito de si mesmo, percebi o quanto o livro devia ser pessoal para ele. A emoção predominante era a raiva [...]” (AUSTER, 2001, p. 57-58).

O espaço nacional configura-se, em *Leviatã*, na perspectiva da personagem focal, topofobia por excelência, em virtude da capacidade de solapar a consciência individual pela alienação e pelo mascaramento da pluralidade de interpretações possíveis para as realidades individual e social, em favor de conservadorismos de toda ordem: político, social, cultural. Apesar dos esforços de Emerson, Thoreau, Poe e Hawthorne no passado, bases genealógicas de Auster, a nação não soube se desvencilhar do paradoxo fundante cristalizado em favor de si mesma ou dos indivíduos. Tal constatação constitui o cerne da crítica empreendida por Auster, tanto em *Leviatã* quanto em outras obras.

A liberdade constitui elemento dos mais fundamentais regentes do discurso e do imaginário estadunidenses e, em razão disso, seu caráter é amplamente questionado pela reflexão crítica austeriana. O ponto de vista defendido em *Leviatã* considera a liberdade instrumento desfavorável ao ser humano, mecanismo da vingança tanto de Deus quanto do Estado contra o indivíduo. No espaço-tempo da nação, depreende-se que a força negativa da religião e do civismo perpetuou-se. No entanto, este último sobrepôs-se, aparentemente destruindo o paradoxo do discurso fundacional em favor do patriotismo, do militarismo e do individualismo, encobertos pela vontade de verdade do discurso do mito democrático americano. O

(contra)discurso baseado na desobediência civil, na insubmissão às autoridades e na deserção – pontuado pelos escritores que Auster elege como ascendência auto-legitimada – são perseguidos, ainda que considerados *losers* na guerra histórica e idiossincrática travada nos limites do espaço nacional constituído pelos Estados Unidos da América. Para Auster, a contemporaneidade vive, como resultado, violência, solidão, belicismo e, sobretudo, paranóia.

Além de Sachs, outra personagem que expressa a liberdade em *Leviatã* é Maria Turner. Ambas sofrem mudanças a partir de experiências brutais e são marcadas intensa e irreversivelmente. Maria é uma jovem artista de família classe média de Massachussetts, “excêntrica” e “heterodoxa”, sempre pronta a seguir experiências novas e excitantes em nome de sua arte idiossincrática, difícil de categorizar, de acordo com o narrador. Sentindo-se solitária e desorientada na espacialidade demoníaca da cidade de Nova York, Maria cria para si projeto artístico que consiste em seguir estranhos na rua, fotografá-los, registrando num diário suas atividades e impressões da própria artista sobre a cidade. Importante é o ato de observar, conforme explica o narrador: “Seu tema era o olho, o drama de olhar e ser olhada, e suas obras ostentavam os mesmos traços que se podia encontrar na própria Maria: atenção minuciosa ao detalhe, confiança em estruturas arbitrárias, paciência que beirava o intolerável” (AUSTER, 2001, p. 86). Em suma, a artista Maria é uma espécie de arqueóloga do presente, a ele ligada pelos mais estranhos e desprovidos de sentido fios.

Com efeito, nota-se como Maria Turner contrapõe-se a Benjamin Sachs, personagem massacrada pelo passado e pela introjeção do esforço ordenador assumido na perseguição de sentido para si e para o futuro da nação. Portanto, cada personagem exerce a liberdade de maneira peculiar. Paradoxalmente, é a liberdade – valor assumido com tanta veemência pelo discurso oficial estadunidense – que as sufoca como indivíduos e artistas. Maria transforma a falta de sentido na liberdade oferecida pelo ambiente estranho e ameaçador do espaço configurado pela cidade grande em oportunidade de instaurar sentido próprio aos fragmentos encontrados na rua ou criados por ela, atividade possível apenas no espaço supostamente livre da pátria, onde tudo é possível àquele que sabe olhar e buscar. Disso depreende-se que a liberdade é experimentada por Maria de modo tão intenso que a personagem julga-se capaz, meramente por portar a câmera fotográfica, tanto de registrar presenças quanto “de fazer o mundo desaparecer, uma técnica para ir

ao encontro do invisível” (AUSTER, 2001, p. 88). O percurso traçado pela personagem, inicialmente marcado por inquietação positiva, deslinda pela suspeita de que, ao contrário do que imaginara em termos de construção pessoal de sentido para o mundo, algo já construído subjaz à superficialidade das coisas, *um* sentido negativo passível de alcance pelo trabalho de escavação.

Como se depreende, a liberdade constitui peso nefasto e tem consequências negativas para todas as personagens de *Leviatã*, que devem “pagar” por ela, tanto no sentido cívico quanto no religioso engendrado pelo termo. A própria Maria tem ônus pelo excesso de liberdade. Certa feita, em brincadeira inconsequente, ao trocar de identidade com a amiga de infância Lillian Stern, prostituta em Nova York, Maria é surrada pelo cliente da outra, ao ser flagrada com a câmera fotográfica. O castigo é interpretado pela personagem como agressão física e castigo moral, com nuances nitidamente religiosas: “Até aí, Maria se imaginava capaz de qualquer coisa: qualquer aventura, qualquer transgressão, qualquer ousadia. Sentia-se mais forte do que os outros, imune aos desastres e fracassos que afligiam o resto da humanidade” (ASTER, 2001, p.103). Pelo código moral de *Leviatã*, seguindo a lógica estadunidense dominante, que é conservadora, a liberdade, direito constitucional, é bem doado ao indivíduo para que realize determinadas escolhas e se comporte em conformidade com um espectro limitado de possibilidades, sem jamais ousar ultrapassar determinadas fronteiras. A individualidade não pode ser vivida em termos de consciência do indivíduo para ser o que é (ou que descobre ser após trajeto de autoconhecimento), mas para subjugar-se ao que o Estado espera dele, seja lutar numa guerra cujo propósito não entende, seja consumir, seja o bem da entidade abstrata constituída pela nação. Este é, em síntese, o viés pessimista de *Leviatã*.

Diferentemente de Maria Turner, Sachs não se contenta em perscrutar sentidos nas minúcias desconexas da cidade, pois julga ter seus movimentos e até pensamentos dominados pelo olhar impositivo da Estátua da Liberdade e do que o símbolo representa para ele como indivíduo e cidadão. Gradativamente, Peter monta o mosaico sobre Sachs, tanto pela convivência compartilhada quanto pelos olhos das outras personagens. Da exposição das características psicológicas e morais do amigo resulta um tipo de retrato tétrico, pleno de contradições. As histórias relatadas por outros e as percepções do narrador em relação a Sachs confundem-se numa miríade de traços confusos e opacos, impedindo *Leviatã* de configurar-se como

mero “retrato falado/escrito” de um terrorista. Na visão do narrador, trata-se do ser humano estadunidense comum, mesclado com o artista, fustigado pela percepção tardia de suas “verdadeiras” e impossíveis convicções.

A frustração e o declínio psicológico de Sachs, que o conduzem à transformação irreversível de escritor em terrorista, delineiam-se efetivamente no início da década 1980, com a eleição de Ronald Reagan. A impregnação crescente do conservadorismo em todas as esferas da vida nacional faz Sachs tornar-se definitivamente deslocado, marginalizado, por perder público leitor, ao ser considerado voz anacrônica “no clima vigente, de egoísmo e intolerância, de americanismo retumbante e debilíode, [pois] suas opiniões soavam curiosamente severas e moralistas” (AUSTER, 2001, p. 138). A falta de oposição aos ideais e às práticas direitistas e conservadoras demonstrada pela pífia atuação democrata frustra Sachs que, gradualmente, perde “a fé em si mesmo”. O sentimento negativo da personagem reflete o posicionamento de Auster ante as relações entre indivíduo e Estado. Ao primeiro, sobra a submissão ao segundo, pois é destituído de liberdade individual, de efetivo poder de escolha, tal como percebe no processo de conscientização política iniciado por um episódio ocorrido na infância da personagem quando da visita à Estátua da Liberdade. O tom jocoso como as palavras são proferidas aumentam ainda mais a conexão estabelecida pelo narrador entre o fato ocorrido no passado distante e o trajeto empreendido por Sachs durante toda a vida em oposição ao símbolo maior da liberdade: a Estátua.

Esse é o quadro da personagem anterior à queda da escada de incêndio em Brooklyn Heights na emblemática noite de 4 de julho de 1986, durante os festejos do centenário da Estátua da Liberdade. Tudo conduz ao poder opressor do símbolo nefasto. Após sobreviver quase milagrosamente à queda física, Sachs articula explicação mirabolante sobre o ocorrido, interpretação moralista e plena de nuances místicas, como se, naquela noite, a espada de um anjo vingador tivesse agido para cumprir o destino inexorável do indivíduo desviante. A versão, revelada pelo próprio Sachs ao amigo-narrador, demonstra que a culpa sentida pela personagem tem amplas porções morais, cívicas e religiosas, pois a ideia do livre-arbítrio cristão atribuído ao indivíduo por seus atos liga-se à liberdade individual do cidadão que, no conhecimento do código social, pode optar por atitudes boas ou ruins, legais ou ilegais. Ambos os códigos confundem-se na cabeça de Sachs, conduzindo a personagem a um auto-imposto isolamento social.

Antes disso, porém, Sachs admite ao narrador ter entendido, durante a queda, já estar morto. Não apenas moral e simbolicamente, mas de fato morto, o que assoma ridículo a Peter num primeiro momento. No entanto, o narrador mantém-se calado, tentando encontrar algum nexos na explicação tresloucada de Sachs, pelo que se culpabiliza mais tarde. Nas palavras do narrador, já distanciado no tempo em relação aos acontecimentos: “Sachs não tinha a menor intenção de perdoar a si mesmo, disse-me ele. Sua culpa era uma sentença já consumada e quanto tempo ele perdesse com isso, melhor” (AUSTER, 2001, p. 158). Não poderia ser diferente, vez que a culpa constitui o sentimento preponderante a assolar as personagens de *Leviatã*, obrigadas a sentirem-se a expressão máxima da proposta hobbesiana, certificando-se da incapacidade inerente ao ser humano de viver sozinho ou mesmo em coletividade, em estado natural, sem a figura protetora do Estado, garantia absoluta da superação do medo e da manutenção de coesão civil. A figura do Leviatã personifica o grupo ou o indivíduo responsável por punir aqueles que, porventura, se desviem das normas estabelecidas pelo contrato social (HOBBS, 2007). Mas, enquanto Hobbes analisa o homem como parte constitutiva do Estado em termos realistas, ou seja, das condições objetivas da existência humana, Auster realiza espécie de “balanço” sobre a convivência social pautada pelo imaginário nacional norte-americano após séculos de construção e consolidação do discurso sobre a nação em termos de repercussão no indivíduo. Na dinâmica da reflexão empreendida por Auster, as condições objetivas não importam, mas o reflexo negativo dos discursos sobre a realidade da nação nas subjetividades, expresso nas personagens de *Leviatã*, sobretudo por Benjamin Sachs. O Leviatã austeriano é também a imagem do Estado, mas, ao contrário da leitura hobbesiana, trata-se da compreensão do Estado norte-americano como correlato exato do monstro bíblico que pune os ousados no exercício de qualquer tipo de liberdade individual.

Apesar dos sentimentos da personagem e da atribuição de sentido de morte “real” pela queda do edifício, trata-se efetivamente de morte simbólica, da percepção necessária sobre a premente mudança de vida. A personagem desiste de escrever para “fazer alguma coisa”, pois escrever não é mais suficiente, apenas denunciar, mas é preciso executar ações efetivas, no caso, extremas, terroristas. De frustrada e suavemente desconfortável no mundo, a personagem focal passa a angustiada, profunda e definitivamente descontente consigo. Mudar de vida só é possível em

contexto de liberdade, onde o indivíduo pode ser e fazer o que bem entender, possibilidade exclusivamente teórica em *Leviatã*. Maria Turner figura como símbolo da queda de Sachs e, justamente por isso, o escritor passa a encontrar-se furtivamente com ela, a fim de ter sempre ao alcance dos olhos da própria morte, reforçando a necessidade de mudança, de ação, como num espelho. No intuito de despistar Peter e os demais, Sachs decide voltar a escrever, mas, para isso, refugia-se numa casa de veraneio em Vermont. O livro, inacabado, seria intitulado “Leviatã”. Uma série intrincada e confusa de acontecimentos sucede-se à queda de Sachs, que passa anos desaparecido. Nesse ínterim, acidentalmente ele assassina um homem na estrada, procura a esposa do falecido para pedir-lhe perdão e entregar-lhe o dinheiro encontrado numa suspeita sacola no porta-malas do carro, após o que se transforma em *unabomber*. Todo esse trajeto resulta do sentimento de culpa e da necessidade de Sachs provar que o indivíduo não é livre na espacialidade estadunidense constituída pela nação e, uma vez ultrapassado o limite permitido para a vivência da liberdade, o indivíduo consciente acarreta para si a necessidade de expiação. Política e religião imbricam-se no resultado do autoconhecimento de Sachs, confundindo-se, como na proposta hobbesiana.

A jornada que Sachs empreende após a queda do edifício é terrível, plena de acidentes, incidentes e tomadas de decisão que se entrelaçam em complexa trama, urdida em conexões estabelecidas pelo acaso. Foragido após matar o homem na estrada que, por sua vez, assassinara o simpático motorista que oferecera carona a Sachs, a personagem retorna a Nova York, onde decide procurar a ex-mulher. Sem sucesso, telefona para Maria Turner que, na visão no narrador, fora – por acaso – responsável por “transformar um lamentável infortúnio em uma tragédia em larga escala” (AUSTER, 2001, p. 208). Para Peter, tudo o que ocorre a Sachs é implausível, mas “o real está sempre à frente do que podemos imaginar” (AUSTER, 2001, p. 209), dada a imprevisibilidade própria à vida. Contribui para a improbabilidade o fato de Maria Turner reconhecer o homem assassinado na fotografia do passaporte furtado por Sachs na estrada: tratava-se do marido da melhor amiga, Lillian Stern.

Pelo exposto, observa-se que Maria Turner é personagem-chave em *Leviatã*, pois, mais do que o próprio Sachs, ela é que instaura elo entre eventos e personagens. Crê-se que tal capacidade deriva do fato de ser Maria artista, livre, objeto de desejos considerados abjetos por Sachs no momento crucial de sua vida,

ponto de inflexão da narrativa: o da queda do edifício. A personagem feminina simboliza o que os Estados Unidos da América pretendem ser, mas só conseguem na superfície, pois, nas camadas profundas da identidade nacional e do *american way of life*, reside o nefasto conservadorismo político e religioso. Fundamental é o fato de que tudo o que Sachs sabe sobre Lillian e Dimaggio é fornecido por Maria, que só pode relatar a partir da própria subjetividade e do modo particular de interpretar as pessoas e os fatos. Significativo para Sachs é Dimaggio ter lutado na guerra da qual desertara, tendo sido um intelectual que se tornara ativista político, isto é, alguém corajoso o bastante para realizar o que ele próprio apenas contentara-se em pensar e denunciar pela escrita.

Desse ponto em diante, Sachs e Dimaggio tornam-se personagens paralelas, em vez de invertidas, como ocorrera até então: ambos passaram anos desaparecidos. Na interpretação de Sachs, é como se os dois estivessem se preparando, cada um a seu modo, para o encontro fatídico na estrada e, na concepção da personagem focal, o outro merecia viver muito mais do que ele, o que o conduz, por necessidade moral, a reparar os danos causados por seu ato. Para isso, decide ir até a Califórnia e oferecer à viúva o dinheiro da sacola de Dimaggio. Sachs entende tal atitude como símbolo da entrega da própria alma, espécie de sacrifício para obtenção de paz de espírito para si através do que o narrador chama de “alquimia da retribuição”. Na dinâmica da trajetória de Sachs, o paralelismo entre ele e Dimaggio converte-se em fusão. A expiação da culpa de Sachs só pode acontecer mediante o cumprimento dos projetos e do destino de Dimaggio, caso contrário, “o círculo de desgraças jamais se fecharia” (AUSTER, 2001, p. 217). Assumir, primeiro, a vida do outro e, depois, tornar-se efetivamente o outro é a medida da redenção para Sachs, em sua interpretação política e mística da possibilidade de, finalmente, saldar a dívida contraída no passado com a nação, com o Leviatã onipresente (que cobra a honra da dívida pela deserção, no passado) e consigo mesmo como indivíduo em plena execução do livre-arbítrio.

Maria rompe com Sachs, o que indica que “as pontes por onde ele poderia voltar já estavam em chamas” (AUSTER, 2001, p. 251). Em razão disso e ao angariar a confiança de Lillian Stern e de sua filha Maria, Sachs integra-se à casa da viúva e passa a viver com elas, cumprindo seu plano, compreendido como destino. Mesmo antes de conhecê-la, Sachs escolhera Lillian para figurar instrumento da redenção pessoal, mas, conforme lhe avisara Maria Turner, trata-se da pessoa

menos confiável dentre qualquer outra. Novamente, como lhe ocorrera no episódio da queda do edifício, Sachs comete falsidade consigo próprio, ao arriscar-se pela satisfação do desejo físico. Nota-se que a personagem focal de *Leviatã* é plenamente capaz de prever as consequências de seus atos, mas, motivada por alguma força externa, mais forte, ou por fraqueza interna, sempre incorre em atitudes das quais se arrepende. Um incidente “familiar” põe termo à relação amorosa entre Sachs e Lillian e o faz alterar os planos. Ser feliz é impossível; no horizonte da personagem, há apenas o destino inexorável a cumprir. Destino e culpa são termos que se interpenetram nas dinâmicas psicológica e moral da personagem. No doloroso percurso de autoconscientização, Sachs concebe que sempre conduzira a vida no torpor, em desvio do “verdadeiro” propósito: extirpar a culpa, sentida como resquício do “pecado original individual”.

O coroamento do processo de marginalização de Sachs é a transformação final: terrorista doméstico que explode réplicas da Estátua da Liberdade por todo o país, assumindo os atos sob a identidade de “O Fantasma da Liberdade”. Isso acontece após Sachs encontrar, nos escritos de Dimaggio, uma dissertação que este escrevera no passado sobre a personalidade histórica, até lendária no imaginário político esquerdista estadunidense, de Alexander Berkman. Envolvido nas lutas sindicais na Nova York do início do século XX, o anarquista Berkman fora condenado à prisão pela tentativa de assassinato de Henry Clay Frick, gerente de fábrica, tendo cumprido 14 anos de pena. Durante a reclusão forçada, Berkman redigira o primeiro livro, intitulado “Memórias de prisão de um anarquista”. Nesse momento, Sachs depara-se com duas antíteses: Berkman escreveu suas experiências, mas não se contentara com expô-las, partiu para a ação política em favor de seus ideais; Dimaggio também redigiu a dissertação e decidiu pela prática, a qual não pôde empreender por ter sido assassinado por Sachs. A fim de perpetuar o esforço de homens dignos, expiar a culpa e apagar o passado de desertor e alienado, Sachs passa a acreditar na atividade terrorista. Assim surgiu o “Fantasma da Liberdade”.

A explicação de Peter Aaron para a escolha da Estátua da Liberdade como símbolo nacional a ser destruído ao invés de qualquer outro é a seguinte: trata-se do único que, a seu ver, não suscita controvérsia, consistindo, portanto, em consenso, imune a quaisquer tipos de conflitos. Nas palavras do narrador sobre os símbolos nacionais e o que representam:

No decorrer dos últimos cem anos, ela transcendeu a política e a ideologia, plantada na porta de entrada do nosso país como um emblema de tudo o que é bom em nós. Representa antes a esperança do que a realidade, antes a fé do que os fatos, e seria quase impossível encontrar uma única pessoa disposta a condenar as coisas que ela simboliza: democracia, liberdade, igualdade perante a lei. É o melhor que a América tem a oferecer para o mundo, e por mais decepcionada que a pessoa se sinta com a incompetência da América para se comportar à altura desses ideais, os ideais propriamente ditos não são postos em questão (AUSTER, 2001, p. 276).

A afirmação acima condensa toda a crítica explicitada por Auster em *Leviatã*: o poder do símbolo para além da realidade material, ao contrário do que pregava São Tomaz de Aquino, para quem a realidade sempre suplanta o conceito. No discurso do escritor, a realidade nacional permanece em gradativo processo de destruição devido ao apego aos discursos hegemônicos no que diz respeito à nação, ao papel negativo desempenhado no cenário geopolítico mundial. O argumento defendido no romance pelo que sucede à personagem focal centra-se no esforço iconoclasta e desesperançado frente aos rumos tomados pelos dirigentes da nação no século XX. Contrariando os propósitos dos filósofos-estadistas e de artistas do passado, os líderes do século XX utilizaram de modo maligno o reforço dos forjados discursos sobre as origens. Tal uso negativo é acentuado na contemporaneidade, sobretudo a partir de 1980, pela eleição de Ronald Reagan, quando “o conservadorismo e o neoconservadorismo não são senão um fenômeno parcial de um desenvolvimento maior, pós-liberal e pós-progressista da mente norte-americana” (LUKACS, 2006, p. 332). Para Auster, o conservadorismo constitui traço resistente e indestrutível da “alma norte-americana” forjada durante séculos e mantida à custa da sustentação político-religiosa, gestada à época da colonização, mas deturpada ao longo de tempo e em putrefação na contemporaneidade. Disso depreende-se que a perspectiva crítico-histórica do escritor entende ter o ideário conservador oferecido subsídios teóricos e práticos para ações imperialistas de toda ordem, seja em âmbito interno, seja em territórios externos e até em âmbito desterritorializado, como sói acontecer na contemporaneidade com o fenômeno de globalização da economia e da cultura.

3 APESAR DO NEGATIVISMO, A ESPERANÇA: UMA LEITURA DE *DESVARIOS NO BROOKLYN*

A ficcionalização da “verdade” histórica assume contornos mais fluidos na narrativa *Desvarios no Brooklyn* (2005), no sentido de ser menos artificioso, menos retórico e mais narrativo propriamente dito. Diferentemente em relação a “Cidade de Vidro”, o referido romance imbrica macro e micro-história, inserindo a discussão sobre política contemporânea na vida prosaica das personagens. Ao contrário de *Leviatã*, a consciência crítica das personagens não está em formação, mas transborda em diversas nuances, de acordo com convicções ideológicas e caráter. E *Desvarios no Brooklyn* é repleto de personagens os mais diversos: homens, mulheres, heterossexuais, homossexuais, idosos, jovens e crianças, ricos, pobres, idôneos e falsários, libertários e fanáticos religiosos.

A discussão sobre o discurso nacional impetrada no romance de 2005 segue a trilha de *A Trilogia de Nova York* e de *Leviatã* apenas no que diz respeito à crítica contra o civismo-religioso intrínseco à nação estadunidense e contra o modo como tal discurso é naturalizado e internalizado pelos indivíduos. A argumentação desenvolve-se pela linha de exposição da modalidade contemporânea do conservadorismo, que se infiltra em amplas esferas da vida humana, repercutindo o discurso sobre as “origens” na atualidade. Os fatos narrados transcorrem entre a iminência das eleições presidenciais de 2000 e pouco após a vitória de George W. Bush. No início, as personagens mais aguerridas em termos políticos estão desiludidas, são jovens desistentes da vida, libertários adormecidos, enquanto personagens mais experientes como o narrador e a emblemática personagem de Harry Brightman configuram-se como “cínicos” contemporâneos (Cf. SLOTERDJK, 1984).

Em que pese a força da desilusão das personagens nos capítulos iniciais, conforme a narrativa avança e dispersões são reunidas em laços estreitos, prenes de afetividade e companheirismo na vida familiar, as personagens tornam-se gradativamente esperançosas, felizes e animadas, inclusive o próprio herói, Tom. No entanto, enquanto o pleito nacional não ocorre, Tom Wood, manifestação da consciência política de Paul Auster, mantém os sentidos livres, à espreita de

possível desilusão, como afirma o narrador, sempre cínico e até otimista, ainda mais por ter vencido recentemente um câncer pulmonar:

Mesmo com Nader atrapalhando o meio-de-campo, eu achava impossível que os democratas perdessem e essa parecia ser a opinião de quase todo mundo com quem conversei ali no Brooklyn. Apenas Tom, o mais pessimista dos homens em questões de política interna, parecia preocupado. Ele acreditava que seria uma eleição apertada e se Bush por acaso acabasse ganhando, ele dizia, nós podíamos começar a esquecer aquela papagaiada de “conservadorismo passivo”. Bush não era um conservador. Era um ideólogo da extrema direita e, assim que tomasse posse, a Casa Branca passaria a ser controlada por lunáticos (AUSTER, 2005, p. 259).

Conforme as palavras acima, Tom vaticina com temeridade a ameaça representada pelo vislumbre de vitória republicana no contexto nacional contemporâneo. Na iminência das eleições, os posicionamentos das personagens politizadas são acirrados, e os argumentos contrários a Bush são relacionados ao discurso religioso em forma de piada: na trivialidade de um jantar na casa de desconhecidos interioranos hospitaleiros, a simpática e perspicaz Honey pergunta: “Sabe o que aconteceu na última vez em que um povo deu ouvidos a um *bush*?”, em referência direta à “sarça ardente” bíblica. Ele mesmo responde: “O pessoal vagou pelo deserto durante quarenta anos” (AUSTER, 2005, p. 190-191). Enquanto é possível crer na derrota do candidato republicano, as personagens podem rir, ainda que o riso resulte amargo após a frustração da vitória de Bush.

A personagem Tom simboliza a juventude anticonservadora, personificando a voz do próprio escritor, politicamente atuante e antipático ao Partido Republicano, bem como aos valores histórica e discursivamente construídos desde “as origens”. Demonstra este argumento a relação que a personagem estabelece entre o discurso cívico-religioso oficial, os valores republicanos e fatos da história recente e contemporâneos:

Tom vitupera contra o avanço da direita no país. Cita a quase-destruição de Clinton, o movimento antiaborto, o lobby das armas, a propaganda fascista de certos programas de rádio, a covardia da imprensa, a proibição do ensino da teoria evolucionista em certos estados. “Estamos andando para trás”, ele diz. “Todos os dias, perdemos mais um pedaço do nosso país. Se o Bush for eleito, não vai restar mais nada” (AUSTER, 2005, p. 190).

Os resultados das eleições empalidecem as esperanças das personagens, sem, entretanto, sufocar completamente a positividade instaurada desde o início e com coerência pelo tom da narração. E não poderia ser diferente, vez que o narrador, Nathan Glass, é a consciência cínica. Neste sentido, julga-se legítimo

relacionar o tom da narração ao discurso do próprio escritor, cuja presença como autor-implícito (Cf. BOOTH, 1961;1977) é fortemente sentida. Publicado em 2005, *Desvarios no Brooklyn* constitui espécie de resposta do escritor-intelectual “engajado” face ao evento de 11 de setembro de 2001, explicitamente atribuindo-o à vitória de Bush nas eleições. O presidente norte-americano encarna e performatiza os discursos oficiais, nefastos para a pátria, de acordo com a argumentação proposta por Auster. Ao contrário de livros de outros escritores publicados após o referido fato e a despeito do evidente pendor poético para a negatividade, Paul Auster revolta-se contra o derrotismo e a *mea culpa* reinantes, apresentando *Desvarios no Brooklyn* como celebração do indivíduo estadunidense médio, comum¹³, incitando-o a conectar-se ao que de positivo a vida oferece. Contra o patriotismo decadente e corrompido, exalta a individualidade, o convívio familiar e a amizade, inclusive intercultural, como demonstra a presença das personagens Marina Gonzalez¹⁴ e Rufus Sprague¹⁵. Além disso, crê-se que a profusão de personagens jovens, sobretudo femininas, algumas fortes, outras, nem tanto, auxilia na sustentação de tal argumento, confirmada pela presença de Lucy, uma criança. A raiva que o leitor sente emanar de Auster (o escritor como pessoa física) é revertida em esperança na configuração das personagens, acentuada pela garantia de perpetuação da vida, empreendendo movimento celebrativo contra a destruição. A vingança contra Bush e tudo o que o Partido Republicano representa é revidada pelos cidadãos estadunidenses comuns, como revela o narrador:

As grávidas brotavam a minha volta e eu estava me transformando numa espécie de mulher também [...] Talvez a casa da rua Carroll fosse em parte responsável pelos lapsos em meu decoro masculino. [...] Era como estar num país estrangeiro, mas, como eu adorava todos que moravam lá, aquela casa era meu lugar predileto nesta Terra (AUSTER, 2005, p. 300-301).

O espaço familiar e aconchegante da casa e do próprio bairro embala o suplante da vida sobre a morte e a destruição causadas pelos encaminhamentos políticos, ideológicos e militares dos direitistas ao longo de toda a história da nação. Os deslizos e a perversidade da personalidade histórica encontram paralelo na personagem David Minor, que personifica o fanatismo religioso em *Desvarios no Brooklyn*. A divulgação da vitória de Bush e o que se segue na política nacional são aparente e momentaneamente superados pelo narrador, ansioso por efetivar a

¹³ Encarnado na figura do narrador e herói do romance, Nathan Glass, no modo de narrar.

¹⁴ Bela e simpática garçonete por quem Nathan estivera enamorado.

¹⁵ Ajudante jamaicano de Harry, honesto e puro, que se apresenta como a *drag queen* Tina Hott.

busca por Aurora, sobrinha de Nathan, irmã de Tom e mãe de Lucy, mantida em cárcere privado pelo marido, o fanático religioso interiorano David Minor.

Depois disso, o mundo inteiro mudou para mim. O desastre das eleições de 2000 tinha poucos dias de vida, mas, mesmo durante as cinco semanas seguintes em que Tom e Honey viram, horrorizados, o Partido Republicano convocar seus capangas para desafiar os resultados da Flórida e, depois, manipular a Suprema Corte para aplicar um golpe legal em favor deles, mesmo enquanto esses crimes eram cometidos contra o povo norte-americano e meu sobrinho e sua mulher participavam de passeatas, mandavam cartas para seus deputados e assinavam uma infinidade de protestos e petições, eu só tinha uma única preocupação: descobrir o paradeiro de Rory e levá-la de volta a Nova York (AUSTER, 2005, p. 261).

Enquanto a figura histórica conservadora (Bush) representa no texto seu próprio papel sob os olhos críticos das personagens, David Minor simboliza o conservadorismo religioso, resultado do fanatismo intrínseco à alma nacional, reverberando adjetivo em geral relacionado, no imaginário nacional, aos estrangeiros, sobretudo aos islâmicos. No entanto, Auster revolve a constituição oficial do discurso sobre a nação, evidenciando como o puritanismo conservador das “origens” manifesta-se na contemporaneidade, modelando-se em conformidade à paranóia dos tempos atuais.

O conservadorismo religioso está impregnado de modo tão forte na cultura e no imaginário nacionais que o fanático David sequer precisa esforçar-se para obrigar a esposa, Aurora, a fazer nada, pois, sendo “metade judia”, ela já tem introjetado o sentimento de estar deslocada, submetendo-se ao discurso do marido e do Reverendo Bob. A própria Aurora, no entanto, depois de “resgatada” do cárcere privado pelo tio e narrador, confessa que, apesar do fanatismo, David não compactua com fundamentalismos. Trata-se, é evidente, da ironia de Auster, pois ambas as atitudes são apresentadas paralelamente mas, para a personagem, bem como para o indivíduo médio, são diferentes, vez que o puritanismo é intrínseco à história e à mentalidade nacionais. Auster continua com a ironia, ao explicar, ainda através da personagem Aurora, a ligação indissolúvel entre conservadorismo político e religioso, afirmando o caráter familiar e autoritário, de pai, da nação. É após a morte do pai, logo, com a perda da autoridade que tal figura representa, que David entra para a vida militar. As palavras que Aurora dirige ao tio fundamentam o caráter vicário da nação como pai:

Você conhece a história, o cara obedece ao Pai País e o Pai País cuida do cara. E nosso Pai País cuidou direitinho de David. Mandou ele direto para a Guerra do Golfo, fez o serviço completo. Fodeu com a cabeça dele. [...] Ele sobe até lá bem no alto e consegue o maior pai de todos. Consegue o Senhor Deus (AUSTER, 2005, p.279-280).

O discurso do escritor propõe, portanto, equivalência entre religião e política, no sentido como formaram a nação e degeneraram ainda mais sob a paranóia dos Estados Unidos na contemporaneidade.

Pelo exposto, observa-se que, com a explicitação da debilidade do discurso histórico oficial e a oferta de novos olhares sobre os “fatos reais”, Auster acentua o passado coletivo mantido pelas escolhas discursivas como mentira social construída e solidificada a partir de eleições arbitrariamente realizadas. Para isso, o escritor empreende trajetória genealógica, entendida como o serviço de “se demorar nas meticulosidades e nos acasos dos começos” (FOUCAULT, 2003, p.19), pois expõe a falsidade do discurso historiográfico na tentativa de posicionar-se como verdade única, ao passo que os processos históricos são efetivados randomicamente, mais por dispersões do que por causalidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As observações sobre os modos como o texto literário austeriano lida com a genealogia da nação, a partir do discurso fundacional e seus traços no imaginário nacional conduzem a reflexões mais aprofundadas sobre o posicionamento de Auster como artista no contexto nacional contemporâneo. A maneira de o escritor lidar com os melindres do ímpeto ordenador do imaginário exercido pelas grandes narrativas impostas como verdade revela concepções políticas e argumentos cuja orientação está na contramão do discurso histórico oficial, como tenta demonstrar o próprio Auster pela construção de suas personagens.

Os discursos alojados no imaginário dos cidadãos estadunidenses, construídos historicamente no embate de forças e de pontos de vista em constante tensão, auxiliam a engendrar a própria nação, em movimento interdependente entre o espaço físico nacional (construído artificialmente por intensas e recorrentes guerras por território) e o espaço discursivo onde se travam desafios de variadas

ordens. Como resultado dessa luta, certa ideia de nação é construída e compartilhada pelos seus membros, a qual Anderson (1989) define como “comunidade imaginada”, compreensão oriunda da horizontalização profunda de valores e pensamentos criados e impingidos pelas chamadas “pedagogias nacionalistas” (BHABHA, 1990), nitidamente verticais, mas assumidas pelos indivíduos, transformados em sujeitos à medida que performatizam a nação.

Tais *performances* podem ser percebidas em diversas esferas do amplo espectro componente da nação. A cultura, o próprio espaço comungado, os discursos que circulam social e historicamente, concepções e práticas da vida ordinária são elementos do supracitado espectro nacional. Assim, no universo da produção artística de Paul Auster, observa-se a configuração da literatura como espaço isotópico em meio às diversas possibilidades discursivas de se visualizar feixes discursivos sobre a nação estadunidense.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

AUSTER, Paul. **Trilogia de Nova York**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AUSTER, Paul. **Desvarios no Brooklyn**. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

AUSTER, Paul. **Leviatã**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BOOTH, Wayne C. Distance et point de vue. In: BARTHES, R.; KAYSER, W.; BOOTH, W.C.; HAMON, Ph. **Poétique du récit**. Paris: Éditions du Seuil, 1977. p. 85-112.

CARVALHO, Márcia Siqueira de. **A geografia desconhecida**. Londrina: EdUel, 2006.

DORNELES, Vanderlei. A nação eleita: a ideologia do messianismo americano como um sistema da cultura. Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, NP Semiótica da Comunicação. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 30, 2007, Santos. **Anais...** Santos, SP: 2007.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: MACHADO, Roberto (org.). **Microfísica do poder**. 18.ed. São Paulo: Graal, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, Freud e Marx** – Theatrum Philosophicum. Trad. Jorge Lima Barreto. São Paulo: Editora Princípio, 1997.

FUSER, Igor; BIANCHI, D. O grande império americano. **Revista Aventuras da História**. São Paulo: Editora Abril, jan./2006.

HOBBS, Thomas. **Leviatã** – ou matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2007.

LENS, Sidney. **A fabricação do império americano** – da Revolução ao Vietnã: uma história do imperialismo dos Estados Unidos. Trad. Maria Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LUKACKS, John. **Uma nova república**: História dos Estados Unidos no século XX. Trad. Vera Galante. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

NIETZSCHE, Friedrich W. **Obras Incompletas**. Seleção de textos: Gerard Lebrun. Tradução e notas: Rubens Rodrigues Torres Filho. Posfácio de Antônio Cândido. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Coleção Os Pensadores)

SLOTERDJK, Peter. **Cynicism** – the twilight of false consciousness. In: NGC 33, 1984. p. 190-206.

SPILLER, Robert E. **O ciclo da literatura norte-americana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1967.

THOREAU, Henry D. A desobediência civil. In: THOREAU, Henry D. **Walden ou A vida nos bosques**. 7.ed. São Paulo: Ground, 2007.

WYGAND, Jim. O Irã dos Homers. **Revista Brasileiros**, n.17, dez. 2008, p.83-84.

Artigo:

Recebido em: 07/01/2010

Aceito em: 16/06/2010