

Anexos

Anexo 1

An 2



Centro de Estudios Interculturales:

ISCAP

**Instituto Superior de Contabilidade
e Administração**

Instituto Politécnico do Porto

Centro de Estudos Interculturais (CEI)
ISCAP, Gab. 333
Rua Jaime Lopes Amorim
4465-004 S. Mamede Infesta, Portugal
Tel: +351 22 905 0037
E-mail: cei@iscap.ipp.pt
Facebook: Centro de Estudos Interculturais
Twitter: ISCAPCEI

www.iscap.ipp.pt/cei

Presentación y Objetivos:

Desde 2007, el Centro de Estudios Interculturales (CEI) del ISCAP lleva a cabo la investigación básica y aplicada y coopera con instituciones nacionales y extranjeras en actividades de carácter científico y cultural. El CEI incluye en su nombre y objetivos el panorama generado por la investigación intercultural y transdisciplinar que desarrolla, por las oportunidades de intercambio que crea y las iniciativas editoriales que realiza. El equipo del CEI es formado por profesores y estudiantes del ISCAP y investigadores de otras instituciones nacionales y extranjeras, teniendo aún en cuenta un reputado Comité Científico Asesor.

El CEI organiza conferencias, proyectos, tesis y pasantías para estudiantes de grau y máster; cuenta con una biblioteca especializada abierta a toda la comunidad; y promueve la participación de sus empleados en conferencias y publicaciones nacionales e internacionales. Cada año se concede el Premio CEI para el mejor trabajo final de Máster en Traducción e Interpretación Especializados, celebrado en ISCAP.

El CEI es un centro de investigación del Instituto de Estudios de Literatura Tradicional de la Universidad Nueva de Lisboa. El CEI es miembro de la ECREA y de la SPACE, y mantiene alianzas con lo CEMRI de la Universidad Aberta, Universidades de Vigo, Santiago de Compostela, Bretagne, Spiru Haret, University Politehnica of Bucharest, Franche-Comté, Bourgogne-Dijon, Strasbourg, Paris-Nanterre, Angers, Paraíba, Nicolas Copernicus-Torun, Artois, Barcelona, Letonia, València, Córdoba, Málaga, Jaen, Kuban State University, Skopje, Delaware State University, y también con la Unyleya (Leya Group) y la Asociación Nacional de Empresarias. El CEI es miembro fundador de la ECREA *Women's Network*.

Líneas de Investigación:

1. Intercultural Theories

Comparative Law across Cultures

Intercultural Representations of Gender

Life-Stories between East and West

Representations of Portugal in Non-Portuguese Fiction

Translation and History

Translation and Ideology

Visual Culture

2. Cultural Representations

Aspects of Manipulation, Censorship and Resistance

Cultural Translation: The representation of Portuguese characters

Generations and Geographies in the Construction of Gender and Identity

Intercultural Representations in 19th century Military Narratives

(Inter) Cultural competence in health care

Literature and (Inter)Culture in Iberian Studies

Narratives by Women in Times of War

Portrayals of Gender in the Press and the Mass Media

The cultural background in African tales and novels

Travel Narratives by/about Women

3. Communication Strategies

Comparative study of the systems of public employment and local government

Cross-Cultural Issues in B-Learning Strategies

Intercultural Dynamics in the Classroom

Juridical study of the legal condition of slavery, colonial compulsory work and the origins of labour law

Legal Translation (German-Portuguese)

European Constitutionalism and the Language Question

Multimedia Investigation in Education, digital narratives, life stories, identity and self

Social-Cultural Study of E-Learning, Free Software, E-Commerce and Fair-Trade

The Juridical System of Cooperatives: A Study in Comparative Law

Trust the tale AND the teller: Language Teachers' Narratives across Cultures

Conferencias & congresos:

II Congreso Internacional “**Las mujeres en el Imperio Colonial Portugués**”, ISCAP, 20-22 Noviembre 2006.

I Congreso Internacional de Estudios Interculturales, ISCAP, 9 Diciembre 2008.

Conferencia “**Interculturales Coloniales**”, ISCAP, 6 Febrero 2009.

Conferencia “**Interculturalidad en las artes y los medios de comunicación**”, ISCAP, 29 Abril 2009.

I, II, III, IV y V **Ciclos de Conferências** do CEI 2007 - 2012.

Conferencia “**Las palabras del Mar / Las palabras de la Ria**”, Museu Marítimo de Ílhavo, 23 Octubre 2009.

ECREA Workshop “**Gender in European Academia**”, ISCAP, 25 Noviembre 2009.

Conferencia “**A Globalización Lusófona. Perspectivas Interculturales**”, ISCAP, 18 Junio 2010.

Conferencia “**Puentes Interculturales. Traducción y Cooperación**”, ISCAP, 9 Julio 2010.

Conferencia Internacional “**InterCulturas & InterArtes**”, ISCAP, 14 Enero 2011.

II Congreso Internacional de Estudios Interculturales, ISCAP, 25-27 Mayo 2011.

Conferencia “**Cultura Visual Urbana e Expresiones de Arte Popular**”, ISCAP, 17-18 Noviembre 2011.

I Foro Internacional de Comunicación Intercultural, ISCAP, 2-3 Mayo 2012.

Conferencia “**Dinâmicas Interculturais a Oriente**”, ISCAP, 14 Diciembre 2012.

II Foro Internacional de Comunicación Intercultural, ISCAP, 16-17 Maio 2013.

Libros:

● **Eastwards / Westwards: Which Direction for Gender Studies in the 21st Century?** Cambridge Scholars Publishing (CSP), 2007.

“An intellectual journey that is simultaneously exciting and disturbing.” (Barbara Andaya, Univ. of Hawai’i)

● **Condição Feminina no Império Colonial Português**. Edições Politema, 2008.

“Este libro es uno de esos que sorprende. Por la calidad, por la diversidad, por la coraje.” (Público)

● **Women in the Portuguese Colonial Empire: The Theatre of Shadows**. CSP, 2008.

“Recent and very challenging feminist work on the position of women in the Portuguese colonial empire.” (*International Institute for Asian Studies Newsletter*)

● **From Here to Diversity: Globalization and Intercultural Dialogues**. Cambridge Scholars Publishing, 2010.

CSP’s Book of the Month – Social Sciences – August 2012.

Invited by the government of Azerbaijan for the *II World Forum on Intercultural Dialogue*, Baku, June 2013.

● **Diálogos Interculturais: Os Novos Rumos da Viagem**. Vida Económica, 2011.

“Un gran cruce de conocimiento.” (*Jornal de Notícias*)

● **In Permanent Transit: Discourses and Maps of the Intercultural Experience**. CSP, 2012.

“A well-choreographed series of essays on a very poignant theme” (*Journal of International and Global Studies*)

● **E-REI, Revista Electrónica de Estudios Interculturales**, nº 1 (www.iscap.ipp.pt/cei)

En breve:

● **Entre Margens e Centros: Textos e Práticas das Novas Interculturais**. Afrontamento, 2013.

● **Popular and Visual Culture: Design, Circulation and Consumption**. CSP, 2014.

● **Comunicação, Representações e Práticas Interculturais: Uma Perspectiva Global**.

VI Ciclo de Conferencias del Centro de Estudios Interculturales 2012/2013

| | | |
|---|--|--|
| 25 – 26 Octubre 2012 – 16.00 <i>People, Nation and Folklore: Intercultural Approaches & Translation, Intranslation and Non-Translatable</i> Brigitte Krulic & Jean-Jacques Briu (Univ. Paris X, Nanterre – La Defense) | 21 Noviembre 2012 – 16.00 <i>The Pedagogical project of Writing East Timor for Children</i> David Callahan (Univ. Aveiro) | 14 Diciembre 2012 – 15.00 <i>Intercultural Dynamics and Strategies: The Case of Macao – Isabel Pinto (CEI) & Postcolonial Surveillance: Lisbon, Bombay, Goa – Chris Larkosh</i> (Univ. Massachusetts Dartmouth) |
| 25 Enero 2013 – 16.00 <i>Representing Macao in English Literatures</i> Rogério Miguel Puga | 1 Marzo 2013 – 16.00 <i>When cinema connects cultures: The cinematic fiction of Rubem Fonseca</i> | 22 Marzo 2013 – 16.00 CEI Award 2012 Conference |

| | | |
|---|---|--|
| (CETAPS, Univ. Nova Lisboa) | Helena Lopes (ISCAP & Univ. Porto) | & Forum of CEI's Young Researchers |
| 12 Abril 2013 – 16.00 <i>Research 2.0 – Web 2.0 in intercultural research</i> Anabela Mesquita (CEI – ISCAP) | 10 Mayo 2013 – 15.00 <i>Princes de la nuit et des angoisses: Les poètes maudits du rock</i> Béatrice Jongy (Univ. Bourgogne) | 13 Junio 2013 – 15.00 <i>Coloquio Internacional de Encerramiento del VI ciclo de Conferencias del CEI</i> (IELT, Univ. Nova Lisboa; Univ. Artois, Francia; Universidad Nicolaus Copernicus, Toruń, Polonia) |



Centre for Intercultural Studies

www.iscap.ipp.pt/cei

ISCAP

**School of Accounting
and Administration**

Polytechnic Institute of Oporto

Centro de Estudos Interculturais (CEI)
ISCAP, office 333
Rua Jaime Lopes Amorim

4465-004 S. Mamede Infesta, Portugal
Phone: +351 22 905 0037
E-mail: cei@iscap.ipp.pt

Facebook: Centro de Estudos Interculturais

Twitter: ISCAPCEI

Presentation and Objectives:

Since 2007, the Centre for Intercultural Studies (CEI) of ISCAP-IPP develops applied and fundamental research and co-operates with other national and international institutions in scientific, technical and cultural programs. Our designation and goals comprehend the whole intercultural and interdisciplinary field created by our research, by our opportunities for cultural interchange, and by our scientific and editorial projects. CEI's team is composed of lecturers and students from ISCAP and from other national and international institutions, and has the support of a renowned Advisory Board. CEI hosts and supervises classes, projects, dissertations, and the training of graduate and post-graduate students; CEI's specialized library is open to the academic community; CEI supports the participation of its team members in national and international conferences and editorial projects. Every year, CEI grants an award for the best final project of the Masters in Specialized Translation and Interpreting of ISCAP-IPP.

CEI is a research associate of the Institute for the Study of Literatures and Traditions of Lisbon's New University, and collaborates with the CEMRI of the Portuguese Open University, Universities of Vigo, Bretagne, Spiru Haret and Tehnica of Bucharest, Franche-Comté, Bourgogne-Dijon, Paris-Nanterre, Angers, Paraíba, Paraná, Jaén, Castilla la Mancha, Nicolas Copernicus-Torun, Artois, Barcelona, Latvia, Macau, Mozambique, Kuban State University, Skopje, Delaware State University, as well as with Unyleya, Association of Women Entrepreneurs, Luso-Turkish Association and IPP's Brazilian Centre for Research, Projects and Innovation. CEI is a founding member of ECREA *Women's Network*.

Research lines:

1. Intercultural Theories

Comparative Law across Cultures

Concepts of Interculturalism and Multiculturalism

Intercultural Representations of Gender

Life-Stories between East and West

Literary Geographies

Representations of Portugal in Non-Portuguese Fiction

Visual Culture and Intermodality

2. Cultural Representations

Cultural Translation: The representation of Portuguese characters

Generations and Geographies in the Construction of Gender and Identity

Intercultural Representations in 19th century Military Narratives

(Inter) Cultural competence in health care

Literature and (Inter)Culture in Iberian Studies

Luso-American intercultural relations

Manipulation, Censorship and Resistance in Cultural Translation

Narratives by Women in Times of War

Portrayals of Gender in the Press and the Mass Media

The cultural background in African tales and novels

Travel Narratives by/about Women

3. Communication Strategies

Cross-Cultural Issues in B-Learning Strategies

Intercultural Communication Strategies in videogames

Intercultural Dynamics in the Classroom

Juridical study of the legal condition of slavery, colonial compulsory work and the origins of labour law

Legal Translation

European Constitutionalism and the Language Question

Multimedia Investigation in Education, digital narratives, life stories, identity and self

Translation & Interpreting, Identity and Ideology

Trust the tale AND the teller: Language Teachers' Narratives across Cultures

Conferences and Seminars:

II International Conference "**Women in the Portuguese Colonial Empire**", ISCAP, 20-22 November 2006.

I International Conference on Intercultural Studies, ISCAP, 9 December 2008.

Seminar "**Colonialism and Interculture**", ISCAP, 6 February 2009.

Seminar "**Interculturality in the Arts and the Media**", ISCAP, 29 April 2009.

Seminar "**Voices of the Sea, Voices of the River**", Maritime Museum of Ílhavo, 23 October 2009.

International ECREA Workshop "**Gender in European Academia**", ISCAP, 25 November 2009.

Seminar "**Portuguese Globalization: An Intercultural Approach**", ISCAP, 18 June 2010.

Seminar "**Intercultural Bridges: Translation and Cooperation**", ISCAP, 9 July 2010.

Seminar "**Inter-Cultures & Inter-Arts**", ISCAP, 14 January 2011.

II International Conference on Intercultural Studies, ISCAP, 25-27 May 2011.

Seminar & Workshop "**Urban Visual Culture and Popular Art**", ISCAP, 17-18 November 2011.

I & II International Forum on Intercultural Communication, ISCAP, May 2012 and 2013.

Seminar "**Intercultural Dynamics in the East**", ISCAP, 14 December 2012.

Seminar "**Education, Science and Culture in the Digital Era**", ISCAP, 19 February 2014.

Workshop "**Digital Storytelling: Living Interculturality**", ISCAP, 7 May 2014.

Seminar "**Marketing across Cultures**", ISCAP, 14 May 2014.

I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII Conference Cycles 2007 – 2015...

Books:

- ***Eastwards / Westwards: Which Direction for Gender Studies in the 21st Century?*** Cambridge Scholars Publishing (CSP), 2007.
 “An intellectual journey that is simultaneously exciting and disturbing.” (Barbara Andaya, Univ. of Hawai’i)
- ***Condição Feminina no Império Colonial Português***. Edições Politeia, 2008.
 “This book is a surprise. Because of its quality, its diversity and its courage.” (*Público*)
- ***Women in the Portuguese Colonial Empire: The Theatre of Shadows***. CSP, 2008.
 “Recent and very challenging feminist work on the position of women in the Portuguese colonial empire.” (*International Institute for Asian Studies Newsletter*)
- ***From Here to Diversity: Globalization and Intercultural Dialogues***. CSP, 2010.
 CSP’s Book of the Month – Social Sciences – August 2012.
 Invited by the government of Azerbaijan for the *II World Forum on Intercultural Dialogue*, Baku, June 2013.
- ***Diálogos Interculturais: Os Novos Rumos da Viagem***. Vida Económica, 2011.
 “A vast crossroads of disciplines.” (*Jornal de Notícias*)
- ***In Permanent Transit: Discourses and Maps of the Intercultural Experience***. CSP, 2012.
 “A well-choreographed series of essays on a very poignant theme” (*Journal of International and Global Studies*)
- ***Entre Margens e Centros: Textos e Práticas das Novas Interculturais***. Afrontamento, 2013.
- ***Intercultural Communication, Representations and Practices: A Global Approach***. Unyleya, 2014.
- ***Popular and Visual Culture: Design, Circulation and Consumption***. CSP, 2014.
- ***E-REI, Electronic Journal of Intercultural Studies***.

VIII Conference Cycle 2014/2015

| | | |
|---|---|--|
| <p>15 September 2014 – 15.00</p> <p><i>Potentials and Barriers in Intercultural Understanding</i></p> <p>Adrian Holliday (Canterbury Christ Church University)</p> | <p>17 October 2014 – 16.00</p> <p><i>Youth Cultures, Public Spaces and Digital Circuits: A Reflection</i></p> <p>Ricardo Campos (CEI & CEMRI – Univ. Aberta)</p> | <p>14 November 2014 – 16.00</p> <p><i>The Image of Germany in the Portuguese Media during the fall of the Berlin Wall</i></p> <p>Marco Furtado (CEI – ISCAP)</p> |
| <p>12 December 2014 – 16.00</p> <p><i>Po-ex.net: A Taxonomic Model for Digital Archives of Experimental and Digital Literature</i></p> <p>Rui Torres (Univ. Fernando Pessoa)</p> | <p>16 January 2015 – 16.00</p> <p>FÓRUM YOUNG RESEARCHERS AT CEI</p> | <p>13 March 2015 – 16.00</p> <p><i>Travels in Spain: Living and representing intercultural spaces</i></p> <p>Sara Pascoal (CEI – ISCAP)</p> <p>&</p> <p><i>Chinese Immigrants: A reflection on the meaning of community</i></p> <p>Isabel Pinto (CEI)</p> |
| <p>17 April 2015 – 16.00</p> <p><i>Economy and Art in English and German Avant-Guard magazines during World War 1</i></p> | <p>15 May 2015 – 16.00</p> <p><i>Portuguese-Romanian Intercultural Connections</i></p> <p>Luiza Marinescu</p> | <p>12 June 2015 – 16.00</p> <p>INTERDISCIPLINARY COLLOQUIUM CEI – IELT (FCSH/UNL)</p> |

| | | |
|---------------------------------|-------------------------------------|--|
| Manuela Veloso (CEI – ISCAP) | (University Spiru Haret, Bucureste) | |
|---------------------------------|-------------------------------------|--|

REFLEXÕES SOBRE A PRÁTICA DOCENTE NO PROGRAMA UM COMPUTADOR POR ALUNO-PROUCA¹

Ana Maria Ribas²

Resumo: O presente artigo traz um recorte da dissertação intitulada Programa um Computador por Aluno (PROUCA): Formação e Prática Docente desenvolvida na linha de pesquisa Práticas Pedagógicas e Suas Relações com a Formação Docente do curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Católica Dom Bosco em Campo Grande-MS. Neste recorte a finalidade é discutir a prática docente no PROUCA, em uma escola pública estadual de Terenos-MS. O PROUCA prevê a distribuição de computadores portáteis aos alunos da rede pública com foco na inclusão digital e integração das ações na escola para o uso das tecnologias da informação e da comunicação (TIC). A pesquisa define-se do ponto de vista metodológico como uma investigação com abordagem qualitativa e como instrumento de coleta de dados foi utilizada a entrevista semiestruturada. Os sujeitos da pesquisa são 8 professoras do ensino fundamental e médio que concluíram o curso oferecido pelo PROUCA em 2011. Os resultados apontam que a presença dos computadores portáteis na escola trouxe consigo dúvidas, insegurança e o medo de trabalhar com algo desconhecido. As professoras perceberam mudanças nas suas práticas docentes de cunho organizacional, técnico e pedagógico nas aulas mediadas pelo laptop. Por essa razão, as professoras argumentaram que necessitam de mais tempo para o planejamento, sugerem a necessidade da reorganização do currículo no tempo e espaço. Sentem que poderiam aperfeiçoar as suas práticas pedagógicas se a escola disponibilizasse de uma boa conectividade para o desenvolvimento das atividades no laptop.

¹Pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPQ

² Mestre em Educação pela Universidade Católica Dom Bosco (UCDB). Professora da Rede Pública Municipal em Campo Grande-MS/DITEC/SEMED. Pesquisadora do GETED (Grupo de Estudo e Pesquisa em Tecnologia Educacional e Educação a Distância).

INTRODUÇÃO

O presente artigo traz um recorte da dissertação intitulada Programa um Computador por Aluno (PROUCA): Formação e Prática Docente desenvolvida na linha de pesquisa Práticas Pedagógicas e Suas Relações com a Formação Docente do curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Católica Dom Bosco em Campo Grande-MS. Neste recorte a finalidade é discutir a prática docente no PROUCA, em uma escola pública estadual de Terenos-MS.

Esta instituição escolar³ com 343 alunos matriculados, em 2010, foi contemplada com o Programa Um computador por aluno – PROUCA – do Ministério da Educação - MEC em parceria com a Secretaria Estadual de Educação de Mato Grosso do Sul. Este programa prevê a distribuição de computadores portáteis aos alunos da rede pública com foco na inclusão digital e integração das ações na escola para o uso das tecnologias da informação e da comunicação (TIC). A escola foi beneficiada com 400 computadores portáteis/laptops modelo ClassMatePC com memória RAM de 512 MB, tela de LCD com sete polegadas, software livre com código aberto, editor de textos, planilhas, apresentação de slides e todos conectados à rede mundial de computadores por meio do dispositivo wireless para toda comunidade escolar.

Diante disso, surgem desafios marcados por mudanças relacionadas à prática pedagógica dos professores, os quais estão sendo provocados a romper com suas práticas de utilização de um único laboratório padrão com 20 máquinas e lidar com alunos tendo em mãos um computador portátil/laptop conectado à internet na sala de aula (Figura 1).

³ A Escola possui 24 professores e esta inserida na fase Piloto do PROUCA.

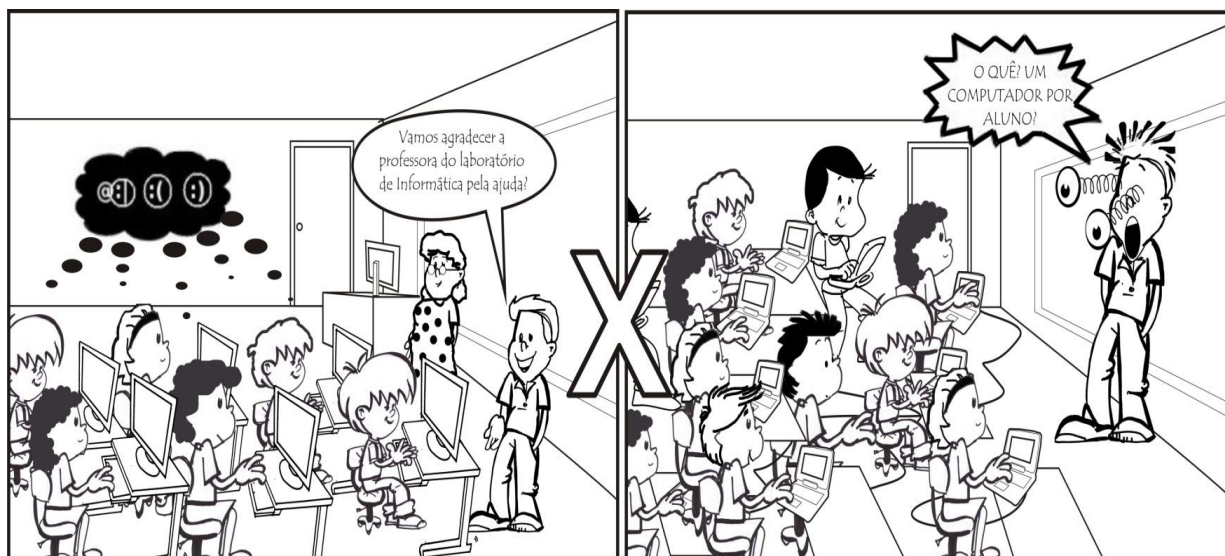


Figura 1: Problema da pesquisa

Fonte: Autora

A pesquisa define-se do ponto de vista metodológico como uma investigação com abordagem qualitativa. Entendemos por abordagem qualitativa, segundo Bogdan e Biklen (1982), que apresenta cinco características básicas: dados descritivos; inserção direta do pesquisador no ambiente pesquisado, sempre preocupado em apresentar a perspectiva dos participantes da pesquisa; foco no processo e não no produto; valorização do ambiente natural como provedor de dados; e o pesquisador como o principal instrumento de investigação.

Ainda, concordamos com Bodgan e Biklen (1994, p. 49), quando afirmam que “a abordagem da investigação qualitativa exige que o mundo seja examinado com ideia de que nada é trivial, que tudo tem um potencial para constituir uma pista que nos permita estabelecer uma compreensão mais esclarecedora do nosso objeto de estudo”.

Nesse sentido, a pesquisa com abordagem qualitativa implica um contato direto do pesquisador com o objeto. A imersão do pesquisador com rigor científico informações ricas e detalhadas que contribuem para o aprofundamento da compreensão do contexto no qual ocorre o fenômeno que está sendo estudado.

Os sujeitos da pesquisa são professoras do ensino fundamental e médio que concluíram o curso oferecido pelo PROUCA em 2011. Sendo 3 (três) professoras dos anos iniciais do ensino fundamental; 3 (três) professoras dos anos finais do ensino fundamental e 2 (duas) professoras do ensino médio. Os sujeitos concordaram em participar da pesquisa mediante os esclarecimentos dos objetivos, fundamentados nas

normas do Comitê de Ética da Universidade, bem como, assinatura do termo de consentimento livre e esclarecido.

Os dados coletados para essa pesquisa se deram por meio de entrevista semiestruturada durante o segundo semestre de 2012 com foco na prática docente no PROUCA.

Os excertos das entrevistas foram transcritos sem qualquer alteração. No sentido de manter o anonimato identificamos os sujeitos com nomes dos softwares existentes no laptop. Ressaltamos que a escolha dos nomes não visa criar um estereótipo das professoras e sim dar visibilidade e voz aos diálogos produzidos nesta pesquisa.

Outro compromisso assumido é a não divulgação do ano e/ou turma que as professoras atuam, bem como, o nome das disciplinas ministradas, justifica-se pelo fato da escola ser pequena e ter apenas um professor de cada área do currículo, logo, se citarmos provavelmente seria identificado.

Portanto, para atender ao objetivo desta pesquisa, este artigo foi organizado da seguinte forma: Primeiro realizamos uma discussão partindo do princípio de que a formação continuada pode influenciar a prática docente para o uso das tecnologias na educação. Em seguida, debatemos a prática docente no PROUCA. Por fim, tecemos algumas considerações sobre a prática docente de uma escola pública estadual em que todos os alunos e professores tem à disposição um computador portátil.

FORMAÇÃO DOCENTE E TECNOLOGIAS DA INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO

Para Bruno e Teixeira (2010, p.154) “podemos qualificar o cenário atual como: midiático, informacional, tecnológico, pós-moderno, globalizado, cibercultural”. Assim, a sociedade é marcada pelo excesso e velocidade da informação e mudanças nas relações de tempo e de espaço. Estes avanços das tecnologias da informação e comunicação (TIC)⁴ suscitam mudanças em todas as esferas da sociedade, a escola não está imune a este processo de transformação. Por esse prisma, Cunha (1998) afirma que o professor possui muitos desafios, dentre eles, as novas tecnologias.

Kenski (2003, 2010) defende a ideia da necessidade dos professores aproveitarem este momento para adoção de postura de enfrentamento a estes desafios e transformarem essa infinidade de ferramentas proporcionadas pelo advento das tecnologias em possibilidades significativas no ensino. Esta mesma pesquisadora discute que as TIC no ambiente escolar provocam novas formas de ensinar e aprender. Isso significa que o ensino não ocorre somente na sala de aula centrado na figura do professor. As TIC presente no processo educacional podem aproximar pessoas, aprender e ensinar de forma colaborativa, interativa e coletiva.

Tendo em vista este constante cenário de transformações, a formação de professores revela-se um papel fundamental para atendimento às novas demandas das gerações acostumadas com o uso constante das tecnologias. O grande desafio da formação não está centrado apenas na disponibilização de tecnologias para utilização no espaço escolar e sim na compreensão pedagógica destes recursos tecnológicos nas práticas pedagógicas.

Portanto, defendemos uma formação permanente que não enxerga a tecnologia como salvadora para os problemas educacionais. Não acreditamos, assim como Barreto (2009), em uma formação que enxerga as TIC como um fetiche, com poderes e solução para realizar os sonhos, desejos e fantasias da/ na educação. Barreto (2006, p. 2) conclui que “[...] é como se a sua simples presença, em uma espécie de passe de mágica, resultasse em diferenças substantivas nos mais variados processos de ensinar-aprender”. Contribui para esta discussão, Sancho e Hernandez (2006) que criticam a

⁴ abrangem as tecnologias computacionais, a telefonia móvel e a *Internet*

postura do professor técnófilo, o qual acredita na possibilidade das tecnologias sanar imediatamente as angústias, perplexidades e todos os problemas existentes no cotidiano escolar.

Também não concordamos em apoiar, a postura de um professor tecnófobo, que repudia as possibilidades pedagógicas das TIC, enxergando-a como algo prejudicial na educação, a todo o momento temem serem substituídos por ela, negando o seu próprio valor profissional na educação.

O reconhecimento da inserção das TIC ao processo educacional pode ser uma forma de descentralização de poder do professor, uma forma de pensar a educação em uma relação dialógica, sem incorrer em práticas mecanicistas e ditadoras. Em outras palavras, é necessário, fundamentar teoricamente ideias para debate e construção de um trabalho pedagógico com as TIC voltado para os problemas educacionais.

Sob este prisma Sancho e Hernandez (2006, p. 279), propõe que:

A comunidade escolar se depara com três caminhos: repelir as tecnologias e tentar ficar fora do processo; apropriar-se da técnica e transformar a vida em uma corrida atrás do novo; ou apropriar-se dos processos, desenvolvendo habilidades que permitam o controle das tecnologias e de seus efeitos. Consideramos a terceira opção como a que melhor viabiliza uma formação intelectual, emocional e corporal do cidadão, que lhe permita criar, planejar e interferir na sociedade.

Por conseguinte, a formação de professores, deve conceber as TIC como ambientes propícios à construção de conhecimento, rejeitando a perspectiva de transmissão de saberes, que seja capaz de gerar movimentos não lineares, refletindo sobre suas práticas no contexto social.

Para Sampaio e Leite (2008, p. 10) “a escola, como parte importante desse mundo, cujas referências de poder e conhecimento têm se alterado fortemente, não pode ignorar esse processo”, ou seja, um processo que orienta uma educação de acordo com as necessidades da sociedade em que está inserida, primando por uma base, crítica e reflexiva da realidade. No entendimento de Sampaio e Leite (2008, p. 102), somente é possível se a formação “[...] for baseada em um conhecimento que permita ao professor interpretar, refletir e dominar criticamente a tecnologia” (id., 2008, p. 102). Para Belloni (2003, p. 77) “[...] a perspectiva da formação de professores exige esta reflexão sobre

como integrar as TIC à educação como caminho para pensar como formar professores enquanto futuros usuários ativos e críticos [...]”.

Pautada ainda, nesta perspectiva crítica para o domínio das tecnologias, Barreto (2009) critica os programas de formação, que tem como referência a formação de professores como usuários consumidores, formações que não atendem as necessidades reais da escola e ainda, impõem modelos homogêneos preocupam-se apenas em atingir números quantitativos.

Complementando, Barreto (2009, p. 115) afirma:

[...] para tanto, é preciso questionar as expressões que, a um só tempo, sustentam a defesa de perspectivas messiânicas e apontam para atalhos que aliam reducionismo a sofisticação tecnológica. [...] é preciso instituir espaços de trocas sistemáticas entre os sujeitos para o encaminhamento de perguntas como: quais tecnologias? Para quem? Para quê? Em que termos?

A partir da análise de Sampaio e Leite (2008), Belloni (2003) e Barreto (2009) podemos elencar alguns elementos na formação de professores para a inserção das TIC. Uma formação que privilegia apenas o domínio tecnológico das ferramentas, fundamentada na racionalidade técnica não é suficiente para entender as constantes transformações da sociedade. Portanto, é primordial uma formação que não seja amarrada em teorias e práticas tradicionais de ensino, que combata as ideologias dominantes, que apoie os professores na construção de uma visão crítica e emancipatória das TIC no âmbito escolar.

Desta forma concebemos uma formação docente que se desdobra numa postura que pressupõe os docentes como “intelectual crítico” (CONTREIRAS, 2002) e o aluno como autor de conhecimentos, ambos capazes de refletir sobre os aspectos positivos e negativos das tecnologias da informação e comunicação e que não enxergam as TIC como um imperativo em suas práticas.

Almeida e Prado (1999) advogam a ideia de que a formação de professores com pressupostos baseados na reflexão sobre a prática torna-se mais relevante do que a aquisição de modernos artefatos tecnológicos. Cabe trazer um questionamento: o que adianta a escola adquirir modernos equipamentos, se não suscitam novos desafios para a produção de conhecimentos, se a prática do professor continua a mesma?

Nesse entendimento, a formação perpassa pela compreensão emancipatória das possibilidades pedagógicas oferecidas pelas tecnologias da informação e comunicação, construída a partir da realidade concreta de seus sujeitos, tendo como alicerce os pressupostos teórico-metodológicos que devem ser mobilizados no processo pedagógico.

Acreditamos que um dos possíveis pontos de discussão sobre a formação de professores, quanto a inserção das tecnologias da informação e comunicação em suas práticas pedagógicas, são os movimentos numa perspectiva crítica e reflexiva, que podem garantir o desenvolvimento de práticas voltadas para o protagonismo, que considera os envolvidos como sujeitos passíveis de (re)escrever, (re)construir suas histórias e não como fantoches da sociedade vigente.

Almeida e Valente (2011, p. 10) enfatizam: “é necessário repensar o papel da escola neste mundo digital o qual vem atribuindo aos educadores múltiplos dilemas de natureza epistemológica e teórico-metodológica, considerando-se a prática desses profissionais”.

Nas palavras de Almeida e Valente (2011) podemos inferir que é inegável o destaque do computador, neste mundo digital, como um processo que envolve diversas competências na vida dos professores e alunos, há de se ter uma pausa nesta dissertação para repensar o papel desta máquina na educação, nossa próxima discussão.

O DEBATE SOBRE A PRÁTICA DOCENTE NO PROUCA

A inserção do laptop no contexto escolar lança aos educadores desafios relacionados à prática docente. Ouvi-los pode revelar as lacunas e as possibilidades pedagógicas do computador no processo de ensino e aprendizagem, sobretudo nesta experiência brasileira de implantação do PROUCA.

Nesse sentido, a professora Squeak relata que a chegada dos laptops na escola, trouxe consigo dúvidas, insegurança e o medo de trabalhar com algo desconhecido. Por outro lado, enxerga como um desafio para a sua prática pedagógica.

Houve mudança sim na minha prática pedagógica, eu acredito, são os desafios, e eu creio que este desafio veio para um crescimento. Foi gerado um medo, normal como em todo desafio, será que vou conseguir, será que vai dar certo?

A professora TuxPaint percebe que os alunos preferem as aulas com os laptops a uma aula com lousa e livro. Consequentemente isso a faz planejar mais aulas com os computadores portáteis para atender as necessidades dos seus alunos.

Eu vejo assim que quando a gente vai trabalhar tanto na sala de informática ou laptop, os alunos eles ficam assim mais diferentes, do que a gente tá lá, com uma aula ,com livro, lousa e, com explicação. Quando você vai para o laptop, você percebe que eles ficam mais atentos. Porque eles gostam da tecnologia. Acho que isso muda totalmente a prática pedagógica da gente porque antes era só lousa e livro, livro e lousa.

Sob estes aspectos, Almeida e Valente (2011) argumentam a necessidade de formações com movimentos de aliar a teoria à prática e prática à teoria. Desta maneira, o professor pode deixar de lado o medo e refletir sobre suas próprias práticas, aprendendo mediante às situações problemáticas vivenciadas na sala de aula com o laptop. Kenski (2013, p.91) defende a ideia “formar professores com qualidade e conhecimento teórico e prático para atuar em múltiplas frentes, além dos espaços tradicionais da educação [...] é uma necessidade que a nova cultura e a nova sociedade exigem”.

A professora KLogo reconhece as mudanças na sua prática pedagógica quando pensa na elaboração do planejamento. Preocupa-se em desenvolver aulas criativas com foco na aprendizagem dos alunos. Além disso, expressa uma dificuldade para

integrar o laptop a sua prática pedagógica quando considera a sala de aula, a sala de tecnologia e as aulas com laptop como ambientes fragmentados, conforme relato a seguir.

Quando eu vou fazer o meu planejamento eu tenho que pensar nele muito bem, porque na verdade eu tenho três possibilidades. Eu tenho a sala de Tecnologias, tenho o LAPTOP e tenho a minha prática de sala de aula sem os recursos tecnológicos. Então eu tenho que pensar na dinâmica, na didática, como eu vou transferir aquele conteúdo para que saia uma aula bem preparada. [...] eu fico pensando não é fácil, não você tem que ter criatividade. Puxa como é que vou trabalhar com o laptop. Aí já sai um monte de interrogação e se eu fizer isso, corremos todos os riscos de dar certo ou não. Mas, creio que mudou sim, houve uma mudança.

Ao considerar as necessidades da integração do computador às práticas pedagógicas, Valente (1997), defende que a formação deve criar condições para que o professor compreenda a integração do computador a sua prática pedagógica com uma abordagem integradora de conteúdos e não uma prática fragmentada do ensino. “[...] deve-se criar condições para que o professor saiba recontextualizar o aprendizado e a experiência vivida durante a sua formação para a sua realidade de sala de aula compatibilizando as necessidades de seus alunos e os objetivos pedagógicos que se dispõe a atingir” (VALENTE, 1997, p. 14).

A professora Planilha Eletrônica destaca em seu depoimento que sempre inovou nas suas práticas pedagógicas. Por essa razão, acredita que não houve mudanças na sua prática pedagógica. Argumenta que os laptops contribuem para que os alunos tenham oportunidades iguais na realização das atividades, o que não acontece no laboratório de informática da escola. Outro ponto evidenciado pela professora é a possibilidade de exploração dos recursos do laptop.

Eu acho que contribuiu, não mudou, acrescentou. Contribuiu assim, porque agora todos os meus alunos podem realmente fazer uma atividade, talvez por este ângulo, contribuiu para as aulas, sim. Durante o meu planejamento, continuo fazendo as mesmas coisas, sempre inovei. Vejo que estou adquirindo novas experiências. Não mudei, quando chegou o laptop, passei apenas a usá-lo mais que a sala de tecnologia, vejo que com o laptop a gente pode usar mais os recursos tecnológicos, não fico só limitado ao laboratório.

Para explicar esse contexto, embasamo-nos na afirmação de Almeida e Prado (2011, p.38) “O uso do laptop educacional permite romper com o isolamento das

atividades desenvolvidas em laboratórios e integrar ao trabalho pedagógico [...], flexibilizando os tempos de aprender [...]”.

Ainda sob este cenário, as professoras KWord, KPresenter e TuxMath relatam as dificuldades enfrentadas no PROUCA relacionadas às suas práticas pedagógicas. Pela fisionomia e suspiros ao longo das suas falas, as entrevistas, em alguns momentos, tem tons de desabafo. A partir destes diálogos, identificamos problemas de conectividade existentes na escola.

Notamos a angústia e a frustração das Professoras KWord, KPresenter, quando argumentam que necessitam de mais tempo para o planejamento, sentem que poderiam aperfeiçoar as suas práticas pedagógicas se a escola disponibilizasse de uma boa internet para o desenvolvimento das atividades com o laptop.

Na minha prática perco mais tempo para elaborar coisas que poderiam ser aplicados em determinados conteúdos. Se a internet funcionasse com a rapidez que deveria, seria uma ferramenta magnífica em sala de aula. Na hora poderíamos fazer o planejamento, já pegava o endereço, poderíamos pesquisar em sites rapidinhos. Mas e aí..., não é possível. Acho que mudaria mais a minha prática se correspondesse às nossas expectativas, rapidez na internet (Professora KWord).

Então, mudou e não mudou. Mudou porque agora eu preciso de mais tempo para pesquisar, planejar minha aula e também porque temos mais uma ferramenta e não mudou mais porque não temos internet. Para falar a verdade, sem o laptop minha prática seria a mesma. Minha principal dificuldade com o laptop é a internet mesmo (Professora KPresenter).

As falas das professoras KWord e KPresenter descortinam um problema percorrido nessa trajetória tanto de ordem técnica como pedagógica, como professoras sabemos e não podemos negar nosso posicionamento político. Portanto, é inaceitável que os professores planejam aulas e se deparem com situações que causam perdas para os alunos e para a sua própria prática pedagógica. Queremos reafirmar que não podemos negar ao professor o direito ao planejamento e a inserção das tecnologias durante as suas atividades pedagógicas.

Nessa perspectiva, Kenski (2006) aponta:

[...] o uso das tecnologias digitais no ensino pelas escolas requer que ela esteja preparada para realizar investimentos consideráveis em equipamentos e, sobretudo, na viabilização das condições de acesso e de uso dessas máquinas. No atual momento tecnológico, não basta às

escolas a posse de computadores e softwares para o uso em atividades de ensino. É preciso também que esses computadores estejam interligados e em condições de acessar a Internet e todos os demais sistemas e serviços disponíveis nas redes (KENSKI; 2006, p. 70).

Esta mesma pesquisadora discute que a rotina da escola sofre alterações à medida que são inseridas em um ambiente tecnológico, para tanto, os professores necessitam dedicar mais tempo aos estudos e pesquisas para que integrem as TIC as suas práticas pedagógicas (KENSKI, 2003).

Concordamos que o panorama da escola sofre alterações com a presença dos laptops e que os professores necessitam buscar aperfeiçoamento continuado quanto ao uso das tecnologias para que ocorram mudanças significativas em suas práticas docentes. Entretanto, não podemos nos furtar da discussão da infraestrutura. Os professores necessitam de boas condições de trabalho para o surgimento de novas concepções pedagógicas. Imbernón (2011) sustenta que a falta de condições de trabalho na escola, referindo-se a espaços, salas de aula e material inadequados prejudicam o funcionamento das atividades na escola.

Por esta razão, a ausência da internet no ambiente escolar gera um grande descontentamento, a professora TuxMath revela na entrevista que o laptop sem conectividade torna-se um penduricalho, um adorno para suas aulas. Com isto, eleva a sua preferência para a utilização do laboratório de informática.

Para mim, é um alibi para trabalhar com os alunos. É um recurso a mais, não tive que me reinventar, é um computador, além disso, a gente utiliza também sala de tecnologia, porque não temos internet no laptop. Estamos sem internet prefiro usar a sala de tecnologia, o laboratório tem mais recursos por causa da internet.

Devido a falta de conectividade nos laptops, a professora KWord considera uma aula de informática significativa somente as aulas realizadas no laboratório. A subutilização do laptop é apontada pela professora ao comparar os recursos do laptop a um livro para as suas “aulas comuns”. A professora conceitua como “aulas comuns”, as aulas ministradas somente com o quadro, livro e giz. Em sua prática pedagógica, os computadores portáteis são usados para a reprodução de atividades que poderiam ser realizadas com o lápis e o papel.

A questão do laptop, como eu falei, uso como auxílio a sala de tecnologia ou as aulas comuns, né . Eu passo os conteúdos, depois utilizo o laptop como se fosse uma tarefa para recordar determinado na minha área. Eu, por exemplo, passo a teoria no quadro e depois eu utilizo o laptop para formar frases, coisas assim, que reforcem o meu conteúdo. Sempre voltado ao conteúdo, pra mim o laptop está no currículo, como se fosse um livro ali, mas a internet faz muita falta com certeza. Aula de informática, mesmo é no laboratório.

A professora KolourPaint, ressalta que sua prática não mudou, enxerga o computador como um complemento para as suas aulas, articulado ao livro e quadro. A sua relação com os recursos do laptop para a criação de um novo ambiente de aprendizagem é distante, ressalta como suficiente, a sua própria prática para a aprendizagem do aluno, independente da presença ou não do laptop.

Quando os computadores chegaram, não mudei minha prática, pra mim ele é um complemento, não mudou nada assim, veio uma ferramenta a mais para você trabalhar, então, por exemplo: você trabalha um texto com um aluno no quadro, e você pode trabalhar aquele texto no computador, peço para eles digitarem [...] Minha prática não mudou uso o quadro, o livro, o laptop. Comigo o aluno aprende de qualquer jeito, com ou sem laptop (risos)!

As vozes das professoras TuxPaint, KWord e KolourPaint aproximam-se de uma prática pedagógica centrada na reprodução e transmissão de conhecimentos, sem ampliação dos espaços de aprendizagem e em consonância com os mesmos caminhos percorridos da educação tradicional. Para Cysneiros (1999) as reais mudanças na escola com a exploração dos recursos tecnológicos ocorrem quando se alteram as rotinas da escola, caso contrário, são apenas aparências, o velho com roupas novas.

Nesse sentido, corrobora Valente (1999) o computador com o paradigma construcionista enfatiza a criação de ambientes de aprendizagem, em que o aluno pode interagir e construir conhecimentos por meio do computador.

Desta maneira, o aluno tem condições de explorar ambientes como sites, softwares, ou até mesmo aplicativos com chances de não seguir um enredo mecânico previamente determinado pelo professor ou pelos programas existentes no computador, esquivando-se de exercícios óbvios, de repetição do tipo pergunta e resposta que não enxerga o aluno como sujeito ativo.

Não queremos culpabilizar as professoras por este cenário apresentado. Discutimos anteriormente que as condições de trabalho tem consequências na prática pedagógica dos professores. Imbernón (2011) afirma que é preciso formar o professor para as “mudanças e incertezas”. Por essa razão, defende que é necessário:

“[...] formar um professor como um profissional prático-reflexivo que se defronta com situações de incerteza, contextualizadas e únicas, que recorre à investigação como uma forma de decidir e intervir praticamente em tais situações, que faz emergir novos discursos teóricos e concepções alternativas de formação (IMBERNÓN, 2011, p.41)

Encontramos no depoimento da professora KPresenter, esta forma de lidar com as situações de incertezas, denominada por ela como “estratégias”. A professora integra o laptop com outros recursos existentes na sala de aula para tentar minimizar os obstáculos vivenciados pela falta da internet, entretanto, declara que com a internet poderia desenvolver melhor o trabalho com os alunos.

Se eu não tenho internet, não deixo de utilizar o laptop. Normalmente eu não conto com ela mesmo. Nos meus planejamentos, procuro integrar com os recursos que eu tenho na sala de aula, como o livro, um DVD, um filme relacionado ao assunto. Posso pedir para eles um texto informativo sobre o conteúdo, uma apresentação, sei lá..tem tantas coisas. Não é uma estratégia ? Sempre falo isso para minha coordenadora. O melhor, claro, seria se tivéssemos uma internet boa e rápida, mas é o que temos para hoje.

Os depoimentos das professoras KPresenter e Planilha Eletrônica, durante as entrevistas relatam as dificuldades técnicas na prática pedagógica do PROUCA. Estes obstáculos para as professoras TuxPaint e TuxMath prejudicam os conteúdos das suas disciplinas. As falas das professoras sugerem a necessidade da reorganização do currículo no tempo e espaço, cinquenta minutos de aula não são suficientes para o desenvolvimento das aulas.

Às vezes a gente não quer usar o laptop, devido as dificuldades técnicas mesmo, isso cansa, perco meu tempo, uma frustração quando não é bem sucedida sua aula , sua atividade (Professora KPresenter).

Dificuldades para usar o laptop nas aulas, eu tenho. Acho que todos têm. Teve um dia que dei aula para o sétimo ano, sala cheia e aí nós estávamos estudando um determinado conteúdo e gostaria que eles assistissem um vídeo. E não foi possível porque estava muito lenta a internet. Foi muito frustrante, Ouvi isso dos alunos “ai esse negócio não

presta, não presta”. Então este dia foi horrível, a internet que não dava certo. O que aconteceu que eu percebo, os nossos alunos às vezes tem uma aversão ao laptop porque eles tiveram várias atividades que não conseguiram concluir por conta da internet (Professora Planilha Eletrônica).

Tem professor que não usa porque dá um pouquinho de trabalho. Como eu já falei, digamos assim que eu chegue numa sala que tenha 20 alunos, talvez oito desses 20 alunos recebam computadores descarregados, às vezes tem uma deficiência no carregamento. Aí você tem que dedicar 20 minutos para organizar tudo. Isso prejudica o conteúdo, que é o que a gente não quer (Professora TuxMath).

Sendo sincera eu estou preferindo a sala de tecnologia, porque lá tem uma professora gerenciadora, ela me ajuda, eu me sinto mais segura caso ocorra algum problema. Na sala de aula, mesmo com a ajuda dos alunos, eu me sinto sozinha. É mais difícil! Pensa pegar o laptop no armário colocar a extensão, ligar tudinho. Eu tenho um tempo de aula de 50 min. Quando tenho aula com o laptop devo ter no máximo de 20 a 30 minutos de aula. No laboratório está tudo arrumadinho, com rede, parece que a aula rende mais (Professora TuxPaint).

Os depoimentos das professoras KPresenter, Planilha Eletrônica, TuxPaint e TuxMath sem dúvidas nos chamam atenção para problemas técnicos, mas também evidenciam as mudanças no ambiente escolar a partir da utilização das tecnologias. Estes aspectos apontados pelas professoras nos remetem as ideias de Kenski (2006, p. 41), [...] abrir-se para novas educações, resultantes de mudanças estruturais nas formas de ensinar e aprender possibilitadas pela atualidade tecnológica é o desafio a ser assumido por toda a sociedade”, nesse sentido, contribui os estudos de Mendes e Almeida (2011, p.57) “a flexibilidade para lidar com esse novo movimento que se instala na sala de aula quando se utiliza o laptop indica uma nova forma de trabalhar o currículo, pois muda o espaço e as relações entre alunos, influenciando no desenvolvimento do currículo[...]”.

As professoras KWord e KLogo, tecem considerações sobre os problemas técnicos apresentados no laptop relacionados à duração da bateria. Este fato resulta na diminuição dos espaços de aprendizagem e na dependência de reservas de horário, tendo a mesma metodologia do laboratório de informática.

Devido ao problema da bateria, se um professor utiliza nos primeiros tempos e a minha aula é no terceiro impossível usá-lo neste dia. Então, sempre esbarro com o problema da bateria. Por esta razão, temos que agendar, é a única forma para dar certo, por isso eu concordo (Professora KWord).

Para usar o laptop você tem que seguir um programação da professora da sala de tecnologia, não tenho muita autonomia, ela que programa, ela que faz o horário para cada professor, não posso chegar e falar assim”quero usar o laptop amanhã, não tem como”, tem que respeitar a programação. Desse jeito, eu acho melhor, porque cada um sabe o seu horário, ninguém vai pegar o laptop na aula da outra, gosto da organização, da programação com relação a isso. Porque a bateria não dura muito, se um professor usar nos dois primeiros tempos, com certeza na próxima aula não teremos mais bateria, ano passado isso já aconteceu comigo (Professora KLogo).

Portanto, as professoras não têm a disposição o laptop para uso o tempo todo, independente de horário, diminuindo suas potencialidades. Para Mendes e Almeida (2011) a presença e disponibilidade do laptop o tempo todo em sala de aula, facilitam a sua utilização pelos professores potencializando a inovação das atividades e cultura tecnológica na escola.

Não podemos deixar de registrar que apesar da existência destas dificuldades de cunho organizacional, técnico e pedagógico, as professoras não deixam de utilizar o laptop, integram com outros recursos em sala de aula, como o livro, o quadro e os próprios recursos do laptop. Todas as atividades propostas pelos professores sejam lúdicas, ou apenas digitação de um texto tem objetivos relacionados ao conteúdo que está sendo ministrado. Sendo assim, é necessário retomar o que discutimos anteriormente sobre formar-se para a mudança e a incerteza (IMBERNÓN, 2011).

Os relatos a seguir apontam o confronto dos professores mediante estas situações de incerteza, no caso, a dificuldade de conexão da internet. Os professores esforçam-se para mediar as suas aulas de uma forma que propicie o diálogo, interação e colaboração, integrando suas aulas com os recursos disponíveis no laptop.

Na ausência da internet trabalho mais com o KWord, KPresenter ⁵e às vezes eu uso aquele recurso da pintura, mas para ilustrar um texto tudo dentro do conteúdo (Professora TuxMath).

Realizamos um projeto aqui na escola devido à sujeira que existia na escola, conversamos com eles: você sabe se a escola está limpa? Você joga o lixo no lugar certo? Os alunos usaram o laptop para fotografar o pátio da escola onde o lixo era descartado de maneira errada, aí eles saíram procurando lixo por toda a escola. Discutíamos o que poderíamos fazer para diminuir o lixo na escola ou até mesmo para

⁵ Importante ressaltar que a professora refere-se ao programa existente no laptop e não aos sujeitos KWord, KPresenter dessa pesquisa.

melhorar. Este projeto nós apresentamos em um seminário, foi bem legal, porque partiu da realidade deles (Professora KPresenter).

Como eles estão aprendendo os números e a ler também, trabalhamos com aqueles joguinhos que tem no laptop. As crianças adoram e eu vejo que eles aprendem mesmo! (Professora KLogo).

Semana passada eu tive uma aula com o laptop. Eles copiaram um texto, copiam bonitinho. Primeiro eu ditei, depois passei no quadro, os que copiaram, ficaram bonitinho, interessante. Você sabe que dá até para salvar. Então eles salvaram. Quando terminaram de copiar vem perguntar pra mim “tá certo, professora”? Professora porque está vermelho aqui embaixo da letra? Aí eu explico o motivo, sempre questionam (Professora, KColourPaint).

Contribui para esta discussão Imbernón (2011, p.43 e 44) “é preciso desenvolver novas práticas alternativas baseadas na verdadeira autonomia e colegialidade [...] que permitam vislumbrar novas formas de entender a profissão”.

Consideramos também uma dessas novas práticas, a aula da professora Planilha Eletrônica, ela propôs uma pesquisa aos alunos e explorou as características de mobilidade do laptop. No depoimento da professora podemos enxergar que a utilização do laptop, explorando os seus aspectos relacionados a mobilidade, pode romper com o ensino forjado entre quatro paredes.

Fiz uma pesquisa, foi o pessoal do oitavo ano, era uma sala numerosa, então se eles vem para o laboratório, nem sempre tem computador para todos, nem todos vão fazer a atividade realmente, sempre um vai fazer e outro só observar, porque sentam em dupla. Com o laptop temos a possibilidade de que cada um vai fazer sua atividade, personalizar sua atividade [...] então o laptop, me dá esta possibilidade também de sair da sala. Fomos para aqueles banquinhos ali ó, para depois pesquisarmos na internet, que não estava tão rápida, mas deu para ser feito. A gente não pode ficar preso apenas aos problemas da internet, quando acabaram, cada um queria olhar o do outro “olha que legal” e aí um descobre um recurso “como é que faz isso?” eu não sabia, não me lembro muito bem, mas eu lembro assim.

Almeida e Prado (2011) defendem que outro cenário se abre com a inserção do laptop na educação, pois propõe um ensino pautado na conectividade, interatividade, mobilidade e imersão, essas características rompem com a aprendizagem isolada do laboratório de informática abrindo novos espaços de aprendizagem no ambiente escolar. Em contribuição às reflexões apresentadas, para Zucker e Hug (2008) os laptops podem modificar a prática dos professores, alterando a forma como são organizadas as atividades em sala de aula.

No, entrelaçamento das várias vozes que foram constituindo este estudo, indagamos às professoras “O que aconteceria se a escola não tivesse mais acesso ao laptop”. As professoras defendem a permanência do programa na escola, reconhecem a importância dos laptops para os alunos e para a sua prática pedagógica, conforme mostram os depoimentos a seguir.

Eu vejo assim, eles vão ficar tristes, porque não vai ter aquela ferramenta, aquele recurso, aquela aula diferenciada, por mais que tenha a sala de tecnologia, não terá o lepinha, o nome carinhoso que os alunos deram para ele. Já faz parte da escola (Professora KLogo).

Se tirarem o PROUCA da escola, os alunos ficariam tristes com certeza, bem chateados, o computador já faz parte da rotina deles, não é mais novidade, é natural para eles, que permaneça. Se tirar há uma grande possibilidade de ficarem chateados, não pode tirar, não (Professora Planilha Eletrônica).

Acho que iriam ficar tristes. Até a gente porque, nós sabemos que o armário está ali, cada um com o laptop do aluno, por mais que tenhamos dificuldade, ele faz parte da escola, do nosso meio (Professora KolourPaint).

O laptop já faz parte das aulas, o PROUCA já faz parte com certeza e para os professores também faria falta, é mais um recurso. É um projeto muito bom, mas o que peca é a formação do professor, a ideia é excelente, se o professor souber utilizar (Professora TuxPaint).

Estamos nos habituando ainda no PROUCA, primeiro teve a fase do choque, depois a fase, será que vai dar certo, depois surgiu os problemas, lógico de sempre, mas agora mesmo a gente resistindo, tem algumas aulas que nós precisamos do laptop. Às vezes a gente não quer aceitar, devido às dificuldades técnicas do laptop, isso cansa, perco meu tempo, uma frustração quando não é bem sucedida sua aula (Professora KPresenter).

Os alunos já acostumaram a usar o laptop e nós também, (risos) não pode mais tirar ele daqui não. Não consigo enxergar minha prática sem o laptop o que precisamos é de mais formação, tem vários aplicativos que a gente ainda não sabe, não temos muito tempo para mexer, para tá buscando. Não seria uma boa ideia tirar o laptop de nós, (risos). Voltaríamos a estaca zero, acho que os alunos aprendem bastante, o MEC não pode retirar o laptop mais da escola (Professora TuxPaint).

Diante dos depoimentos coletados, evidenciamos que os laptops possibilitam às professoras uma nova forma de enxergarem as tecnologias da informação e comunicação, em especial, às relacionadas ao laptop e internet. Apesar de todas as dificuldades enfrentadas nas suas práticas pedagógicas com o laptop, ressaltam a importância deste programa para os alunos. Não conseguem pensar na escola sem os

laptops, ou seja, já estão inseridos no ambiente escolar, tornou-se invisível, como algo normal integrado a rotina da escola. Para Kenski (2003, p.18) “As tecnologias estão tão próximas e presentes que nem percebemos mais que não são coisas naturais”.

Acreditam que a formação continuada pode ser um importante passo para a exploração das possibilidades pedagógicas do laptop. Nos depoimentos, podemos inferir que para as professoras a inserção dos laptops não significa o aperfeiçoamento das suas práticas pedagógicas. As professoras protestam em alta voz e/ou com veemência por mudanças na formação docente.

De forma análoga Kenski (2013, p.96) defende “É necessário operar mudanças radicais na formação docente. Utilizar uma tecnologia em sala de aula não é sinônimo de inovação nem de mudança significativa nas práticas tradicionais de ensino [...]”. Não é a tecnologia que transforma a educação e sim os principais autores que fazem uso desses recursos tecnológicos, professores e alunos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreender melhor os desafios da presença das tecnologias da informação e comunicação no ambiente escolar, sobretudo a inserção do computador, motivou-nos a mergulhar nessa temática. As inquietações ficaram mais evidentes quando nos deparamos com o Programa um Computador por Aluno (PROUCA), que prevê a distribuição de computadores portáteis a todos os alunos no ambiente escolar. Nessa perspectiva professoras que antes estavam acostumadas com laboratórios de informática são desafiadas a inserir os laptops as suas práticas pedagógicas.

A presença dos computadores portáteis na escola trouxe consigo dúvidas, insegurança e o medo de trabalhar com algo desconhecido. As professoras perceberam mudanças nas suas práticas pedagógicas de cunho organizacional, técnico e pedagógico nas aulas mediadas pelo laptop. Passaram a enxergar o laptop como um desafio, por essa razão, argumentaram que necessitam de mais tempo para o planejamento, sugerem a necessidade da reorganização do currículo no tempo e espaço. Sentem que poderiam aperfeiçoar as suas práticas pedagógicas se a escola disponibilizasse de uma boa conectividade para o desenvolvimento das atividades.

Além dessas questões apresentadas, a pesquisa efetuada mostrou que o PROUCA ainda possui desafios quanto à infraestrutura e a formação de professores. Nesse sentido, consideramos fundamental para o avanço do PROUCA, investimento para aperfeiçoamento da conectividade e capacidade técnica do laptop, bem como, implementação de formações reflexivas que não visam apenas atualização científica, pedagógica e didática, mas na possibilidade da criação de espaços participativos e reflexivos nas escolas.

Por fim, sugerimos a possibilidade de novos estudos sobre esse campo vasto e rico de pesquisa. Nesse sentido, compreender a cultura digital instalada na escola, investigar as implicações do laptop na aprendizagem dos alunos, analisar a prática de avaliação dos professores com o PROUCA, bem como, pesquisas relacionadas ao letramento das informações no contexto educacional.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. E. B., PRADO, Maria E. B. B. **Um retrato da informática em educação no Brasil**. 1999. Disponível em: <http://www.proinfo.gov.br>. Acesso em 08 junho 2012.

_____. ; VALENTE, J. A. **Tecnologias e currículo: trajetórias convergentes ou divergentes?**. São Paulo: Paulus, 2011.

_____. ; PRADO, M. E. B. B. P.(Org.) Indicadores para a formação de educadores para a integração do laptop na escola. In: ALMEIDA, M. E. B. de; PRADO, M. E. B. B. **P.O Computador Portátil NA ESCOLA: mudanças e desafios nos processos de ensino e aprendizagem**. São Paulo: Avercamp, 2011.

BARRETO, R. G. Formação de professores: entre o discurso da falta e propostas de substituição tecnológica. In: BARRETO, R. G. **Discursos, tecnologias, educação**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

BELLONI, M. L. **Educação à distância**. Campinas: Autores Associados, 2003, p. 109-118.

BOGDAN, R.; BIKLEN, S. **Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos**. Porto: Porto Editora, 1994.

_____. **Qualitative research for education: an introduction to theory and methods**. Boston: Allyn and Bacon, 1982.

BRUNO, A. R.; TEIXEIRA, B. de B. Educação online e a emergência de novos atores no processo de formação. In: BRUNO, A. R.; TEIXEIRA, B. de B.; CALDERANO, M. da A. **Linhas Cruzadas**. Juiz de Fora, MG: Universidade Federal de Juiz de Fora-UFJF, 2010.p. 153-171.

CONTRERAS, J. **La autonomia del profesorado**. Madrid: Murata, 2002.

CUNHA, M. I. da. **Profissionalização docente: contradições e perspectivas**. In: _____.; VEIGA, I. P. A. **Desmistificando a profissionalização do magistério**. Campinas, SP: Papyrus,1998. p. 127-147

CYSNEIROS, P. G. **Informática na escola pública brasileira**, 1999. Disponível em: <http://www.propesq.ufpe.br/informativo/janfev99/publica.htm>. Acesso em: 10 maio 2013.

IMBERNON. F. **Formação docente e profissional: formar-se para a mudança e a incerteza**. 9.ed. São Paulo: Cortez, 2011.

KENSKI, V. M. Novas tecnologias na educação presencial e a distância. In: BARBOSA, R. L. L. (Org.). **Formação de educadores: desafios e perspectivas**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista - UNESP, 2003, p. 91-108.

_____. **Tecnologias Ensino Presencial e a Distância**. 3ª ed. Campinas: Papirus, 2006.

_____. **Educação e tencnologias**: o novo ritmo da informação. 6. ed. Campinas: Papirus, 2010.

_____. **Tecnologias e Tempo Docente**. Campinas: Papirus, 2013.

MENDES Mariza; ALMEIDA M.E.B.. Utilização do laptop educacional em sala de aula. In: BIANCONCINI, M. E.; PRADO, M. E. B. B. (Org.). **O computador portátil na escola**. Mudanças e desafios nos processos de ensino e aprendizagem. São Paulo: Avercamp, 2011. p. 34-48.

SAMPAIO, M. N.; LEITE, L. S. **Alfabetização tecnológica do professor**. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

SANCHO, J. M.; HERNANDEZ, F. **Tecnologias para transformar a educação**. In: BRITO, G. da S. Porto Alegre: Artmed, 2006. p. 279-282.

VALENTE, J. A. (Org.) **O computado na sociedade do conhecimento**. Núcleo de Informática Aplicada à Educação - NIED. Campinas, SP: Unicamp, 1999. Disponível em: <<http://www.fe.unb.br/catedraunescoead/areas/menu/publicacoes/livros-de-interesse-na-area-de-tics-na-educacao/o-computador-na-sociedade-do-conhecimento>>. Acesso em: 10 ago. 2011.

_____. Um laptop para cada aluno: promessas e resultados educacionais efetivos. In: BIANCONCINI, M. E.; PRADO, M. E. B. B. (Org.). **O computador portátil na escola**. Mudanças e desafios nos processos de ensino e aprendizagem. São Paulo: Avercamp, 2011. p. 34-48.

_____. Visão analítica da informática na educação no Brasil: a questão da formação do professor. **Revista Brasileira de Informática na Educação**. RS: Sociedade Brasileira de Computação, n, 1, set., 1997.

ZUCKER, A. A; HUG, S. T. Teaching and learning physics in a 1:1 laptop school, **J Sci Educ Technol** , 2008. p. 586-594.

Cultura e Comunicação na Educação online

Paula Peres (pperes@iscap.ipp.pt)

Resumo

Este artigo de reflexão apresenta uma redesenha sobre aspetos da cultura e da comunicação na educação online. Após uma breve referência aos contextos sociais a reflexão evolui no sentido de analisar a influência das tecnologias digitais nesses contextos e a criação de sociedades de informação, comunicação e de aprendizagem (local e global). Considerando a aprendizagem como resultado da forma como se aceita ou rejeita a mensagem comunicada, são ainda analisados alguns aspetos da comunicação educacional num ambiente global.

Contextos Societais

Não importa como chamemos o momento histórico-cultural que estamos a viver, o que é certo é que este está marcado por transformações de toda ordem, em qualquer parte do mundo. Importa por isso reconhecer as mudanças surpreendentes movidas pelo advento das Tecnologias da Informação na Comunicação (TICs). Esta teve seus primórdios com o telégrafo e as ondas radiofônicas, mas seu “boom” foi consolidado especialmente a partir dos anos 60, após a eclosão do fenómeno televisivo e, mais tarde, com o aperfeiçoamento do computador e o surgimento da Internet.

O conceito da sociedade global traduz-se por um conjunto de ‘sociedades globais’ que se tocam, mas que também se excluem-se. A globalização acentuada pelas inovações tecnológicas faz com que as regiões locais participem de fenómenos globais – de consumo e mediáticos – mas podem, e eu diria devem, manter as suas especificidades regionais. Portanto, no passado falamos de revolução agrícola, industrial tecnológica e atualmente podemos falar mesmo de revolução na sociedade no espaço da cibercultura.

O ciberespaço abre caminhos para a cibercultura, pela qual a produção e a disseminação de informações são pautadas pelo dispositivo comunicacional todos-todos. Assim, não há apenas um emissor, mas milhares. A metáfora Aldeia global traduz o progresso tecnológico no sentido de conduzir o planeta à mesma situação de uma aldeia, ou seja, à possibilidade de se intercomunicar diretamente com qualquer pessoa que nela vive. Por este princípio, o mundo estaria interligado, com estreitas relações económicas, políticas e sociais, fruto da evolução das TIC.

Pode-se, assim, visualizar numa sociedade diferentes dinâmicas nas relações que envolvem troca de informações, migrando do meio geográfico (físico) para o meio virtual.

Apesar de o mundo parecer unificado pelas redes e pela transposição das fronteiras, o conceito de sociedade mundial não elimina o fato de existirem sociedades particulares, com culturas, etnias e tradições próprias – a noção de coexistência entre global e local.

Haverá tantas sociedades da informação quantas as sociedades, porque a sociedade usará as tecnologias de acordo com suas necessidades prioritárias específicas.

A construção de uma sociedade mundial da informação implica também a expansão das oportunidades de cada sociedade para realçar sua diferença.

Sociedades Digitais

E tudo isso dependerá de uma imensa infraestrutura, construída ao nível mundial. A infraestrutura montada para integração das diversas sociedades já é realidade hoje, porém os países produtores de tecnologia detêm a vantagem sobre os países mais pobres que participam no processo como consumidores.

Desenvolvimento de equipamentos cada vez mais eficazes permite o aperfeiçoamento das organizações, catalogação e armazenamento de informações.

As múltiplas formas de pesquisa na internet possibilitam o acesso a bens culturais por um público cada vez maior. O acervo historicamente acumulado tem lugar amplo e seguro para sua preservação no ciberespaço. A localização de obras está facilitada e o número de bibliotecas virtuais tem vindo a crescer imenso. Esta tecnologia web também pode e deve estar a serviço da capacitação/formação da população.

A educação a distância já está presente e caminha como alternativa concreta para a formação e/ou aperfeiçoamento de segmentos expressivos da população

Não obstante as instituições de ensino encontramos uma forte presença cultural de tradições, rituais e símbolos que é necessário preservar como própria da uma identidade institucional.

Considerando a globalidade da aprendizagem online, é mais do que nunca importante reconhecer que não há dois sujeitos iguais. É indispensável que os sujeitos partilhem o mesmo código para codificar e decodificar mensagens. É também necessário que estas mensagens sejam motivadoras para despertar a atenção de todos os envolvidos no processo de aprendizagem. É indispensável que mantenha um canal de comunicação aberto e partilhado para que não haja distorções na mensagem. Finalmente é necessário a criação de um contexto que estimule e permita a comunicação

Como fatores que ameaçam a comunicação ao nível do emissor e recetor podemos referir a construção da ideia (campo da construção mental), a codificação (língua, capacidade verbal), a expressão (pronúncia, gaguez, dificuldade na comunicação oral qualquer língua), a audição, a decodificação (desconhecimento da língua), a interpretação (integrar a mensagem no sue quadro referencial).

Como fatores que ameaçam a comunicação ao nível do contexto, há contextos que incentivam a comunicação e há outros que não. É diferente dois sujeitos conversarem numa discoteca ou numa sala de leitura. No âmbito do ensino a distância cada tecnologia tem as suas potencialidades e devem ser utilizadas em diferentes contextos.

Como fatores que ameaçam a comunicação ao nível do meio, é necessária uma coerência entre o tipo de mensagem e os objetivos, sob pena de afetar a qualidade da comunicação.

Imagine-se um professor a enviar cartas aos alunos com as explicações, não será certamente o meio mais apropriado. Ou um professor a explicar por voz como um programa informático funciona, mais uma vez não é o melhor meio, seria melhor uma demonstração

Como fatores que ameaçam a comunicação ao nível da mensagem, é de referir a própria mensagem pode não facilitar a comunicação se não for oportuna, pertinente, motivadora pode não suscitar a atenção do recetor. Se for demasiado dissonante do quadro referencial do recetor é provável que este a recuse. Os valores culturais e éticos do recetor podem provocar uma forte recusa não chegando mesmo a ouvir o que se pretende dizer.

Aprendizagem global

A aprendizagem traduz a forma como se aceita ou rejeita a mensagem comunicada.

A capacidade de memorização é um obstáculo à aprendizagem, que começa a fazer sentir-se a partir do 30 anos. Os adultos aprendem tanto melhor quanto menos precisarem de confiar na sua memória e mais relacionado as matérias estiverem com os temas de interesse. Por outro lado é determinante a assimilação de conhecimentos na sua experiencia em vez de grande formulações teóricas de cariz abstrato. Também nos adultos é menor a resistência ao fracasso devendo haver o cuidado de criara situações de reforço positivo. A estratégia de tentativa-erro poderá ter êxito na criança e no jovem mas poderá não constituir uma pedagogia de sucesso no adulto. Um uso excessivo da expressão oral poderá fazer com que os formandos percam a mensagem. Retemos melhor o que vimos do que o que ouvimos e ainda melhor o que fazemos. As crianças tem uma capacidade espantosa para fazerem coisa sem qualquer utilidade e pratica. Basta olhar para os currículos da escola, para as noções e conceitos que tem que saber normalmente memorizados. O adulto não tem essa mesma capacidade e reage mal a longos períodos de trabalho sobre questões que nada tem a ver com as questões do seu quotidiano. Os cenários e exemplos devem ilustrar situações profissionais que experimentam nos seus postos de trabalho.

A experiencia dos formandos pode funcionar positivamente. O formador deve explorar o facto de estar perante um grupo de adultos, certamente com muitas experiencias diferentes, que lhe proporcionaram determinadas “certezas” mais ou menos definidas.

Em qualquer processo de aprendizagem (global ou local) importa compreender cada sujeito como uma entidade complexa, resultante da combinação de fatores biológicos e psicológicos, resultante das experiências vividas, que deixam marcas positivas ou negativas mais superficiais ou mais profundas.

Os adultos normalmente apresentam maiores diferenças individuais do que as crianças e jovens. Isto porque cada um transporta consigo um reportório isto é um quadro referencial com grande rigidez, um conjunto de experiências e vivências das quais muitas são significativamente marcantes para condicionarem o comportamento e atitudes.

Esta mistura de estruturas biológicas e psicológicas, amadurecidas em processos complexos de influências sociais e culturais, cimentada por experiências de pequenas e grandes vitórias e derrotas a que o sujeito atribuiu cargas efetivas positivas ou negativas produz indivíduos únicos.

Um grupo de trabalho com 20 pessoas adultas é um espaço onde coabitam 20 histórias diferentes, 20 maneiras de ver o mundo. Cada sujeito é uma entidade própria, individual e diferente. Tem as suas habilidades e capacidades, as suas motivações como também tem as suas dificuldades, as suas dúvidas os seus receios.

Por tudo isto cada um terá um ritmo de aprendizagem próprio, favorecido e dificultado por diferentes fatores. As crianças, em grupos homogêneos atingem os mesmos resultados em períodos de tempo semelhantes. Os adultos necessitam de tempos diferentes para chegarem aos mesmos resultados.

Por outro lado, de forma geral, reagem mal a situações de competitividade, sentindo-se pressionados, em stress o que provoca bloqueio à aprendizagem e os resultados são mais fracos, defendendo-se tanto quanto possível de se expor às críticas do formador ou do grupo.

Por tudo isto é importante que o formador, em cada grupo, sinta que há uma resposta adequada a cada situação e que todos têm espaço e oportunidade para se exprimirem à sua maneira sem que isso signifique obrigatoriamente a não consecução dos objetivos. Nos dias de hoje, o currículo deve voltar para a formação de cidadãos críticos, comprometidos com a valorização da diversidade cultural, da cidadania e aptos a se inserirem num mundo global e plural. O currículo, na visão multicultural, deve trabalhar em prol da formação das identidades abertas à pluralidade cultural.

Falar em aprendizagem global, ou educação global não implica as mesmas necessidades formativas pois muitas vezes o conteúdo globalizado não traduz as diferenças locais. Cada sociedade continuará a produzir os seus conteúdos. Uma vez que alguém lê uma ideia, aplica sua experiência, rescreve aquele conceito, estamos a falar de semiótica e portanto, na criação de elementos novos, novas ideias, novos conceitos, ou seja, outro conteúdo.

Formação Continuada de Professores no Ciberespaço: Uma perspectiva Intercultural

Santos Rosimeire Martins Régis.¹, Paniago Maria Cristina.²

Universidade Católica Dom Bosco (UCDB)

profarosimeireregis@hotmail.com

crisrina@ucdb.br

Resumo.

Este artigo é parte de uma pesquisa em andamento desenvolvida junto ao Grupo de Pesquisas e Estudos em Tecnologia Educacional e Educação a Distância (GETED/ UCDB - Universidade Católica Dom Bosco, Mato Grosso do Sul). Tem como objetivo demonstrar as possibilidades da formação continuada de professores no ciberespaço em uma perspectiva intercultural.

Optamos por uma abordagem de pesquisa qualitativa sob a forma de etnografia virtual. Como procedimento metodológico utilizou-se a captura dos diálogos e das interações entre os sujeitos participantes da formação continuada virtual na rede social facebook.

Procuramos explicitar alguns conceitos de formação continuada no ciberespaço e formação continuada intercultural. Os resultados apontam que apesar de pouca infraestrutura tecnológica, computadores e internet tornam-se elementos indissociáveis da formação e da prática docente. Os professores percebem a importância de familiarizar-se e participar de capacitação para utilizar os recursos tecnológicos; demonstram interessados e dispostos a experimentar as TIC em suas práticas docentes; enxergam as TIC como fonte de atualização e procuram refletir sobre a natureza da internet e das tecnologias e seu impacto no processo de ensino e aprendizagem em diferentes contextos culturais.

Introdução

O objetivo do artigo consiste em demonstrar as possibilidades da formação continuada de professores no ciberespaço em uma perspectiva intercultural.

O artigo tem sua gênese em pesquisas efetuadas pelas autoras relacionadas com professores indígenas e não indígenas. Optamos por uma abordagem de pesquisa qualitativa sob a forma de etnografia virtual

A formação continuada no *facebook do grupo*⁶ atende aproximadamente 08 professores indígenas e 08 professores não indígenas e tem como objetivo abrir espaço para reconstrução e ressignificação de concepções sobre teorias e práticas docentes relacionadas às tecnologias de informação e comunicação e redes sociais inseridas no contexto educacional.

Com os avanços das Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) é possível,

⁶ <https://www.facebook.com/groups/Formacaocontinuatecnicainteracultural>

hoje, colocar diferentes pessoas em contato, ao mesmo tempo, rompendo barreiras geográficas e temporais. Com isso, surgem espaços de aprendizagem virtual com novos formatos de prática pedagógica, bem como de propostas de formação continuada para professores de todos os níveis de ensino, propostas que podem contribuir para a aprendizagem, a troca de experiências e a construção de conhecimento de maneira colaborativa e em contextos interculturais em rede.

Ponte (2000) ao analisar os desafios que as tecnologias de informação e comunicação (TIC) colocam à formação de professores ressalta que elas e o ciberespaço⁷, surgem como um novo espaço pedagógico que oferecem grandes possibilidades e desafios para a atividade cognitiva, afetiva e social dos alunos e dos professores de todos os níveis de ensino.

Partindo do entendimento que o mundo contemporâneo exige novas e múltiplas formas de compreender e interagir no mundo, precisamos pensar em construir processos de negociação entre as culturas valorizando seus conhecimentos e proporcionando aprendizagem mútua entre as pessoas. Ao pensar sobre tais exigências é que propusemos uma formação continuada utilizando a rede social *facebook* como espaço de troca de experiências e conhecimento.

Pensamos que as redes sociais virtuais na educação são um importante recurso de comunicação, interação e compartilhamento de ideias, informações e conhecimentos, além da possibilidade do trabalho colaborativo. Segundo Soares e Almeida (2005, p. 3):

Uma rede virtual ou um ambiente de aprendizagem pode ser concebido de forma a romper com as práticas usuais e tradicionais de ensino-aprendizagem como transmissão e passividade do aluno e possibilitar a construção de uma cultura informatizada e um saber cooperativo, onde a interação e a comunicação são fontes da construção da aprendizagem.

Neste sentido, como possibilidade de romper com práticas tradicionais, utilizamos na formação a rede social *facebook* que permite aos participantes realizar trocas, discussões, compartilhar informações e experiências, traçar os rumos do grupo de forma coletiva. São esses movimentos que levam o grupo a novos tópicos de discussão ou novos caminhos de

⁷ Ciberespaço na concepção de Lévy (1998, p.104) é o universo das redes digitais como lugar de encontros e de aventuras, terreno de conflitos mundiais, nova fronteira econômica e cultural.

experimentação na construção do conhecimento de diversos saberes por meio de interações desenvolvidas na rede.

Assim sendo, cabe ao professor apropriar-se das tecnologias de informação e comunicação refletindo sobre suas possibilidades, propondo atividades e estratégias diferenciadas ao utilizar essas redes.

1. Formação Continuada no ciberespaço

Alguns autores como Almeida (2007 e 2003), Santos (2006), Ramal (2002), Gutierrez (2010), Belloni (2008), Okada (2011), Kenski (2007), Recuero (2009), Lemos (2008), entre outros, têm discutido sobre a potencialidade das Tecnologias de Comunicação e Informação na educação com o propósito de socialização e democratização do saber e levando-se em consideração as possibilidades pedagógicas de formação continuada, registros e trocas em rede.

As pessoas estão adaptando aos novos tempos, utilizando a rede para formar novos padrões de interação e criando novas formas de sociabilidade e novas organizações sociais.

Acreditamos que as tecnologias, tal como a Internet e as redes sociais, oferecem possibilidades de transformação em nossas relações com os outros e que a conectividade que elas proporcionam é central no nosso dia a dia. Novas maneiras de estar juntos emergem nos ambientes virtuais, propiciando diferentes possibilidades de produzirmos conhecimentos que sejam pertinentes e adequados à realidade contemporânea na qual estamos inseridos.

Por outro lado, ao ser uma rede social, em que trocamos ideias com outros integrantes, ela permite que tenhamos diferentes formas de organização do pensamento, e com esta interação, aprofundemos os conhecimentos, possibilitando aos integrantes da rede, alcançar liberdade para ir e vir, navegando nas informações disponíveis a qualquer momento, em qualquer lugar, aperfeiçoando conteúdos em constante formação.

Kenski (2007) pontua que surgem outras maneiras de se fazer educação, pois surgem novos papéis, novas formas de relacionamento, novas oportunidades e resultados tanto para professores quanto para alunos. Nesse sentido, Bressane (2006) alega que a nova realidade educacional precisa ser:

[...] conhecida, vivenciada e apreendida criticamente pelos educadores. É preciso que todos possam ter a necessária fluência e compreensão do ensino mediado pelas tecnologias de informação e comunicação e outras redes para saber melhor aproveitá-las em suas atividades rotineiras de ensino, para ousar e transformar. (BRESSANE, 2006, p. 130).

Na concepção de Okada (2011, p.12), as redes sociais podem ampliar suas construções coletivas do conhecimento, quando coaprendentes, educadores, pesquisadores e profissionais contribuem com novas coautorias de produções abertas, *feedback* coletivo compartilhado.

1.2 Formação Continuada Intercultural

Autores como Canen e Moreira (2001), Candau (1998) e Fleuri (2000; 2003) defendem uma proposta de formação de professores/as fundamentada na perspectiva intercultural; acreditam que somente com uma formação voltada para a diversidade cultural professores/as podem colaborar para desestabilizar o papel homogeneizador da cultura escolar e eliminar o preconceito e a discriminação na escola e na sociedade.

Segundo Fleuri (2003), a perspectiva intercultural de educação não se caracteriza como uma disciplina a mais no currículo de formação do/a professor/a, mas sim como um meio para pensar, propor, produzir e dialogar com as relações de ensino e aprendizagem.

Os excertos⁸ a seguir exemplificam as trocas realizadas no *facebook* que aproximam de um reconhecimento do diálogo entre culturas diferentes.

[...] os professores podem e devem trocar conhecimentos, experiências, culturas, o diálogo possibilita vários caminhos e metodologias, para que de fato, ocorra o aprendizado de todos os envolvidos neste tão importante processo, a "educação". (Professor A)

[...] sem palavras para expressar o sentimento de agradecimento pelas aulas que serão importantes para cada professor, os conhecimentos

⁸ Os nomes dos professores identificados por letras são fictícios no sentido de manter o anonimato dos participantes da formação.

obtidos através de troca de experiência . aynapú yakue (Professor C)

[...] nós professores da aldeia podemos reunir e dar sugestões para contribuir com essa formação [...] dando ideias assim que voltarmos em aula dia 16 quarta- feira. (Professor B)

[...] sem dúvida professora todos estamos aprendendo, pois a cada encontro e diálogo há uma nova descoberta que serve p nosso aprendizado. (Professor F)

FAZ-SE NECESSÁRIO O DIÁLOGO INTERCULTURAL, POIS É O RECONHECIMENTO DA EXISTÊNCIA DO OUTRO
(Professor D)

Diálogo intercultural é uma forma de comunicação essencial a todos seres humanos, seja ela de qualquer raça, religião ou credo, uma forma de aliviar as necessidades ,buscar auxílio e compartilhar bons e maus momentos [...] (Professor G)

[...] isso é mto importante, a interação do mundo indígena com o mundo em volta, pois se torna uma construção coletiva e troca de experiência!! (Professor A)

Essa interculturalidade vem acompanhada de possibilidades de troca de experiências, intercâmbios, redes de relações e compartilhamentos, valorizando as articulações entre as diferenças culturais e fortalecendo o diálogo intercultural.

É neste sentido que propomos uma formação continuada de professores em um contexto intercultural mediada pelas tecnologias de informação e comunicação e redes sociais, possibilitando os sujeitos em formação pensar, propor, produzir, dialogar na real apropriação educacional das TIC e agregar novos sentidos à formação e ao trabalho docente. Dessa maneira, temos concebido, no *facebook* do grupo, dinâmicas para ouvir os professores/as que vivem o cotidiano escolar e vivenciam as possibilidades e limitações em suas práticas para a utilização das TIC em sala de aula. Os excertos a seguir evidenciam as reflexões por parte dos professores.

Sinceramente, nós professores deveríamos passar por uma reciclagem, pois as mudanças estão a nossas portas e muitas vezes não sabemos lidar com essas mudanças principalmente a tecnologia, principalmente nossas escolas deveriam estar muito mais preparada e equipada de computadores para receber nossos alunos. (Professor A)

[...] temos que fazer com que as crianças indígenas descubram o quanto a tecnologia esta inserida em nossas vidas. É necessário acompanharmos o avanço da sociedade envolvente. (Professor B)

Este é mais um desafio aos nossos educadores indígenas, utilizar a tecnologia nas nossas escolas, um constante diálogo entre a cultura indígena e os avanços tecnológicos no ensino-aprendizagem (Professor C)

[...] a cada dia estou aprendendo a como utilizar a tecnologia nas metodologias didáticas. (Professor D)

Estou com problema na internet. táh muituuu ruim a conexão e não tá carregando vídeo. Na sexta vou pra cidade e vou postar no cyber. (Professor E)

[...] vejo que infelizmente não foi possível a reunião por skype, pois ainda a tecnologia na aldeia está sendo inserida aos poucos e as dificuldades em utilizá-la de forma eficaz e adequada ao curso ainda é um desafio, mas sugiro marcarmos uma conversa pelo face para abordarmos o tema "Pintura corporal" que foi sugerido fazermos por skype. Acredito que o dia pode ser escolhido pela professora XXX, é só nos avisar a data e horário para entrarmos no face e dialogarmos sobre o tema. O que acham? (Professor E)

Realmente até agora [...] não foram rever sobre a nossa *net* na nossa escola e além do mais sem computador!!! (Professor F)

[...] através da internet abre-se uma infinidade de possibilidades de aprendizagem, tanto ao aluno quanto ao professor. (Professor G)

Os excertos evidenciam que computadores e internet tornam-se elementos indissociáveis da formação e prática docente, os professores percebem a importância de familiarizar-se e participar de capacitação adequada para utilizar os recursos tecnológicos, demonstram interessados e dispostos a experimentar as TIC em suas práticas docentes; enxergam

as TIC como fonte de atualização e procuram refletir sobre a natureza da internet e das tecnologias e seu impacto no processo de ensino e aprendizagem em diferentes contextos culturais.

Considerações

Entendemos que a formação continuada sob a perspectiva intercultural constitui-se em um processo permanente de trocas, diálogos, (re) significações, reflexões e questionamentos. Portanto, faz-se necessário pensar que por estamos inseridos em uma sociedade digital na qual as tecnologias de informação e comunicação e redes sociais estão presentes, não podemos ignorá-las no processo educacional. Pensando nos professores indígenas e não indígenas, a negação da existência dessas tecnologias pode implicar em um processo de exclusão entre as diferentes culturas e contextos, minimizando as possibilidades pedagógicas de uso de tais recursos.

Referências

ALMEIDA, M.E.B. (2007). Integração de Tecnologias à Educação: Novas Formas de Expressão do Pensamento, Produção Escrita e Leitura. IN: ALMEIDA, M.E.B, VALENTE, J.A. (org). Formação de Educadores a Distância e Integração de Mídias. São Paulo: Avercamp. 159-169.

_____. Educação a distância na Internet: abordagens e contribuições dos ambientes digitais de aprendizagem. (2003). Educ. Pesqui. [on line], v. 29, n. 2, pp. 327-340.

BELLONI, Maria Luiza. (2008). Os jovens e a internet: representações, usos e apropriações. In: FANTIN, M.; GIRARDELLO, G. (Org.). Liga, roda, clica: estudos em mídia, cultura e infância. Campinas: Papirus.

BRESSANE, Tais Bittencourt da Rocha. (2006). Processos e Produtos no Ensino de Construção de Hiperídia. São Paulo: PUC. Tese de Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

CANEN, Ana; MOREIRA, Antônio, F. (2001). Reflexões sobre o multiculturalismo na escola e na formação docente. In: CANEN, Ana; MOREIRA, Antonio, F. Ênfases e omissões no currículo. Campinas: Papirus, p.15-44.

CANDAU, Vera M. (1998). Interculturalidade e educação escolar. In: ENCONTRO NACIONAL DE DIDÁTICA E PRÁTICA DE ENSINO, 1., Águas de Lindóia. Anais II. Águas de Lindóia, SP: Vozes, p. 178-188.

FLEURI, Reinaldo M. (2000). Multiculturalismo e interculturalismo nos processos educacionais. In: CANDAU, Vera M. (Org.). Ensinar e aprender: sujeitos, saberes e pesquisa. Rio de Janeiro: DP&A. pp. 67-81.

_____.(2003). Educação intercultural: mediações necessárias. Rio de Janeiro: DP&A.

GUTIERREZ, S. (2010). Tecnologias na Educação - Renote. Porto Alegre: CINTED-UFRGS, v. 2, n. 2, nov. Disponível em:
<http://www.cinted.ufrgs.br/renote/nov2004/artigos/a6_distribuicao_conteudos.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2014.

KENSKI, Vani Moreira. (2007). Educação e tecnologias: o novo ritmo da informação. Campinas, SP: Papirus.

LÉVY, Pierre. (1998). A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço. São Paulo: Loyola.

LEMOS, André. (2008). Comunicação e práticas sociais no espaço urbano: as características dos Dispositivos Híbridos Móveis de Conexão Multirredes (DHMCM). (no prelo) Revista Comunicação, Mídia e Consumo. número 10. ESPM, São Paulo. Disponível em:
<http://www.andrelemos.info>. Acesso em: 08 fev. 2014.

OKADA, A. (2011). Coaprendizagem via comunidades abertas de pesquisa, praticas e recursos educacionais, ecurrriculum, 7, 1, Pontificia Universidade Catolica PUC-SP. Disponível em: <http://people.kmi.open.ac.uk/ale/papers/Okada_ecurriculum11.pdf>. Acesso em: 03 fev. 2014.

PONTE, João Pedro da. (2000). Tecnologias de informação e comunicação na formação de professores: Que desafios? . Revista Iberoamericana de Educación - Número 24. Setembro – Dezembro.

RAMAL, Andréa Cecília. (2002). Educação na Cibercultura: hipertextualidade, leitura, escrita e aprendizagem. Porto Alegre: Artmed.

RECUERO, Raquel. (2009). Redes Sociais na Internet. Porto Alegre: Sulina.

SOARES, Eliana Maria do Sacramento; ALMEIDA, Cláudia Zamboni. *Interface gráfica e mediação pedagógica em ambientes virtuais: algumas considerações*. Disponível em:
<http://ccet.ucs.br/pos/especializa/ceie/ambiente/disciplinas/pge0946/material/biblioteca/sacramento_zamboni_conahpa_2005.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2014.

SANTOS, Edméa Oliveira; SILVA, M. (2006). Avaliação Online: O modelo de suporte tecnológico do Projeto TelEduc. In: Avaliação em Educação Online, Edições Loyola.

Linguistic Politeness in Communication

Gunta Rozina

Introduction: the phenomenon of linguistic politeness

Politeness phenomena are known as one manifestation of wider concept of etiquette, and people usually hold a view that polite behaviour applies to socially accepted norms of conduct.

Within a thirty year period, linguistic politeness has been studied and defined by different scholars, for example, Lakoff (1973), Leech (1983), Brown and Levinson (1987), Thomas (1995).

With a focus on the pragmatic usage of language, this paper attempts to employ Thomas' (1995) definition of linguistic politeness, which denotes that linguistic politeness is "the use of situationally appropriate language" (Thomas, 1995:2). Researchers use various terms to label politeness phenomena; nevertheless, the terms *linguistic politeness* and *politeness* will be used as synonyms throughout this study.

However, if one is aimed to investigate a more specific area of politeness phenomenon, which is 'polite language', one might face certain difficulties provided that polite utterances encode the relationship between information senders, i.e., speakers and recipients of information, i.e., addressees. On the other hand, some people admit that polite language means using a type of utterance *to avoid* being direct so that speakers pay a respect towards addressees. Thus, linguistic politeness strategies can be considered as one of the ways for establishing a distance between speakers and their addressees.

On a theoretical level, linguistic politeness has been studied both as a pragmatic and sociolinguistic concept.

Fraser (1990) points out that the study of politeness has been focused far more on polite linguistic behaviour rather than on impolite linguistic behaviour. He states that impolite linguistic behaviour is perceived as discourteous language.

In addition, it seems that whether or not an interactant's behaviour is evaluated as being polite or impolite one, it is not only a matter of linguistic expression that a speaker uses. Contrary to popular belief, polite or impolite language rather depends on *interpretation* of particular linguistic behaviour that occurs in social interactions.

It is generally accepted that polite language is used under three conditions:

First, people tend to be polite when they establish relationship with those who possess more power and/or resources. It might refer to those who have gained a control over rewards and/or resources.

Second, people tend to be more polite when the goal to be achieved is a relatively important action to be taken.

Third, people appear to be more polite when they communicate with those who keep a social distance. It is one way to explain why we can be more polite to our friends, neighbors or even strangers in some social situations than, for example, to our family members.

Consequently, it turns out that the term *linguistic politeness* is both a matter of dispute among members of society and a subject of study for applied linguists. One idea remains still undisputable: polite linguistic behaviour is not something members of society are born with. Moreover, the accepted rules of society demonstrate that linguistic politeness is something we have to learn over a long span of time. Considering the social nature of politeness, it might seem surprising to find out that linguistic politeness has been

a subject of intensive study in linguistic pragmatics, sociolinguistics, and to a lesser extent, in social theory for more than three decades.

It is generally known that language has two main functions (Halliday, 1973):

- to express referential contents of information,
- to reveal the social meanings of the message.

In addition, it can be assumed that the linguistic elements employed to reveal the social meanings of the message are those that are associated with the term *linguistic politeness*. These linguistic elements are used, for example, to express such social meanings as who we are, what our attitude towards events, or towards addressees is.

Considering the above discussion, it should be stated that the main purpose of this study is to analyse selected aspects of linguistic politeness and view their application in real life situational contexts. Therefore, the first section of the paper establishes the theoretical background for the study; the second section offers a more detailed examination of the Conversational maxim view- one of the aspects the linguistic politeness phenomenon builds on. The third section provides the reader with research data analysis. The fourth section offers the research results discussion. Due to the limits set for the volume of this paper, the fourth section narrows down the scope of the discussion and analyses only one approach of linguistic politeness, i.e., the application of Maxims of politeness principle (known also as: Interpersonal Maxims) in situational contexts. In addition, the study considers the use of the particle *just* when it, as a hedge, is applied for linguistic politeness purposes.

As a result, the paper poses its research question: How linguistic politeness approaches are employed in contexts of their use?

The theoretical background: communicative functions of linguistic politeness

Sohn (1999) has identified that linguistic politeness is displayed through the function of *discernment* and through the function of *volition*.

The function of *discernment* politeness indexes social meanings that relate to the situational contexts when social variables, such as setting, power and distance, background and alike are involved in interactional processes. The use of discernment politeness is governed by the cultural norms accepted by society in situational contexts when the speaker's *attitude* towards the addressee is expressed through paying respect to somebody or in recognition of one's qualities, e.g.:

- Please accept our deepest respects on your new position;
- I am honoured to be Professor Cohen's student;
- I cannot respect a cheat;
- His manners and attitude towards elderly people speak well for his upbringing.
- Your help will be much appreciated.

The function of *volition* or so-called volitional politeness is based on universal assumption that people use strategies of linguistic politeness to display a situationally appropriate behaviour via showing attention to the conversational partner's face (Brown and Levinson, 1987) needs, by *face* meaning the conversational partner's public image.

Ervin Goffman is known as one of the sociolinguists whose theoretical writings have had a great influence on developing theories of communication. Through close observation of ordinary interaction, Goffman (1967) established a framework that help us understand “the taken-for-granted communication process that produce social roles, relationships and structures” (Goffman, 1967: 30).

Since then, the study of linguistic politeness has been mainly associated with four linguistic approaches, such as:

- The Social norm view (Fraser, 1990),
- The Conversational maxim view (Grice, 1975; Lakoff, 1973; Leech, 1983),
- The Face saving view (Brown and Levinson, 1978),
- The Conversational contract view (Fraser, 1975).

To narrow down the scope of the discussion, the study selects the Social norm view and the Conversational maxim view – two linguistic politeness approaches and analyses their use in situational contexts in the following section of the paper.

Discussion: the theoretical views on linguistic politeness

To study *the Social norm view*, the paper is concerned with the theoretical contributions by Fraser (1990). According to the scholar, the Social norm view is a linguistic approach that states, characterizes and represents a historical understanding of politeness. Thus, if we assume that politeness norms were established as a codified system of linguistic behaviour in the 15th and 16th centuries, then we could assert that they implied a rich variety of activities at that time, such as:

- choice of sociably acceptable topics to discuss in public,
- choice of appropriate vocabulary,
- balanced usage of talk and silence,
- balance between talking and listening (Watts, 1992).

From the present time perspective, the Social norm view is based on the assumption that each society and each culture has a specified set of implicit and explicit rules, which underlie appropriate social behaviour in a particularized context of application. Barron (2002) asserts that consideration of these norms testifies to “one’s *good manners* and *etiquette*, which make a proper conduct and tactful consideration of others” (Baron, 2002: 4).

Consequently, it might be assumed that the action that follows the social norms characterized by Baron (2002) can be viewed as a polite linguistic behaviour.

As regards *the Conversational maxim view*, it is seen as a linguistic approach that is associated with scientific contributions of Grice (1975), Lakoff (1973) and Leech (1983). This approach characterizes the linguistic principles that one is expected to follow in order to establish and maintain polite, considerate and cooperative communication.

To discuss Grice’s Conversational maxims more specifically, it should be noted that the philosopher Grice asserted that there exists a particular type of meaning that is inherited. LoCastro (2006) states that Grice hypothetically assumed that “meaning is the intended effect a speaker wishes to produce in a hearer by getting a hearer to recognize the intention” (LoCastro, 2006:136). Generally speaking, any interaction should be based

on the assumption that the speaker and the hearer contribute rationally to reach the expected goal of communication. In other words, they as partners of interaction follow specified rules of communication. Therefore, Grice (1967) asserts that cooperativeness is the underlying principle of any communication, and he calls this principle the Cooperative Principle:

“Make your conversational contribution such as required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of talk exchange in which you are engaged” (Grice, 1967).

Further, according to Grice, the underlying principles of human behaviour that account for cooperativeness and mutual attention to meet the needs of other people offer a framework that helps us understand how language is used by communication partners. As a result, Grice’s (1975) proposed the rules of *Conversational maxims* that are often referred to as the Cooperative Principle. This principle is based on the idea: to be considered as a cooperative interactional partner one’s utterance should be based on four principles of communication:

- quality: do not say what you believe to be false and do not say that for which you lack adequate evidence;
- quantity: make your contribution as informative as required;
- relation: be relevant;
- manner: be perspicuous and avoid ambiguity of expression.

To refer to the application of Grice’s maxims in creation of texts, it should be admitted that Maxim of quality bears an exceptionally vital function, because it calls for usage for an appropriate amount of information used. Maxim of quality implies consideration of the truth-value of the speaker’s utterance; Maxim of manner involves the usage of necessary linguistic devices so that the information is accurately and precisely displayed in the text. Maxim of relation should be considered in all instances of communication; however, it is the maxim that appears most frequently floated.

In sum, Grice’s concepts of communicative cooperation provide basic characteristics of particular norms, principles and expectations underlying human interaction. The Gricean maxims form a necessary part of the description of linguistic meaning because they explain how it is when speakers often “mean more than they say” (Grice, 1975). It is an explanation, which, according to Grice, is formed by means of pragmatic implications known as *Conversational implicatures*. Grice coined the notion *implicature* to refer to an indirectly implied meaning of a statement. He stated that it is the meaning that can be understood implicitly without being explicitly stated.

Thus, the underlying concepts that characterize the Gricean maxims are: in order to be linguistically polite, one is expected to be as truthful and accurate (Maxim of quality), informative (Maxim of quantity), relevant (Maxim of relation) and brief (Maxim of manner) as possible. For example:

- Could you pass me just one apple rather than two pears, please?
(In this case, Maxim of quantity implies that a speaker gives as much information about the number of apples and pears as it is expected.)
- I think you should put on the new pink hat rather the one you have now: it seems to be out dated somewhat.

(In this case, Maxim of quality implies that a speaker sincerely believes that another hat being put on by a hearer would look better.)

- Shall I secure the stepladder while you are climbing it?

(In this case, Maxim of relation implies the assumption that a helper will supply an assistance that is relevant to the stage in the operation.)

- I will talk to your landlady immediately to solve your problem of an outstanding rental bill.

(In this case, Maxim of manner implies that a helper makes the nature of his/her assistance clear.)

Thus, the discussion so far has demonstrated that language in use has politeness status assuming that interlocutors try to be cooperative while interacting. However, there exists a conventional view (e.g. Kasper, 1990) that the usage of Maxims of quantity and manner can be observed in transactional discourse with a greater degree of frequency rather than the usage of Maxims of quality and relation. Maxims of quality and relation tend to be more typically used for the purposes of interactional discourse:

Conversational behaviour that is consistent with the requirements of transactional discourse will be thus characterized by the close observance of the Cooperative principle. Interactional discourse, by contract, has as its primary goal the establishment and maintenance of social relationships (Kasper, 1990: 205).

Kasper's (1990) view seems to explain the preference for a small talk in cases when interactants either do not know the interactional partners who have entered into communication or when they face one-to-one communication. Thus, to be on a safe side, the weather, the purpose of visit or other related issues of general nature are in a focus of discussion in such cases. On the contrary, a telephone talk, for example, is expected to establish and follow the rules of relevance (Maxim of relation) in order to be as informative as possible (Maxim of quantity).

As concerns Lakoff's Politeness Principle (1972), he claims that interactional partners carry a wide descriptive power of language in use if they follow politeness principles. According to Lakoff (1973), there are three rules the language users should consider to be linguistically polite.

Lakoff holds a view that the most formal rule of linguistic politeness is:

Rule 1: *Don't impose.*

This rule might be applied to the situations, when two communication partners hold different power and/or status. Imposing on someone in this situation might be interpreted as impeding one's desires on another person in order to make this person act to meet somebody's wishes or desires. Considering Lakoff's Rule 1, a polite speaker may avoid, mitigate, or apologize for making an addressee do anything, which an addressee is not pleased to do.

Lakoff's Rule 1 applies to formal linguistic politeness, and it establishes a formal nature of communication.

From the perspective of the current study, Lakoff's Rule 1 can be interpreted as:

- not giving or seeking personal opinions and/or habits unless being asked,

- avoiding personal reference to family and/or personal matters unless being asked,
- not sharing experience unless being asked,
- not discussing too personal issues in public, such as financial difficulties, health problems and alike, unless being asked,
- avoiding emotional or slangy language.

In formal situations, this rule is apparent in cases when a person's title rather than name is used in address forms. For example: *Mr., Sir, Madam, Dr., Professor.*

Lakoff's Rule 2 of linguistic politeness bears a more informal nature. It is: *Offer options.*

This principle of linguistic politeness might be applied to the situations when interactants hold comparatively equal power and status; however, they are not socially close. According to Lakoff, offering options means being placed in the situation when a person expresses himself/herself in such a way that his/her request, opinion, point of view can be ignored without being directly contradicted or rejected. For example (adapted from Green, 1996):

- **Some people** think buying a Japanese car is an insult to all the unemployed America autoworkers (indirect assertion about buying Japanese cars).
- A: It **looks like** you and I got into the wrong line.
B: This style comes in a size 14 also (implicature: the size you are trying on is too small (or too large) for you).
- A: Could you **perhaps** let me see that newspaper **for a few seconds**?
B: Are you done reading that newspaper? (implicature: please let me have that newspaper, if you are finished with it.)

The above-presented examples demonstrate that the utterances, which an addressee might interpret as an imposition of the speaker's opinion or desire, are "phrased in a pragmatically ambiguous way so as to give the speaker a graceful way-out in case the addressee prefers not to agree, or answer" (Green, *ibid.*). Thus, the governing principle underlying informal politeness implies that a direct communication style is avoided.

Lakoff's Rule 3 of linguistic politeness can be applied to communication if it aims at establishing a friendly and/or intimate interaction. The Rule 3 says: *Encourage feelings of Camaraderie.*

This linguistic principle employs the linguistic strategies that display an active interest in the other and benefit for paying respect and trust to a communication partner. Thus, the presence of this principle is seen in:

- communication participants' reference to their own life and/or private problems;
- usage of intimate address forms, epithets or nicknames;
- the presence of straightforward requests, criticism, statements instead of using mitigating language devices, such as hedges, for example.

In other words, this rule of linguistic politeness implies that the relationship developed between communication partners is strong and established in its nature; thus,

there is no need to use indirect manner of expressing oneself in order to soften the statement of truth.

To sum up, Lakoff's politeness principles function as descriptive rules of linguistic behaviour. They do not deal with injunctions. Thus, it can be asserted that Lakoff (1973) derived a set of maxims of *conversational politeness*, today known as the Politeness Principle, which prescribes that interactional partners are expected to be:

- clear, and
- polite in their conversation.

In addition, it seems that the general pragmatic concept of politeness includes such operating principles as *don't impose* or *give options*.

The language use in situational contexts, however, shows that many ordinary speech activities, e.g., invitations, offer, proposals and requests can actually represent a form of imposition on the receiver. One way in which speakers appear to minimize this kind of imposition is through using hedges, for example:

- We could even have a cup of coffee or **something**.
- I **just** wanted to ask you if I should stay or if I should go.

Considering the use of Leech's Interpersonal Maxims (known also as: Maxims of politeness principle), it should be noted that they underlie the Interpersonal Rhetoric (Leech, 1983). In his contribution, Leech aimed to show how the Gricean Cooperative Principle (1975) and the Politeness Principle postulated by Lakoff (1973) interact. Besides, Leech's Interpersonal Maxims study politeness from the addressee's rather than from the speaker's viewpoint. In light of this, Leech classified illocutionary functions that underlie Interpersonal Maxims. They fall into four types (Leech, 1983: 104-105):

The Competitive function: the illocutionary goal of communication interacts with the social goal of interaction when performing the speech acts of, i.e. asking, requesting, demanding, and begging.

The Convivial function: the illocutionary goal of communication interacts with the social goal of interaction when performing the speech acts of, i.e. offering, inviting, greeting, thanking, and congratulating.

The Collaborative function: the illocutionary goal of communication is indifferent to the social goal of communication when performing speech acts of, i.e.: asserting, reporting, announcing, and instructing.

The Conflictive function: the illocutionary goal of communication conflicts with the social goal of communication when performing speech acts of, i.e.: threatening, accusing, reprimanding, and cursing.

Considering the above illocutionary functions referred to, it should be added that the present paper applies the term *illocution* to characterise the linguistic function performed by the utterance of a sentence; however, the intended effect of the speech acts in their function representing, e.g. requests, offers, commands, etc. is referred to as the *illocutionary force* of the utterance of a sentence.

Looking at the above-mentioned varieties of the illocutionary function from the perspective of linguistic politeness, it should be marked that the Competitive and Convivial illocutionary functions refer to the politeness principle. Thus, the Competitive illocutionary function tends to avoid negativeness in linguistic politeness; its purpose of use is "to reduce the discord [...] between what a speaker wants to achieve, and what is

considered as ‘good manners’ ”(Leech, 1983:105). For example, depending on cultural norms, it is considered to be discourteous to make enquiries about somebody’s salary, age, belongingness to religion, marital status and alike. However, it is a fully accepted social norm to make enquiries about such factual information as somebody’s name, citizenship, place of residence and alike. Taking into account the norms of Interpersonal Maxims, mitigation devices are used to reduce the intrinsic discourtesy of the communicative goal in such a case, i.e.:

- **Could I just** borrow a tiny bit of paper? (Instead of: Give me a paper);
- **Please** note that your water supply will be turned off. It **would** be inadvisable to draw hot water or to use any appliances connected to the supply. For further advice **please** telephone us. (Instead of: Interruption of water supply. More inquiries on...)
- We **would** be **most** grateful if you kindly accepted our **most** sincere apologies for the inconveniences caused. (Instead of: Sorry, it’s our fault).

The above-mentioned examples demonstrate that the external situational context of communication determines both the language choice and development of the power-distance relationship of interactants. In particular, an addressee measures what was said and how it was said against his/her expectations of how the writer/speaker should be addressing somebody under particular circumstances or in a specified situational context.

The second type of illocutionary functions, the Convivial function, bears intrinsically a courteous nature. This function involves a positive form of seeking opportunities for reaching mutual courtesy between interactants, e.g.:

- Please accept my best wishes and congratulations on the occasion of you being promoted.
- You are kindly invited to participate in my farewell dinner.
- Luck and blessings and every good thing that can possibly happen to you.
- You see the good in everyone. It must be because there’s so much of it in you. Happy birthday!

The third type of illocutionary functions, the Collaborative function, is mostly used in written discourse. Thus, considering the principles underlying Interactional Maxims, the Collaborative illocutionary function seems to be irrelevant for further discussion in the context of present analysis. Similarly, politeness is irrelevant in case of the Conflictive illocutions, since they are constructed to cause offence, such as threat, accuse or reprimanding. In addition, it is expected that within the process of socialization, language users learn to replace conflictive interaction by other types, i.e., by the Competitive function, in particular. Accordingly, it is a good reason to assume that the Conflictive illocutions appear to be comparatively untypical for polite linguistic behaviour under socially accepted norms, rules and circumstances.

Thus, considering the characteristics of polite versus impolite linguistic behaviour, we would like to assert that the Competitive and Convivial illocutionary functions of Interpersonal Maxims perform their individual illocutionary forces being displayed via the corresponding speech acts in relevant situational contexts of communication.

Besides establishing the four types of the illocutionary functions, Leech (1983) constructed a more fine-tuned scale of sub-types to characterize polite linguistic

behaviour. According to him, “politeness concerns a relationship between two participants, whom we can call *self* and *other*” (Leech, 1983: 131), where *self* is identified with a speaker and *other* is identified with a hearer. The scholar states that “the label *other* may apply not only to addressees, but also to people designated by third-person pronouns” (ibid.). Thus, Leech’s Interpersonal Maxims are often referred to as Maxims of politeness principle as well, and they fall into the following sub-types:

- TACT MAXIM: minimize cost to *other* and maximize benefit to *other*. The maxim can be interpreted as: minimize your own benefit; maximize the hearer’s benefit;
- GENEROSITY MAXIM: minimize benefit to *self* and maximize cost to *self*. The maxim can be interpreted as: minimize own benefit; maximize the hearer’s benefit.
- APPROBATION MAXIM: minimize dispraise of *other*; maximize praise of *other*. The maxim can be interpreted as: minimize the hearer’s dispraise; maximize the hearer’s praise.
- MODESTY MAXIM: minimize praise of *self* and maximize dispraise of *self*. The maxim can be interpreted as: minimize self-praise; maximize self-dispraise.
- AGREEMENT MAXIM: minimize disagreement between *self* and *other* and maximize agreement between *self* and *others*. The maxim can be interpreted as: minimize disagreement; maximize agreement.
- SYMPATHY MAXIM: minimize antipathy between *self* and *other* and maximize sympathy between *self* and *other*. The maxim can be interpreted as: minimize antipathy; maximize sympathy.

To analyse Maxims of politeness principle in use, the application of Tact Maxim and Generosity Maxim in situational contexts is considered in the empirical part of the present study.

Materials and Methods

For the study purposes, randomly selected promotional texts, such as leaflets and booklets advertising accommodation and meals packages for long holidays issued by the affiliated hotels, e.g. *IBIS* (in Lithuania and in Portugal), announcements both in press and in commercials (in Ireland, England, Scotland, USA), notices in public places (e.g. in public transport), invitational letters were selected as relevant genres for the study. The collected data totaled to 167 units representing the above mentioned genres and amounted to approximately 41 509 words. To investigate the factors that determine the pragmatic function performed by the genres, the study viewed them in the context of their use. In order to carry out the analysis of the linguistic politeness principle application in context, the research considered two variables that determine the context of situation:

- Setting, i.e., “the social and spatial framework within which encounters are situated” (Ochs, 1979: 2),
- Language as context, i.e., “the way the language itself provides a context” (Ochs, 1979: 2).

The instances of the politeness principle application in situational contexts were analysed considering the theoretical contributions by Leech (1983).

The study was approached from general perspective of qualitative research. Two research instruments were employed: situational observations and discourse analysis.

Situational observations were prioritized with the purpose to examine the contextual meaning of statements under analysis; discourse analysis was employed to examine the linguistic approaches and their illocutionary functions in the relevant contexts. This research approach was followed throughout the whole process of the empirical study.

Research Results Discussion

Maxims of politeness principle in use

Within the framework of this research, the study has demonstrated that the Conversational maxim view is considered to be one of the most frequently applied linguistic politeness principle in situational contexts of communication. With this idea in mind and to narrow down the examination of linguistic politeness principles, it was decided to analyse the application of Leech's Maxims of politeness principle (known also as Interpersonal maxims) in relevant contexts of situation.

The study results have demonstrated that in the majority of cases, two types of Maxims of politeness principle, i.e., Tact Maxim and Generosity *Maxim* have been used in communicative contexts.

Thus, Tact Maxim was employed when the Competitive function with its illocutionary force to request, or to demand and the Convivial function with its illocutionary force to offer, to invite were presented.

It is generally known that Tact Maxim applies to Searle's *directive* and *commissive* categories of illocutions, which refer to some action to be performed by the speaker or by the hearer. Thus, according to Searle ([1975] 1979), "directives are intended to produce some effect through action by the hearer". They can be expressed through the language functions of:

- requesting; ordering; commanding;
- advising; recommending;
- inviting.

To obtain a scale of politeness and to increase the degree of politeness, Leech (1983) recommends using indirect kind of illocution, because indirect illocutions increase the degree of optionality and tentativeness. For example:

- Answer the door! (a command)
- I want you to answer the door.
- **Will** you answer the door?
- **Can** you answer the door?
- **Would** you mind answering the door?
- **Could** you **possibly** answer the door?
- I **wonder** if you **could** answer the door.

The sentences presented show that a scale of politeness is increased, and the indirect illocutions lead to greater politeness from less polite sentences to more polite sentences the latter being tentative in their nature.

Following Searle's ([1975] 1979) categories of illocutionary acts, *commissives* commit to an action to be implemented in future.

Thus, the analysis of the examples selected demonstrates that the indirect illocutions are applied to express the function of request or to express the function of offering or promising. For example:

- "Could you **promise** that the universities won't **just** sit in communities, but they will be actually a part of community", asked Janzen, the University of Minnesota liaison to the Urban Research. (The Minnesota Daily, February 19, 2008) [1];
- I wonder if Sellner **asserted** that a number of tax breaks are associated with college costs, which many people **possibly** miss [2] (ibidem).

In reference to judging the commissive nature of utterances, the above-presented sentences show that the way they are uttered suggests a very different strategy on a part of a speaker selected in each case. Both examples provided can be referred to Searle's category of commissives: the action will be carried out in future; however, the promise expressed in the sentence [1] implies the severity of promise, but the sentence [2] implies an indirect assertion, which likely might be implemented in future. It would be quite significant to note that both sentences are expressed in a polite manner. This effect is reached due to the application of hedges, such as *just*, *I wonder if*, *possibly*. In this way, the promise or assertion being supported by hedges commits to a possible positive outcome.

Considering the use of Tact Maxim in, e.g. announcements, it should be noted that a deliberate choice of the passive voice in requests to express the illocutionary force of a command in order to fulfill the function of a polite reminder was observed:

- Passengers are strongly requested to unfasten the seat-belts (announcement in a taxi-cab in Belfast),
- The customers are kindly asked to check their umbrella at the door (announcement in a restaurant in Edinburgh),
- Customers are asked to stand still (announcement in London).
- Tenants are requested to take in to account that litter is operated from 6-7 p.m. (note on an apartment house in Belfast)

Further, to demonstrate a variety of Tact Maxim use when considering the analysis of Maxims of politeness principle in situational contexts, the illocutionary force of inviting being expressed in a formal register in the active voice should be mentioned as well, e.g.:

- The Ambassador of the United States of America requests the pleasure of your company at the Reception on June 12, 2013 (invitation).
- We kindly request that you dress down for the upcoming Friday event (invitation with a dress code identified).

To add, the use of Tact Maxim was observed in situational contexts when the illocutionary function aimed at expressing a strong recommendation

being on the verge of command or even a prohibition was expressed through the illocutionary force of thanking, e.g.:

- We thank you for not stepping on the grass (a sign in the park in London, a command is implied through the function of thanking).
- The Belfast police thank you for no parking here during the clearance time (a note of prohibition to park).

To consolidate, analysis has demonstrated so far that Tact Maxim was observed as one of the most commonly applied Maxim of politeness principle in real life situational contexts of communication.

As regards the employment of another type of politeness principle, i.e. Generosity Maxim in the genres selected for analysis, it can be stated that the use of this maxim was observed in promotional leaflets and booklets to express the illocutionary function of an offer or invitation.

In his study of politeness principles, Leech (1983: 107) asserted that politeness bears asymmetrical nature: “what is polite with respect to a hearer [...] will be impolite with respect to a speaker and vice versa”. This statement can be supported by offering the following examples:

- She can lend me some money. (impolite)
- I can lend her some money. [1]
- We must come and talk to you. (impolite)
- You must come and talk to us. [2]

Case [1] expresses the illocutionary function of an offer; case [2] expresses the illocutionary function of an invitation or proposal. The illocutionary function of an offer and invitation represents the effect of the illocutionary force that bears a polite nature of utterance in a sentence for two reasons: first, it implies benefit to a hearer, i.e., it minimizes a speaker’s benefit; second, it maximizes a hearer’s benefit, according to Generosity Maxim.

As concerns the employment of Generosity Maxim in situational contexts, it was frequently observed in promotional leaflets and booklets issued by the affiliated hotels. The examples provided below demonstrate that Generosity Maxim fulfills the illocutionary function of inviting or recommending, thus focusing on the benefits the customers can experience by prioritizing the service offered by the hotels:

- We work hard to make your life easier (i.e., your benefit is maximized, but our benefit is minimized).
- *IBIS* guarantees you a smooth stay (i.e, your benefit is maximized).
- Your good night’s sleep is our priority (i.e. your benefit is maximized).
- We are committed to providing you the greatest possible comfort (i.e. our benefit is minimized, your benefit is maximized).
- We look after everything- we will look after you 24/7.
- *IBIS*: your well-being at the best price.

The discussion has demonstrated so far that the illocutionary functions of inviting, requesting, recommending, or even commanding being expressed through the function of requesting are performed considering the maxims of politeness principle by Leech. Tact and Generosity Maxims usually supplement each other when they are used for the purpose

of displaying linguistic politeness: they are based on so called *cost and benefit* scales. In other words, the maxims focus on *other* rather than on *self*. They function for the benefit of the *other* with the purpose of avoiding disagreement between interlocutors. They work to seek consensus and politeness towards the addressee. Besides, according to the maxims, the addressee is given the central role in communication. Therefore, for example, the usual expressions used as requests in service industry, such as *What can I do for you? Can I help you?* can be fully attributed to the common use of Maxims of politeness principle in relevant situational contexts. This use can be explained by applying *cost and benefit* scales initiated by Leech. In other words, Tact and Generosity Maxims strongly perform the illocutionary force of requesting, ordering, inviting, and recommending in situational contexts.

To sum up, as it was stated above, Tact Maxim and Generosity Maxim go in pairs because they “deal with bipolar scales *the cost – benefit* scales” (Leech, 1983: 132). They concern the cost of benefit of future action to both the speaker and the hearer.

In light of the present discussion, it has to be admitted that Maxims of politeness principle cannot be considered as absolute rules of linguistic politeness. They rather reflect more general principles that underlie the linguistic politeness phenomena, such as:

- a focus on *other* than on *self*,
- avoidance of disagreement,
- seeking concord,
- politeness towards an addressee being of a more weighty importance rather than politeness towards a third party.

The study of Leech’s Maxims of politeness principle having been carried out so far demonstrates that the illocutionary functions of linguistic politeness should be considered in correlation with the study of the principles governing inter-cultural communication. Thus, it might be assumed that Leech’s Maxims can be viewed as:

- a general framework of politeness principles observed in communication;
- accepted linguistic universals governing polite interdiscourse.

However, the weightiness of the maxims varies from culture to culture and therefore their application is relative from the perspective of interdiscourse communication.

In light of this discussion, it should be added that linguistic politeness differs from the notion politeness as nonverbal behaviour, because non-verbal behaviour is considered to be etiquette. To put it differently, etiquette means: the properties of conduct as they are established in any class or any community; they represent conventional requirements to a particular social behaviour, which involves the awareness of how to act in particular situational contexts. However, it is hardly possible to presume that identical features of the appropriate linguistic strategies would function equally across cultures. Therefore, we agree with Grundy’s (1995) view that:

It is important to separate culturally variable estimates of power, distance and imposition [...] from the strategies and linguistic manifestation of strategies which a universal account of politeness would need to capture (Grundy, 1995: 137).

In addition, according to Fraser (1990), being polite is not a matter of making an addressee ‘feel good’, or not causing an addressee to ‘feel bad’, but it is a question “of getting on with the purpose of the interaction within the terms and conditions established in their conversational contract” (Fraser, 1990: 219-220).

Hedges- instruments of linguistic politeness

Some statements should be made about the use of hedges as instruments of linguistic politeness. As it was referred to in the second section of this paper, the general pragmatic concept of linguistic politeness includes the Lakoffian (1973) principles, such as ‘don’t impose’ or ‘give options’. Many ordinary speech acts, such as invitations, offers, proposals and requests can actually represent a form of imposition on the hearer or on the receiver of information.

One way in which speakers seem to minimize that kind of imposition is through the use of hedges, in particular, through downgraders. Downgraders are also considered to be speaker-oriented hedges, represented by, e.g., *just*, *just in case*, *a bit/a few*, *a little/scarcely*, *rather*, or *something, whatever* and alike.

We are well aware that linguistic structure reflects the nature of relationship between the speaker and addressee. Thus, we have to admit that the particle *just* is only one of the many linguistic elements, which expresses the relationship of this type, and therefore it seems worth considering when discussing the nature of linguistic politeness phenomena.

Lee (1987) identifies four major subtypes of meaning for the particle *just*. They are depreciatory, restrictive, specificatory and emphatic meanings (Lee, 1987: 377-398).

Thus, it could be stated that being applied in its depreciatory meaning, the particle *just* signals minimizing or weakening the significance of an action one might be asked to perform. In other words, *just* performing as a speaker-oriented hedge minimizes the size of the imposition that can be made on the hearer.

The depreciatory meaning expressed by *just* reveals the speaker-related attitude; the speaker minimizes or weakens the significance of some particular process by relating it to some other events explicitly mentioned in the discourse, e.g.:

- “ These are not serious problems- **just** a nuisance, don’t worry”, the police officer said.
- Do these pills do anything for my brain?
B. No, they are **just** for your general health condition.
- I don’t feel unwell, I **just** feel seedy.
- I will have a word with your parents **just** about your poor performance in his subject.
- I will check your test **just** to see that it is a pass.
- Your test is **just** a failure, but it does not mean that you are a dropout.

Our interpretation of the cases presented above is as follows: when the hedge *just* is used in its depreciatory meaning, it downplays the situations presented. It seems to minimize the imposition on the whole utterance, thus showing tact or modesty towards the speaker. Besides, it should be noted that the hedge *just* reveals a particular attitudinal meaning to the truth-value of a proposition. In addition, this suggests very

strongly that *just* serves for avoiding or minimizing an interactant's "loss of face" (Brown and Levinson, 1978), which complies with the Lakoffian pragmatic concept of linguistic politeness 'don't impose'.

Conclusions

So far, the study has analysed:

- the communicative functions of linguistic politeness phenomena based on the analysis of the theoretical contributions,
- two linguistic approaches employed for the purposes of linguistic politeness analysis, such as the Social norm view and the Conversational maxim view, in order to examine selected rules that underlie application of linguistic politeness in communication,
- Maxims of politeness principle (known also as Interpersonal Maxims) in order to examine the illocutionary functions the Maxims of politeness principle fulfill in situational contexts of their use.

As a result, the analysis draws several conclusions

1. The linguistic politeness principles convey social meaning; being communicated in social contexts when social variables, such as background, setting, power and distance are involved, they fulfill the discernment communicative function.

2. The Social norm view and the Conversational maxim view are the linguistic approaches that determine the use of the linguistic politeness phenomena in situational contexts.

3. The illocutionary functions of Maxims of politeness principle, in particular, the Competitive function and the Convivial function perform the illocutionary force of communication. Thus, the Competitive function fulfills the illocutionary force of requesting, demanding and commanding in communication, but the Convivial function performs the illocutionary force of offering, inviting, thanking in communication.

4. The external situational context of communication determines the language approach preferred. Thus, the Competitive function serves for reducing a discord in interactional contexts, but the Convivial function bears intrinsically a nature of establishing courtesy in communication.

5. To develop politeness as linguistic behaviour and to establish a positive communicative relationship between interactants involved in communication, Tact and Generosity maxims of Politeness Principle (known also as Interactional Maxims) are applied. They construct a scale of polite linguistic behavior, which maximizes the *other*, i.e., the addressee's benefit rather than *self*, i.e. the speaker's benefit. Assigning the central role to the addressee in communication, these maxims function for the purpose of avoiding discord and establishing concord in interactional contexts.

6. Hedges, when being used as instruments of linguistic politeness, are used for the purpose of presenting a speaker's/writer's proposition as an **opinion** rather than a fact. Hedges offer a possibility for textual manipulation. Within the framework of linguistic politeness, hedges can serve as metalinguistic operators for performing the function of mitigation or softening over-direct, or sensitive information. Being the linguistic device to signal or lessen the impact of an utterance, the use of hedges may be intentional or unintentional.

7. Maxims of politeness principle cannot be considered as absolute rules of linguistic politeness. By reflecting general principles that determine communication they are commonly used to seek agreement and to avoid disagreement, thus reducing the risk of miscommunication or reducing the risk of communication breakdown. They have to be considered and followed in the concord with the rules governing intra-cultural and/or inter-cultural communication.

References

- BARRON, A. (2002). *Acquisition in Interlanguage Pragmatics: Learning How to Do Things With Words in a Study Abroad Context*. Amsterdam: Benjamins.
- BROWN, P. and LEVINSON, S. (1987). *Politeness: Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FRASER, B. B. (1975). Hedged Performatives. In: Cole, P. and Morgan, J.L. (eds.) *Syntax and Semantics*, Volume 3 New York: Academic Press, 187-210.
- FRASER, B. (1990). Perspectives on Politeness. *Journal of Pragmatics*, 14: 2, 219-236.
- GOFFMAN, E. (1967). *International Ritual*. New York: Anchor Books.
- GRICE, P. ([1967] 1975). Logic and Conversation. In: P. Cole and J. Morgan (eds.) *Syntax and Semantics*, Volume 3: Speech acts. New York: Academic Press, 41-58.
- GREEN, G. (1996). *Pragmatics and Natural Language Understanding*. New Jersey: Lawrence.
- GRUNDY, P. (1995). *Doing Pragmatics*. University of Durham: Arnold.
- HALLIDAY, M.A.K. (1973). *Explorations in the Functions of the Language*. London: Arnold.
- KASPER, G. (1990). Linguistic Politeness: Current Research Issues. *Journal of Pragmatics*, 14, 2: 193-218.
- LAKOFF, R. (1972). Language in Context, *Language*, 48, 907- 927.
- LAKOFF, R. (1973). The Logic of Politeness: or Minding Your P's and Q's". *Papers from the 9th Regional Meeting of Chicago Linguistic Society*. Chicago: Chicago Linguistic Society, 219- 305.
- LEE, D. (1987). The semantics of Just. *Journal of Pragmatics*, 11(3), 377-398.
- LEECH, G. (1983). *Principles of Politeness*. London: Longman.
- LoCASTRO, V. (2006). *An Introduction to Pragmatics*. Michigan: the University of Michigan Press.
- SEARLE, J.R. (1975[1979]). A Taxonomy of Illocutionary Acts. In: Searle, J.R. (ed.) *Expression and Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SOHN, H-M. (1999). *The Korean Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- THOMAS, J. (1995). *Meaning and Interaction: an Introduction to Pragmatics*. London: Longman.
- WATTS, R. (1992). Linguistic Politeness and Politic Verbal Behaviour In: R.J. Watts, S. Ide (eds.) *Politeness in Language Studies in its History, Theory and Practice*. Berlin: Mouton, 43-69.

Interculturalismo, Multiculturalismo e Estudos Interculturais: Definição de Questões, Reposicionando Estratégias

Clara Sarmiento⁹

1. Entre Política e Ciência: Diálogos Correntes sobre Trânsitos Interculturais.

Este artigo versa sobre o assunto dos estudos interculturais e o conceito de interculturalismo (Abdallah-Preteille, 2006; Ibanez and Saenz, 2006; Costa and Lacerda, 2007; Sarmiento, 2010; Dervin, Gajardo and Lavanchy, 2011) como movimento, comunicação, dinâmica, encontro entre culturas, com o propósito de discutir as suas consequências pragmáticas académicas e na sociedade em geral. Em última instância, os objectivos deste artigo são tão científicos quanto políticos, porque o ‘intercultural’ posiciona-se na junção do conhecimento e da política (Dervin, Gajardo and Lavanchy, 2011: 1). A viagem intercultural contemporânea é uma viagem global, uma circum-navegação movida pela velocidade das novas tecnologias, e este conceito de ‘intercultural’ subscreve todos os fluxos bidireccionais, a transmissão e recepção de informações que estão implícitas na comunicação, na diversidade e no trânsito que o prefixo ‘inter’ sugere. Os trânsitos interculturais sempre estiveram presentes, desde o perverso diálogo intercultural do colonialismo até à actual heteroglossia cultural da internet. Esta é a razão pela qual nos propomos examinar as motivações, características e regras das interações culturais no seu movimento perpétuo, desprovido de fronteiras espaciais ou temporais, numa indefinição de limites tão perigosa quanto estimulante. As práticas normativas da investigação moderna na vasta área das Humanidades já não privilegiam as relações de permanência, em detrimento de relações de movimento, uma perspectiva que mudou como resultado das intermináveis mobilidades que hoje atravessam o mundo, construídas e mediadas de várias formas. Como Stuart Hall (1994) o coloca, as noções de pertença e de pátria foram reconceptualizadas em contextos de migração, desterritorialização, diáspora, virtualidade, digitalização, e outras questões do mundo globalizado, que tornam ainda mais pertinente o princípio de Hall de que as identidades culturais não são fixas, mas fluidas; **not given but performed**

Deste modo, cruzamos a primeira grande barreira do trânsito intercultural – a fronteira criada pelo conceito de cultura – evitando a noção *cliché* do intercultural simplesmente como ‘nós’ versus ‘eles’, e afastando-nos do erro fundamental de um interculturalismo que ignora a diversidade e o dinamismo contidos na sua própria definição. Esta abordagem gera um diálogo interdisciplinar entre áreas que tradicionalmente se ignoraram, já que também é intercultural na sua fonte e temas, não apenas nos objectos que são examinados; porque não se deve temer a alteridade que, afinal, se propõe estudar. Esta noção de ‘intercultural’ funciona como uma espécie de

⁹ Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto

clarasarmiento@gmail.com

terceiro espaço, para citar Homi Bhabha (1994). Um terceiro espaço de hibridismo, subversão, transgressão. O hibridismo – e tradução cultural, que Bhabha toma como sinónimo de hibridismo – é politicamente subversivo. O hibridismo é o espaço onde todas as divisões binárias e antagonismos, típicos de conceitos políticos e académicos conservadores, incluindo a clássica oposição entre teoria e prática, reflexões críticas e políticas, não funcionam. Não funcionam também em estudos interculturais, da forma como os percebemos.

Na actualidade, os interesses convergentes são evidentes nas expectativas de editores e leitores e nas relações de poder que moldam o estereótipo da típica vida académica. Estas noções e expectativas transformam continuamente os resultados dos investigadores, ao ponto de estes tenderem a adaptar as suas práticas e capacidades criativas às pressões profissionais e económicas. No entanto, muitos destes investigadores respondem frequentemente a essas pressões usando as suas próprias estratégias, inovações e subversões, e raramente permanecem passivos no processo de incorporação em sistemas políticos e institucionais de grande escala. Redes e ecos provenientes da comunidade académica internacional difundem-se, a grande velocidade, pelo globo, e as suas múltiplas formas de interacção cultural trazem com eles métodos próprios de manipulação e subversão do poder. Estas acções, levadas a cabo nas ‘periferias’ – e que são, por sua vez, centrais nas vidas e experiências dos indivíduos – podem ser designadas e descritas, mais ou menos metaforicamente, como “borderzones” (Bruner, 1996: 157-79), “thresholds” (Davcheva, Byram e Fay, 2011: 144), “intersecting discursive fields” (Tsing, 1993), diásporas académicas ou “spaces on the side of the road” (Stewart, 1996), todos eles reflectindo a natureza dialógica da cultura e dos estudos interculturais. Porque “intercultural reasoning emphasizes the processes and interactions which unite and define the individuals and the groups in relation to each other” (Abdallah-Preteuille, 2006: 476).

Na cultura contemporânea, a diversidade, passada e actual, global e local, converge na análise de conceitos e objectos intimamente relacionados com transformações políticas, económicas, sociais e culturais em curso. A investigação científica é também uma área de intersecções, de permanente tradução cultural, isto é, de reinterpretção, de reposicionamento de símbolos e signos nas hierarquias existentes. Nesta reflexão sobre estudos interculturais, encorajamos leituras críticas que procuram ir além dos significados arbitrários, favorecendo interpretações contextualizadas que, na sua incerteza, podem certamente gerar novas hipóteses, teorias e explicações.

Para a feminista americana Judith Butler, o universal – aqui entendido como sinónimo de hegemonia, uma combinação de poder e consentimento Gramsciano (Gramsci, 1971) – só pode ser conceptualizado em articulação com as suas próprias periferias, as supracitadas “borderzones”, “spaces on the side of the road” e outras metáforas. Deste modo, aquilo que foi excluído do conceito de universalidade força este mesmo conceito – de fora, das margens – a aceitá-lo e incluí-lo novamente, o que só pode acontecer quando o próprio conceito já evoluiu o suficiente para incluir a sua própria exclusão. Esta pressão acaba por conduzir à rearticulação do actual conceito de universalidade e do seu poder. A este processo, pelo qual a universalidade readmite a sua própria exclusão, Butler dá o nome de “translation”. A tradução cultural – tanto como o “return of the excluded”, como o hibridismo de Bhabha – tem muito poder na democracia contemporânea e no campo académico (Butler, 1996: 45-53; Butler, 2000).

Assim, os estudos interculturais são o lugar onde a ‘sobreposição de culturas’ ocorre, o que é característico de um lugar de tradução cultural. Este tipo de tradução

cultural pode funcionar como esse “return of the excluded”, forçando os limites, acarretando mudanças epistemológicas e abrindo novos espaços de discussão livre para a investigação independente. Porque, para Bhabha, assim como para o socialista português Boaventura de Sousa Santos, o potencial para a mudança está nas periferias. As periferias marcadas pelo hibridismo, onde os ‘recentemente chegados’ – ‘recentemente chegados’ ou ‘excluídos’ como politécnicos e universidades de países e regiões das periferias, como grupos de investigação não convencionais, como jovens mulheres académicas – podem recorrer ao uso da subversão para minar as estratégias dos poderosos, independentemente de quem eles sejam.

Quando se fala de experiência intercultural, é uma tentativa de falar em nome dos ‘outros’ – uma noção que é sempre contingente e relacional, já que ‘nós’ somos os ‘outros’ (Cerqueira, 2013) -, mas raramente damos voz a esses ‘outros’. No entanto, a verdadeira experiência intercultural acontece quando conseguimos ver-nos a nós próprios e ao nosso trabalho como se fôssemos esses ‘outros’, cuja ‘otherness’ deriva da sua nacionalidade, género, orientação, passado académico ou área de investigação. Recordemos que Derrida demonstrou como a construção de uma identidade é sempre baseada na exclusão, e que a hierarquia violenta resulta de pares tão dicotómicos como os binómios ‘homem/mulher’, ‘branco/negro’, ‘colonizador/colonizado’, ‘heterossexual/homossexual’, ‘elite/massas’, e actualmente também ‘ciência e tecnologia/artes e humanidades’. A presente reflexão sobre estudos interculturais tem como propósito, no entanto, destacar o segundo elemento deste binómio e atribuir-lhe a merecida atenção científica.

Como se poderá concluir, a abordagem comparativa necessária para qualquer tipo de análise intercultural afastou-se da noção antropológica de cultura singular, para dar lugar à noção de culturas no plural, num diálogo permanente, movimento e tradução, como Clifford Geertz explica em *Local Knowledge*: “The hallmark of modern consciousness is its enormous multiplicity. For our time and forward, the image of a general orientation or perspective, growing out of humanistic or scientific studies, and shaping the direction of culture, is a chimera. [...] The conception of a ‘new humanism’, of forging some general ‘the best that is being thought and said’ ideology and working it into the curriculum, will then seem not merely implausible but utopian altogether. Possibly, indeed, a bit worrisome” (1993 [1983]: 70).

André Lefevere desenvolveu a teoria de grelhas culturais, baseada nos trabalhos de Pierre Bourdieu e no seu conceito de capital cultural, que explora o papel e o lugar dos textos e discursos na cultura e o papel que estes devem ter noutra cultura. Tal sistema deveria mostrar claramente que os textos experimentam todo o tipo de variações de *status* tanto intemporalmente como interculturalmente, e ajudar-nos-ia a explicar algumas das contingências dessas mudanças (Bassnett and Lefevere, 1998). Na mesma ordem de ideias, Sherry Simon destaca que aqueles espaços que eram, em tempos, identificados como universais (tal como a grande tradição humanista, o cânone dos grandes livros, o espaço público associado à comunicação democrática ou o modelo de cultura que sustinha o ideal de cidadania), foram agora expostos como sendo essencialmente expressivos dos valores do homem branco, europeu, de classe média (Simon, 1996). Esta é a razão pela qual histórias de vida, estudos de caso e documentos sobre indivíduos de todas as idades, educação, género, nacionalidade, orientação e passado devem ser considerados como materiais científicos com real valor, capazes de gerar novas teorias globais. As vozes anteriormente silenciadas de não-brancos, não-Europeus, não-classe média e não-homens, e as narrativas que elas produzem, deveriam assumir um novo papel e um novo *status*, numa grelha cultural indisciplinar, moderna e transnacional. Mais ainda, escutando

as narrativas da vida diária comum, lidas e decifradas no seu próprio contexto, aprendemos sobre experiências reais, necessidades, dúvidas, medos e desejos. Porque as narrativas de vidas reais produzidas por seres humanos com uma voz, uma cara e um nome, criam espaços de empatia e, conseqüentemente, projectos de acção e investigação serão conduzidos com vista à obtenção de resultados úteis e tangíveis, em detrimento de peças académicas retóricas e estéreis.

Deste modo, práticas e conhecimentos locais e globais – com as suas produções discursivas associadas – não constituem uma dicotomia. Pelo contrário, a sua correlação é fonte de uma tensão dinâmica estimulante, já que a busca de conceitos locais gera novos conceitos, que encorajam o desafio da adaptação epistemológica e fenomenológica, sob uma genuína perspectiva interdisciplinar e intercultural. Qualquer abordagem deve ser posicionada na rede de contextos ideológicos e materiais de uma dada região, que é sempre um território em evolução. Num mundo pós-colonial, as intersecções de passado e presente, global e local, definem os parâmetros para exploração da negociação e evolução dos conceitos, bem como das forças materiais que influenciam indivíduos, comunidades e nações. ‘Pós-colonial’ é entendido aqui como sinónimo da situação das antigas colónias e dos poderes coloniais, agora sites algures entre o legado colonial, da tentativa de alcançar uma consciência nacional (re)nova(da) e das políticas do conflito cultural, no qual diferentes grupos tentam estabelecer as suas próprias identidades em simultâneo, sempre sob a forte influência de hegemonias globais. Nas palavras de Bill Ashcroft, “[p]ost-colonial theory may be defined as that branch of contemporary theory that investigates, and develops propositions about, the cultural and political impact of European conquest upon colonized societies, and the nature of those societies’ responses” (2012: xv). As sociedades pós-coloniais, tanto Ocidentais como Orientais, do Norte e do Sul, são, de acordo com Achille Mbembe, compostas por uma pluralidade de esferas e arenas, cada uma com a sua lógica própria, e, no entanto, com grande probabilidade de se entrecruzarem com outras lógicas, em contínua improvisação e negociação (1992: 5). Esta necessidade constante de negociar e construir identidade, na verdade, fundamenta a vida na maioria dos territórios do mundo, facto que as comunidades expressam numa polifonia de narrativas.

O conceito de interculturalismo aqui explorado e a ideia relacionada de experiência intercultural desenvolvem-se das narrativas polifónicas de tensões dinâmicas. Este conceito de interculturalismo pode ser comparado com o conceito de multiculturalismo, este último entendido como um espaço delimitado, estático, no qual coabitam diferentes culturas numa ignorância silenciosa, encerrada em si própria. Mas, na realidade, o espaço multicultural existe como resultado dos movimentos interculturais aleatórios, multidireccionais e recíprocos e, como tal deve ser aqui discutido (Sarmiento, 2010: x).

Em geral, o multiculturalismo tem sido analisado numa abordagem ontológica, como uma realidade social existente ou desejada. O multiculturalismo tem também sido sujeito, em larga escala, a um estudo político-ideológico, focado tanto na sociedade dominante como na comunidade receptora, nas migrações e nos grupos (alegadamente) minoritários. De modo controverso, o interculturalismo é analisável como movimento com uma corrente subjacente de consciência, como manifestado em viagens criticamente despertas, em conhecimento mútuo, compreensão e comunicação. O interculturalismo é pois, e preferencialmente, uma opção hermenêutica, uma aproximação epistemológica.

Martine Abdallah-Pretceille afirma claramente que “interculturalism is hermeneutic”, porque nenhum facto é intercultural *per se*, nem o interculturalismo é um atributo do objecto. Só a análise intercultural pode conceder-lhe este papel, através do paradigma do pensamento heterogéneo, híbrido e segmentário (2006: 480-3).

O multiculturalismo é um julgamento de existência: no mesmo espaço físico ou conceptual, coexistem diferentes pessoas, de diferentes culturas (em termos de memórias, opções, referências, valores, preferências, projectos, expectativas, experiências, práticas e atitudes), mas – em circunstâncias ideais – elas reconhecem mutuamente o direito de viverem conjuntamente. O multiculturalismo prega, não apenas o direito de partilha de um território, mas também a obrigação de habitar nele de acordo com as culturas desses vários grupos e comunidades. Mas depois o multiculturalismo tem tendência a assumir um papel utópico, livre de aspectos dilemáticos ou conflituosos, uma vez que é impossível ignorar todos os casos iminentes de conflito de normas, valores e práticas, especialmente aqueles que estão potencialmente enraizados ou são mesmo *standards* de conduta incompatíveis. Seguindo este argumento, e não perdendo de vista que as utopias são, por definição, irreais, é tentador fingir uma desilusão chocada e partir para a conclusão fácil de que é, de facto, impossível diferentes culturas coexistirem. Assim, quando este discurso se transforma em prática, aqueles que são identificados como ‘agentes da diferença’ podem ser segregados ou, em última instância, apagados – pela ilegalização, deportação, aprisionamento, assassinato -, em nome do senso comum, para que a sociedade normal(izada) possa prevalecer.

Aliás, há implicações políticas na distinção entre multiculturalismo e interculturalismo. A exploração política e o abuso ideológico do conceito de multiculturalismo podem ser relacionados com o discurso polémico da chanceler alemã Angela Merkel, que declarou a “morte do multiculturalismo”, sem explicar a natureza e as causas desse falhanço. Merkel estava a referir-se à alegada ilusão de que alemães e trabalhadores estrangeiros poderiam viver lado a lado quando estivesse perdida a esperança de que “eles não permaneceriam”, sendo “eles” os *gastarbeiters*, ou ‘trabalhadores convidados’, que chegaram à Alemanha para colmatar a falta de trabalhadores durante o *boom* económico dos anos 1960 (*The Guardian*, edição online, 17 de Outubro de 2010). No discurso de Merkel, a representação destes grupos e das suas competências é sustentada por uma certa noção partilhada de ‘cultura’, ‘multicultural’, e os seus agentes. A “morte do multiculturalismo” implica que os seus agentes, aqueles que trouxeram a multiplicidade e a diferença, também falharam e já não são bem-vindos. Mas a história recente – na Alemanha e noutros lugares – tem-nos ensinado que as categorias discursivas e os marcadores simbólicos da identidade têm efeitos reais e muito dramáticos na experiência quotidiana de indivíduos e de grupos.

De acordo com Meer e Modood (2012), existem quatro formas de conceber o interculturalismo como contrastando positivamente com o multiculturalismo. Estas são, em primeiro lugar, como algo maior que a coexistência, que o interculturalismo está alegadamente mais direccionado para a interacção e o diálogo que o multiculturalismo. Em segundo lugar, que o interculturalismo é concebido como algo menos ‘grupista’ ou mais passível de síntese que o multiculturalismo. Em terceiro lugar, que o interculturalismo está comprometido com um sentimento mais forte de todo, em aspectos como a coesão social e a cidadania nacional. Finalmente, que onde o multiculturalismo é iliberal e relativista, o interculturalismo tem mais probabilidade de conduzir à crítica das práticas culturais iliberais, como parte do processo de diálogo intercultural. Modood vai ainda mais longe, afirmando que a estrutura multicultural permitiu a evolução de racismo biológico para racismo cultural, enfatizando a velha dicotomia de **self and other**, e produzindo uma ideia de cultura que é naturalista e essencialista, pela homogeneização de identidades (Werbner and Modood, 1999: 3-4). De facto, racismo pode existir sem ‘raça’, actuando através de discursos que favorecem a explicação ‘cultural’ em detrimento de outros níveis de análise, e abordando as interacções de uma forma mono-casual (Abdallah-Preteille, 1985). Tais interpretações propõem que as culturas, em essência,

ocupam lugares diferentes, irregulares, e que a pertença cultural explica comportamentos mutuamente exclusivos e incompatíveis.

Apesar da óbvia dificuldade da tarefa, para sustentar o debate, é importante estabelecer uma breve perspectiva diacrónica. O conceito de interculturalismo emergiu em França durante os anos 1970, no contexto específico da migração, devido à necessidade de inclusão das crianças imigrantes e conseqüente adaptação dos métodos educativos em face da crescente sociedade multicultural. Esta informação cronológica tão simples contém duas concepções já referidas acima, uma vez que o prefixo ‘inter’ pressupõe que duas ou mais culturas interagem, enquanto que o prefixo ‘multi’ não pressupõe hibridização, mas antes a coexistência de várias culturas, estratificadas e hierárquicas. O modelo intercultural começou a ser defendido no mundo francófono e rapidamente se espalhou pela Europa. As escolas, como meios de integração de diferentes comunidades, foram as primeiras instituições a sentirem a necessidade de um entendimento intercultural, pela prática de mediação sociocultural (Meunier, 2008a, 2008b, 2009). Em Portugal, a mediação sociocultural emergiu nos anos 1990, como resultado da integração do país na antiga Comunidade Económica Europeia. Nesse processo, Portugal estabeleceu contactos com países onde a mediação sociocultural já era uma prática institucional essencial para se conseguir a inclusão social e a coesão. Aqui, a mediação sociocultural é essencialmente praticada por ‘agentes de comunicação’ que promovem diálogo entre culturas e grupos sociais, procurando mitigar diferenças através do seu conhecimento e compreensão.

Por outro lado, o conceito de multiculturalismo prevalece no mundo Anglo-Saxónico, onde grupos de diferentes matrizes culturais são integrados na vida pública, com vista a assegurarem a coesão social, mas não a inclusão. Integrar ou assimilar imigrantes não é parte do mesmo projecto nacional e social de criar uma sociedade que ofereça oportunidades semelhantes a todos. E mesmo que não seja imediatamente claro, nem todas as pessoas de nacionalidade estrangeira são rotuladas da mesma forma. Além disso, uma pessoa ‘bem integrada’ é alguém que se tornou ‘como nós’ e assim, implicitamente, nunca será nós (Dervin, Gajardo and Lavanchy, 2011: 7-8). Em última instância, uma pessoa ‘bem integrada’ rejeitou ou escondeu aquelas características que podem ser identificadas como ‘estranhas’, rejeitando assim, ou escondendo, uma parte importante (se não toda) da sua identidade, o âmago consistente da individualidade de cada um e o sentido de lugar pessoal.

Curiosamente, uma parte significativa da literatura existente, em Inglês, sobre multiculturalismo é, na realidade, uma lista exaustiva de diferenças entre um ‘nós’ individual chocado mas cheio de boa vontade, e um ‘outro’ colectivo, caracterizado como homogéneo e hipersensível a ofensas às suas estranhas tradições. Esta literatura assume a forma de manuais empíricos com propósitos muito pragmáticos: facilitarem as relações económicas com parceiros ‘exóticos’, e /ou tornarem-se ferramentas universitárias populares. Partindo, invariavelmente, de situações artificiais de conflito, mal-entendidos, falta de comunicação, hostilidade latente, e embaraço geral causado pela exposição a normas e práticas culturais do ‘outro’ (ver: Storti, 1994 and 2001; Trompenaars and Hampden Turner, 1997; Dresser, 2005), raramente as explicações dadas equacionam a possibilidade de uma certa acção ser ditada pela consciência do indivíduo. Para os autores que preferem esta abordagem essencialista, parece ser inconcebível que o comportamento de alguém que não seja do Ocidente (ou mesmo que não seja Anglo-Saxónico) possa derivar de algo que não os simples ditames da tradição e da cultura, respeitados sem dissonância nem dando nunca lugar à actuação autónoma individual.

Quando se destacam as diferenças inter-grupais em vez de intra-grupais e inter-individuais, os negócios, a educação, **training**, e a comunicação em geral tornam-se

estritamente culturalizados. No entanto, deveria ser reconhecido que entre a recusa completa da dimensão cultural e a ênfase exagerada na cultura como fator determinante do comportamento, a margem é estreita. Mas qualquer foco excessivo nas características ‘diferentes’ dos ‘outros’ conduz ao exotismo assim como ao vazio comunicacional, e realça, conscientemente ou não, o estereótipo e o preconceito, porque todo o trabalho focado no ‘outro’ é político e expressa relações de poder. Quando um indivíduo – que raramente é o protótipo de um grupo – não se encaixa na rede esperada (pré-concebida), levantam-se sérias dificuldades, porque na realidade as pessoas não podem ser compreendidas fora do processo de comunicação e troca. Questionar a identidade de alguém em relação a outros é uma parte integral dos estudos interculturais, já que o trabalho de análise e de aquisição de conhecimento se aplica aos outros tanto como a si próprio (Abdallah-Pretceille, 2006: 476-8).

Na Europa Ocidental, o multiculturalismo lembra a conjunção dos termos ‘imigração’ e ‘cultura’ que, no contexto específico Português, agora quase sempre invoca as grandes populações africana, brasileira, chinesa e europeia de leste recentemente estabelecidas. De forma controversa, sobretudo nos Estados Unidos da América e no Canadá, termos políticos como multiculturalismo pretendem incluir todos os grupos marcados pela ‘diferença’ e exclusão histórica, tais como as mulheres e as minorias sexuais (Young, 1990). Citando Meer e Modood, isto deve-se ao facto de os regimes de cidadania nos países europeus, como Portugal, incluírem relações históricas com antigos sujeitos das colónias que são distintos dos regimes de cidadania das nações colonizadoras. Assim, os emigrantes pós-coloniais para Inglaterra, por exemplo, não são claramente minorias históricas, mas também não são desprovidos de reivindicações históricas sobre a Inglaterra. Porém, o termo ‘multiculturalismo’ na Europa veio a significar, e significa agora por todo o mundo falante de inglês, a acomodação política pelo estado e/ou um grupo dominante de todas as culturas minoritárias definidas antes e acima de tudo pela referência à raça, etnia, nacionalidade ou religião. Ainda que alguns grupos resistam a ter os seus pedidos de inclusão reduzidos a imigrantes, o significado dominante do multiculturalismo na política ainda se relaciona com questões de identidade e cidadania de grupos de pós-imigração (Meer and Modood, 2012: 181).

Contestando o mito das nações-estados homogéneas e monoculturais, a ideia do interculturalismo tem sido mais correntemente utilizada em discussões de diversidade migrante na área da educação, como referido acima. Até relativamente recentemente, tem estado menos presente no discurso britânico, porque conceitos de relações de raça, igualdade racial e multiculturalismo têm sido mais proeminentes (Gundara and Jacobs, 2000). Todavia, o que a presente formulação de interculturalismo enfatiza é, sem dúvida, a comunicação. De facto, a comunicação é a característica definidora e o meio central pelo qual “an intercultural approach aims to facilitate dialogue, exchange and reciprocal understanding between people of different backgrounds” (Wood, Landry and Bloomfield, 2006: 9). Como os autores afirmam, o multiculturalismo foi fundado sob a crença da tolerância entre culturas, mas não é sempre verdade que os espaços multiculturais são espaços abertos. O interculturalismo, por outro lado, implica abertura – como uma lógica espacial de contacto e dinamismo – e, pese embora a abertura em si mesma não seja a garantia de interculturalismo, ela estabelece as bases para o seu desenvolvimento (Wood, Landry and Bloomfield, 2006: 7). E aqui, mais uma vez, as noções de diálogo e comunicação são fundamentais. Por um lado, os encontros interculturais promovem entendimento mútuo, permitem a transferência de conhecimentos, expandem horizontes e motivam a abertura da mente em face da diferença. Por outro lado, podem gerar espaços culturais onde os estilos de vida conflitantes e as visões do mundo chocam. No geral, estes encontros proporcionam a oportunidade de pesquisa das questões de identidade,

discurso e representação, que têm sido disfarçadas por noções de correcção política, tolerância e multiculturalismo (Marques, Biscaia and Bastos, 2012: 10).

Se a identidade é moldada pelo reconhecimento e, às vezes, pelo reconhecimento errado, então os indivíduos ou os grupos podem sofrer danos reais se a sociedade espelhar uma imagem paralisada, humilhante ou desprezível deles. A falta de reconhecimento ou o reconhecimento errado podem ser uma forma de opressão, aprisionando grupos e indivíduos num modo de ser falsificado, impreciso e incompleto (Taylor, 1994). Esta é, portanto, uma ilustração de quão centrais o diálogo e a comunicação são para a diversidade cultural e o pluralismo social, precisamente porque desafiam as pessoas a compararem e avaliarem os pontos fortes e fracos das suas próprias culturas e estilos de vida. A distinção heurística entre **otherness** externa e interna tem de ser flexível, na medida em que as duas categorias podem coexistir como receptoras de políticas interculturais.

Esta visão do interculturalismo como elemento facilitador de uma troca cultural interactiva e dinâmica está relacionada com a tarefa de desenvolvimento de sociedades coesas, transformando noções de identidades singulares em noções de identidades múltiplas. Baseado numa partilha profunda de diferenças de cultura e experiência, o interculturalismo encoraja a formação de interdependências, que estruturam identidades que vão além das nações e etnicidades simplificadas (Booth, 2003: 432).

Nas dinâmicas interculturais, os processos de hibridização, ainda que conscientes das peculiaridades simbólicas, valorizam a essência do universal que cada cultura tem para oferecer, enriquecendo, deste modo, todas as outras (Carneiro, 2006). Os actuais defensores do multiculturalismo acreditam que a diferença não deveria ser vista como uma fonte de problemas, desde que esta diferença seja compreendida e respeitada pelos outros. Inversamente, os defensores do interculturalismo acreditam que as sociedades modernas deveriam, pelo seu próprio futuro, aceitar a interacção cultural dentro e fora das fronteiras da nação, que, aliás, é o curso natural e observável da história, já que a cultura de um povo não é estática, mas antes activa e sujeita a ajustes permanentes. De um modo geral, o multiculturalismo parece ter-se tornado no receptáculo no qual as nações ocidentais depositaram as suas ansiedades decorrentes das mudanças sociais e económicas em curso, e que são muito mais sérias do que as emergentes das políticas de imigração e integração. No entanto, as deficiências do multiculturalismo requerem a transição para um estágio mais complexo, o do interculturalismo, no contexto de diversidade que agora caracteriza as sociedades ocidentais. As nações ocidentais estão a debater-se com as consequências da imigração não apenas das antigas colónias, mas também de populações deslocadas por conflitos armados e instabilidade política, pela procura de trabalho na economia do novo mundo, pela era dos fluxos globais, e mobilidade internacional por trabalho no geral.

Uma exposição que assinala o relevo actualmente dado ao interculturalismo pode ser encontrada no sétimo “Common Basic Principle[s] for Immigrant Integration” da União Europeia (European Commission, 2004), que defende que a interacção frequente entre imigrantes e cidadão dos estados-membros é um mecanismo de integração fundamental, enfatizando a importância de fóruns comunitários, diálogo intercultural, e informação sobre imigrantes e as suas culturas. O ponto-chave aqui é o inverso da mera celebração da diversidade de culturas como folclore ou como versões étnicas do multiculturalismo clássico. O que está envolvido é o incentivo positivo de encontros efectivos entre diferentes grupos e a criação de diálogo e actividades conjuntas. Claro que isto não significa que o diálogo intercultural não foi parte da filosofia e prática multicultural. Mas torna-se evidente que a ideia de multiculturalismo sucumbiu com

facilidade a uma interpretação de culturas ‘étnicas’, com fronteiras rígidas definidas e componentes essenciais estáticos, sem divergência interna. Por outras palavras, o multiculturalismo orientou-se para o essencialismo, embora tácita ou implicitamente, como no caso dos supracitados “manuals of intercultural communication”. O culturalismo radical, no contexto da comunicação intercultural, pode também, em última instância, conduzir à rejeição da interpretação do próprio comportamento individual no contexto cultural. Uma explicação possível para isto é que os objectivos epistemológicos e políticos nunca podem coincidir: enquanto a investigação analisa as experiências sociais na sua complexidade, a política espera geralmente descrições simplificadas e redutoras, capazes de produzir manuais de utilizador, mapas e ferramentas de gestão de encontros entre culturas, que dão a ilusão de que a ‘otherness’ pode ser disciplinada (Dervin, Gajardo and Lavanchy, 2011: 18).

O interculturalismo procura pôr em causa esta tendência essencialista – que, por si só, não consegue prevenir completamente -, construindo a percepção de ligação, interacção e cruzamento de crenças, práticas e estilos de vida de diferentes (mas não isolados) grupos, que são parte de culturas em constante movimento, devido a uma miríade de mudanças resultantes de factores tecnológicos, económicos, políticos e culturais. O interculturalismo também evita a tendência que o multiculturalismo inadvertidamente incentivou para o preconceito de que todas as culturas não-ocidentais partilham poucos dos ideais ocidentais, numa ordem mundial ainda definida pelo chamado ‘choque de civilizações’. Por outro lado, no centro de qualquer forma de interculturalismo, existe o claro reconhecimento das ligações históricas e contemporâneas de culturas numa escala global, assim como dos valores partilhados que se desenvolveram ao longo do tempo, em espaços geoculturais diferentes.

A par da fachada aparentemente neutra do multiculturalismo, há um discurso político que pressiona e pode até produzir diferenças entre grupos, enquanto reproduz, justifica e oculta a opressão e a desigualdade. O multiculturalismo convencional, na sua essência, normaliza a ideia de que existem diferentes categorias de seres humanos, “essentialized, primordial, and fixed. Furthermore, multiculturalism posits that it is natural to ‘stick with your own kind’” (Kromidas, 2011: 73). No seu trabalho provocador sobre multiculturalismo, essencialismo e cosmopolitismo em escolas primárias de Nova Iorque, Maria Kromidas descreve um novo multiculturalismo acomodado e rotinizado que tem sido hegemonicamente incorporado como a contrapartida ideologicamente perfeita para o capitalismo global, muito distante de qualquer noção de justiça social. Confiando profundamente nos trabalhos de Abdallah-Preteille, Kromidas também contrasta um multiculturalismo que depende de uma concepção de cultura materializada e estática, com um interculturalismo que desconstrói esta entidade homogénea, buscando antes uma multiplicidade complexa e dinâmica. A primeira reforça tipologias e categorizações enquanto a última enfatiza mutações, fusões e relações. O multiculturalismo é obcecado com o ‘outro’ e aquilo que é necessário saber-se sobre ele/ela, enquanto o interculturalismo se foca no **self**, questionando a identidade própria em relação aos outros. O objectivo supremo do primeiro é uma tolerância cautelosa, enquanto que o do último é a convivência, i.e., e de novo, a comunicação. As mesmas fronteiras que encapsulam a taxonomia estática do multiculturalismo transformam-se no objecto de crítica do interculturalismo (Kromidas, 2011: 75). Para Abdallah-Preteille, o interculturalismo implica a deslocação da análise em termos de estruturas e estados para uma de situações complexas alteráveis e arbitrarias, processos e fenómenos culturais, tais como aculturação, assimilação, resistência, identidade ou hibridismo. Em resumo, cultura em acção, em detrimento de cultura como um objecto: esse é o objectivo da investigação intercultural (Abdallah-Preteille, 2006: 479-81).

2. Textos e Práticas do Diálogo Intercultural: na direcção da Tradução e da Síntese

Como temos estado a argumentar, o espaço intercultural é criado e partilhado pela participação, interacção, debate e esforço comum (Gagnon and Iacovino, 2007). Interculturalismo é, por isso, equivalente a integração mútua, compreensão e partilha das culturas um do outro, e a procura de uma plataforma comum para diálogo e comunicação multimodal (Baldry and Thibault, 2006). No seu trabalho extensivo sobre interculturalismo, Ibanez e Saenz argumentam que, para construir identidade na diferença, é necessário praticar o diálogo entre culturas e reflectir sobre ele. Este é também o propósito da nossa abordagem do interculturalismo e dos estudos interculturais, cuja racionalidade prática e teórica funciona sem hierarquias ou fragmentação. Procurando afirmar a interligação de todos os seres humanos e a sua complementaridade mútua, é essencial praticar uma nova ontologia que é livre de dualismos herdados, tornando-os antes dinâmicos, que transcende opostos e a sua subordinação implícita, que busca aquilo que é estranho naquilo que é familiar e vice-versa. Esta epistemologia relacional e até dialéctica é crucial para um estudo sobre interculturalismo que vai além da multiplicidade cultural sem significado (Ibanez and Saenz, 2006: 14-15). Usamos aqui o termo ‘dialéctica’ porque, ainda que o conflito seja necessariamente parte do processo intercultural – tanto na prática social como na investigação académica -, a síntese irá, espera-se, emergir dele.

A perspectiva intercultural de Ibanez e Saenz considera que as culturas são identidades dinâmicas construídas pela abertura à diferença de diversas formas. Assim, o interculturalismo e a capacidade de diálogo entre culturas não constituem uma mera aceitação passiva do factor multicultural, nem a utopia da completa harmonização, mas antes um componente essencial de todas as culturas que aspiram a declarar-se como tal. Este tipo de diálogo acontece entre indivíduos que falam diferentes línguas e para quem palavras e objectos têm significados diversos. Contudo, isto não se traduz numa nova Torre de Babel nem em caos social, porque existe a tentativa de comunicar e existe algo que é de facto partilhado, que é exactamente o que permite a tomada de consciência e a abertura para as diferenças. Quando as diferenças são postas de parte e consideradas como não-existentes, o resultado é um entendimento insuficiente de próprio e outros. É por isso que é necessário compreender o desafio comunicativo apresentado pela quantidade ilimitada de discursos e textos dentro da estrutura dos estudos interculturais (Ibanez and Saenz, 2006: 15).

Ainda que a identidade e a diferença não sejam exclusivamente discursivas, elas estão contidas no discurso. Ambas estão englobadas no largo espectro da interacção, e um dos meios mais importantes de interacção para os humanos é a comunicação por uma língua natural. É por esta razão que a língua (ou antes, o reconhecimento da diversidade de línguas que podem ser usadas para expressar significados comunicativos) se torna um factor fundamental quando se trata de interculturalismo. Compreender o outro e aquilo que ela ou ele dizem requer uma coincidência de horizontes culturais a par do reconhecimento da diversidade linguística. Por outro lado, a diversidade linguística está também presente nas fronteiras de uma língua nacional através de diferenças interlinguísticas sociais, ideológicas e estilísticas, assim como através de variações de dialecto e registo. O valor simbólico associado a diferentes línguas ou a variantes de uma língua comum tem de ser interpretado conjuntamente com outros significados partilhados na interacção social, com vista a atingir um entendimento intercultural correcto, porque

os sinais interculturais são polissêmicos e o seu significado só pode ser conseguido pela análise contextualizada, em detrimento do mero recurso ao dicionário.

A diversidade social e linguística dentro de uma cultura é uma fonte de riqueza que dá o seu contributo para a diversidade resultante da existência de uma pluralidade de culturas no mundo. A competência comunicativa dos utilizadores de uma língua desenvolve-se tanto ao nível intracultural como intercultural. Por outras palavras, os falantes precisam de estar cientes da variedade de registos e da pluralidade de textos e discursos que existem numa cultura, quer sua quer ‘outra’, seguindo o princípio da auto- e hetero-análise, características dos estudos interculturais. A riqueza dos mundos descobertos através da diversidade linguística e meios comunicáveis é tal que cada tradução é uma tarefa necessariamente imperfeita. Como pré-requisito para o diálogo intercultural, devemos reconhecer as diferentes línguas utilizadas por outros actores e conhecer a(s) sua(s) “hidden dimension[s]” (Hall, 1992 [1966]), mesmo que não consigamos fazê-lo de outra forma que não a tradução, de forma a assimilar a cultura desconhecida como uma variação da nossa própria cultura. Mas as práticas e estilos de tradução que não são verdadeiramente interpretativos podem impedir em vez de facilitar a comunicação intercultural. O poder hegemónico da cultura pode ser aumentado se aceitarmos como natural uma tradução na qual as vozes das outras culturas são domesticadas, sem serem compreendidas como originárias de outro lugar. A polifonia cultural tanto pode ser facilitada como atrapalhada pelo discurso académico, portanto é grande a responsabilidade dos estudos conduzidos sobre a coexistência e a interpenetração de vozes de diferentes culturas (Ibanez and Saenz, 2006: 18).

Na Babel moderna da comunicação global, os estudos de tradução conseguiram uma posição essencial e tornaram-se a área-chave para a compreensão dos fenómenos literários e linguísticos, contemporâneos e passados. Os estudos de tradução constituem um cruzamento de disciplinas que esbatem as distinções profundas entre estudos literários e estudos culturais, hermenêutica e ciências da linguagem, filosofia e sociologia, porque o processo de tradução vai bem mais além do bom domínio das línguas. Os tradutores competentes são capazes de compreender a relação próxima entre língua, cultura, arte, convenções e discurso, num processo constante de resolução de problemas e antecipação, adaptação e consciencialização.

Se é verdade que a diversidade está agora mais visível que nunca, é também certo que está mais comunicável. Isto tem vindo a tornar-se gradualmente óbvio com o surgimento do Inglês como *lingua franca* num mundo globalizado e com a crescente necessidade de técnicas tradutivas tanto de indivíduos como de instituições. Quando não existem fórmulas certas que dominem em abstracto a arte da tradução, é a própria tradução que deve encontrar soluções específicas para cada tipo de texto. O estudo e a análise crítica da tradução já não se centram no texto traduzido como um produto, mas antes no processo da tradução, i.e., na descrição dos mecanismos de tomada de decisões e nas suas respostas apropriadas às questões levantadas pelo texto fonte. Por conseguinte, o trabalho do tradutor adquire novas dimensões: por um lado, o tradutor estabelece relações que tornam o conhecimento mais acessível, o que aproxima pessoas e culturas; por outro lado, ela/ele interfere directamente na produção literária do seu país, ao ponto de recrear, de acordo com um modelo pré-determinado, formas estéticas e ideias a serem incluídas na sua tradição. Isso é o que André Lefevere destaca em “Translation. Its Genealogy in the West”, quando diz que together with historiography, anthologizing and criticism it [translation] prepares works for inclusion in the canon of world literature. It introduces innovations into a literature. It is the main medium through which one literature influences another. It can be potentially subversive and it can be potentially conservative” (1990: 27). A natureza subversiva da tradução, enfatizada por Lefevere,

cria uma visão renovada da figura do tradutor, dando-lhe uma importância que não era antes evidente, porque “translation is one of the most obvious forms of image making, of manipulation, that we have” (Lefevere, 1990 : 26). Assim, o estudo da tradução pode dizer muito não apenas sobre o mundo literário, mas também sobre o mundo em que vivemos. Por outras palavras, a tradução é outro caminho para o estudo do interculturalismo, é uma disciplina importante de entre o largo espectro dos estudos interculturais.

A condição do mundo contemporâneo, no qual a multiplicidade social e cultural do ser humano se tornou explícita e visível tanto nas ruas como através dos média, torna o fenómeno da diversidade omnipresente e necessariamente aberto à análise discursiva, etnográfica, antropológica, histórica e semiótica, entre muitas outras abordagens possíveis. A revolução nas tecnologias da comunicação permite que qualquer pessoa possa ser vista, ouvida e lida em qualquer lugar do mundo. A interacção cara a cara pode agora ser afastada do aqui e agora, podendo sujeitos e objectos das mais remotas áreas do globo ser facilmente alcançáveis física ou virtualmente, como produtos de turismo, trocas, migração, globalização, e os média. De acordo Ibanez e Saenz, a diversidade é uma realidade adquirida e pode ser detectada pela participação da diferença no mais pequeno contexto cultural. Se a interacção de diferenças assegura a diversidade, é também na base da diferença que a identidade está ancorada: por outras palavras, mais do que uma ameaça à identidade, a diversidade é a sua demonstração (Ibanez and Saenz, 2006: 21).

Como consequência de tal diversidade, os trânsitos interculturais precisam de um mapa desenhado por disciplinas que são raramente consideradas numa abordagem conservadora da noção de ‘cultura’. De igual modo, como consequência da inter-relação entre o fenómeno global e o das suas dimensões locais, na híbrida sociedade contemporânea, a comunicação efectiva requer indivíduos que sejam capazes de dominar as técnicas necessárias para lidar com a diferença, assim como para aceitar e tolerar aqueles que não partilham a mesma língua, história ou cultura. Uma das técnicas-chave para a inovação e a inclusão é a interdisciplinaridade e a criatividade. A criatividade é aqui entendida como liberdade de espírito, ausência de preconceito, e técnicas comunicativas além culturas e disciplinas, de forma a gerar uma intervenção produtiva tanto na sociedade como na ciência. A interdisciplinaridade criativa aborda o fenómeno intercultural seleccionando frequentemente áreas de estudo inesperadas, com as suas próprias metodologias, que iremos agora sublinhar.

A resistência cultural às imposições da globalização é característica da forma como as comunidades locais preservam e transmitem as suas tradições orais, mitos fundadores e contos épicos. Assim, o simbolismo cultural, a ética e a estética dos contos populares podem funcionar como ferramenta educativa, particularmente na transmissão de normas de coesão social. No período pós-colonial, mas nalguns casos ainda sob o colonialismo, autores e tradutores trabalharam para descolonizar as literaturas locais, procurando torná-las independentes de literaturas dominantes, um longo processo ainda em desenvolvimento. Tais manifestações da memória como parte da identidade, tanto individual como colectiva, são também um factor-chave para o sentimento essencial de continuidade, coerência e (re)construção das comunidades. Para o presente estudo, o principal aspecto das narrativas da literatura local e oral não é a sua credibilidade como documentos no sentido positivista, porque, e de acordo com Sidney Chalhoub na sua abordagem da ficção literária, estas “searches for reality, interprets and tells true stories about society, but does not have to function as a glass window over, or as a mirror of, the social ‘matter’ represented” (2003: 92; **minha tradução**). A sua relevância para os estudos interculturais prende-se antes com a procura de significados complexos, com o facto de elas nos permitirem analisar de forma crítica os discursos que guiam a lógica da

identidade e as práticas que movem (e são movidas por) representações actuais e retrospectivas da realidade.

Appadurai (2006) vê a globalização como um fenómeno fluido e dinâmico ligado a migrações globais e à disseminação de imagens, textos e subjectividades por todo um ambiente saturado pelos média, interligado com correntes a que o autor chama de “scapes”. O nosso tempo é definitivamente a era de pessoas em movimento, de migrações em massa. Mas enquanto mais e mais pessoas cruzam fronteiras, elas também estão a transformar as suas próprias experiências numa herança poderosa de resiliência e auto-conhecimento. Do mesmo modo, os média e as artes em geral – independentemente da forma estética que possam assumir – são testemunhas desse fenómeno, e têm rejeitado classificações a favor de propostas com perspectivas transnacionais, onde pessoas com diversas origens culturais e múltiplas etnias convergem. Ao mesmo tempo, os estudiosos também exploram os temas das deslocações como movimentos de transnacionalismo, interculturalismo e dispersão. Isto aproxima-nos do reconhecimento das particularidades e experiências de pessoas em diferentes partes do mundo; do questionamento da forma como académicos e críticos decidem o que o estudo da cultura deve englobar, e consequentemente expandem as suas áreas de investigação; da análise das representações que os média fazem dos discursos interculturais e do que elas nos dizem acerca da natureza contingente das noções de identidade global e local.

O desenvolvimento e a extensão dos processos de mediatização e migração, que caracterizam a modernidade globalizada, produzem uma intensificação considerável da desterritorialização, compreendida como uma proliferação de experiências culturais translocalizadas (Hernández, 2002). A desterritorialização, considerada como um aspecto central da globalização, implica a presença crescente de formas sociais de contacto e envolvimento que vão além dos limites de um território específico (Giddens, 1990). Consequentemente, uma vez que a cultura está intimamente ligada com as práticas, regras e valores que estruturam a vida dentro de uma dada sociedade, então os estudos interculturais deveriam também analisar a forma como essas convenções foram influenciadas, hibridizadas e postas em prática por diferentes culturas como instituições comumente aceites. Dependendo da complexidade dessas regras, a análise intercultural pode focar-se tanto nas regras implícitas da vida quotidiana – as chamadas de ‘senso comum’ – como nos complexos sistemas políticos, religiosos, económicos, legais e filosóficos, porque todos estes processos ideológicos actuam ao nível subliminar e ao consciente simultaneamente, e são as ferramentas pelas quais as identidades sociais são construídas. A lei é, em última instância, o mais importante sistemas de regulação social e cultural, que oferece múltiplas perspectivas na presente área dos estudos interculturais, desde a análise da intervenção política de culturas cooperativas além fronteiras, à história das leis da escravidão e ao seu poder sobre o destino de milhões de seres humanos brutalmente deslocados por todo o globo, ou até, na esfera doméstica, às leis não pronunciadas do preconceito e estereótipo de género que atravessam a questão do trabalho e das responsabilidades domésticas, nas cada vez mais famílias multiculturais.

A transformação do discurso do multiculturalismo num discurso intercultural reforça princípios que enfatizam a interligação histórica das culturas. As sociedades nunca foram estáticas ao longo da história, já que sempre se adaptaram e mudaram de acordo com os estímulos recebidos de outras culturas. A principal diferença é que, nos dias de hoje, os contactos culturais e as trocas ocorrem de uma forma muito mais rápida e globalizada. Quando Antonio Perotti escreve que “the intercultural approach to the teaching of History is critical for the understanding of cultural diversity in European societies” (Perotti, 2003: 58), ele está a marcar uma posição relativamente às implicações historiográficas, uma vez que a compreensão intercultural implica necessariamente uma

procura por expressões sincrónicas, que nos permitam chegar a uma história verdadeiramente universal, composta por todos os grupos de comunicação. Deste modo, a centralidade do diálogo para uma nova ética do intercultural requer não só respeito por outras culturas, mas também a compreensão de quanto elas já têm em comum, de como interagiram ao longo do tempo, e de como essas semelhanças são a base para o desenvolvimento de novos pontos de vista partilhados.

Tomando como um caso paradigmático a história da expansão portuguesa, torna-se claro que até num sistema de domínio cultural, “the global interaction provided by the decompartmentalization of the world was made of reciprocal influences. Europeans left their mark in the world, but while interacting with people overseas they have also suffered significant cultural changes. One should note that contemporary Western culture is in itself the result of hybridization, under the influence of the so-called minority cultures, in a mutual exchange that should not be reduced to mere conflict” (Costa and Lacerda, 2007: 9; my translation). As consequências da expansão portuguesa sentiram-se não apenas por todo o império, mas também na metrópole portuguesa, devido ao modo como os estrangeiros, os seus objectos, hábitos e crenças se fundiram na sociedade portuguesa, deixando traços indeléveis em várias áreas, desde as artes visuais à música popular e erudita, da poesia ao mito, da culinária aos instrumentos de navegação, da filosofia às ciências naturais. Embora os crimes da história colonial sejam óbvios, seria ainda assim relevante questionar – mesmo que cuidadosa e criticamente – o processo de expansão europeia como veículo para a criação de sincronismo, com contribuições de múltiplas fontes, abrangendo semelhanças e diferenças, onde fusões aconteceram lado a lado com a segregação (Costa and Lacerda, 2007: 21). E aqui estamos a falar de dialéctica e síntese, uma vez mais.

Resulta que o mundo colonial e pós-colonial é um espaço de trânsito constante, uma zona de contacto permanente, para citar Boaventura Sousa Santos, uma fronteira mundial onde práticas e epistemologias periféricas são as primeiras a ser detectadas, ainda que raramente compreendidas. Os encontros e a comunicação intercultural – ou tradução – trazem para a zona de contacto os aspectos que cada cultura considera serem os mais centrais ou relevantes (Santos, 2006:121). Identidade, território e discurso intersectam-se e influenciam-se mutuamente, e consequentemente diferentes territórios, como experimentados ou representados em múltiplos textos e narrativas, são compreendidos das mais diversas formas. Como afirma Michel de Certeau, os territórios são activados através de práticas retóricas daqueles que viajam por eles, e a semiótica e opções discursivas de cada indivíduo privilegiam, transformam e omitem elementos espaciais, de forma a significarem algo, algo diferente, ou inversamente nada (1988 [1984]: 196-8).

Qualquer narrativa acarreta uma interpretação, já que seleccionar de um conjunto de experiências os eventos e personagens merecedores de ênfase é, de facto, um acto de interpretação por si só. Consequentemente, as narrativas raramente são meras imagens-espelho da realidade experimentada; elas são antes mediadas ideologicamente pelas práticas, personagens e eventos que cada território permite. Mas quando o território espacial e temporal é ainda sumamente desconhecido, quando é um espaço instável em constante movimento, com fronteiras culturais esbatidas, quando não existem mediadores ideológicos prévios, tudo tem de ser reorganizado, representado, traduzido num código inteligível. Por essa razão, nas zonas de contacto interculturais, cada prática cultural decide quais os aspectos que devem ser seleccionados para tradução. Em cada cultura, existem elementos que são considerados como intraduzíveis para outras culturas, ou demasiado importantes para serem expostos aos perigos e às dúvidas de uma zona de contacto. A questão daquilo que deve ou não ser traduzido não se limita aos critérios de selecção que cada grupo decide adaptar na zona de contacto. Além da selectividade activa,

existe a que poderemos chamar de selectividade passiva, que consiste naquilo que se tornou inominável numa dada cultura, devido à longa e severa opressão. Estes são silêncios enraizados, ausências que não podem ser preenchidas mas que dão forma às práticas e princípios intrínsecos a uma identidade cultural (Santos, 2006: 121), tais como a escravatura, o racismo, a intolerância religiosa, a opressão colonial ou a subjugação das mulheres, para enumerar alguns.

Tomando novamente como exemplo o espaço colonial português, este tem sido frequentemente representado como mero adjuvante ou antagonista na narrativa dominante da procura pela conversão religiosa, poder riqueza e promoção social. As zonas de contacto assim criadas nunca foram verdadeiramente híbridas, já que tudo o que não cabe nesta grande narrativa teve muito pouco significado para os actores em palco. Processos semelhantes de silenciamento e produção da não-existência – como o silenciamento das mulheres, minorias, escravos, retornados, comunidades colonizadas, e grupos oprimidos em geral – contribuíram para a construção e reforço de assimetrias profundas entre culturas, indivíduos, sociedades e géneros, característicos do colonialismo e do patriarquismo. Porque, e citando novamente Boaventura de Sousa Santos, “cultures are monolytical only when seen from the outside or from a distance. When seen closer or from within, it is easy to understand that cultures are constituted by many and sometimes conflicting versions of that same culture” (2006: 121; my translation). De facto, “one does not even have to cross one’s national borders to experience cultural complexity. If we, as we must, go beyond traditional approach to culture that narrowly associates cultural identity with national identity, then we easily realize that human communities are not monocultural cocoons but rather multicultural mosaics” (Kumaravadivelu, 2007: 5). Mais do que nunca, os estudos interculturais devem ser praticados tanto ‘em casa’ como fora, já que o seu âmbito pode englobar as relações entre culturas ocidentais e culturas orientais distantes, assim como as relações entre culturas marginais e convencionais, jovens e seniores, ricas e pobres, eruditas e populares, todas dentro da mesma sociedade.

Como consequência, estão a emergir, de forma gradual, narrativas silenciadas há centenas de anos, narrativas que estiveram literalmente ausentes da história, para adaptar uma vez mais os conceitos desenvolvidos por Boaventura de Sousa Santos (2008: 11-43; 2006: 87-125). Estas narrativas emergentes dão voz aos grupos subalternos, a todos aqueles ‘outros’ que a história está lentamente a reconhecer. Mas as narrativas da ausência devem também ser ouvidas, já que, além das vozes emergentes, ou talvez através (e por causa) delas, é também assim possível ter acesso às narrativas de outro modo silenciadas de vidas privadas, de experiências pessoais, de pensamentos íntimos, da experiência diária vivida nas margens ou sob o domínio de estruturas sociais dominantes. Estas narrativas geram uma fonte de informação vital que complementa a história oficial e livre do cânone das grandes narrativas, com o seu discurso subliminar de poder. É assim possível compreender a infinita diversidade da experiência humana, bem como o risco que ela enfrenta – devido aos limites e exclusões impostas por áreas do conhecimento estritas e isoladas – de desperdício da experiência fundamental, ou seja, de interpretar como não-existentes ou impossíveis as experiências culturais que estão, de facto, disponíveis (as ‘ausentes’) ou são possíveis (as ‘emergentes’) (Santos, 2008: 33). Aqui podemos recordar o conceito de “threshold”, similar à noção de ‘fronteiras’ ou ‘limites’. Mas enquanto as fronteiras implicam barreiras óbvias a serem desafiadas, estes limiares emergem como uma construção intelectual subtil, que – surpreendentemente ou não – raramente fazem parte da rotina académica institucional. Elas implicam acesso mais do que uma linha divisora e sugerem um potencial para tornar o território académico mais

colaborativo e intelectualmente poderoso, através de novos processos de identificação e interacção (Davcheva, Byram and Fay, 2011: 144).

No entanto, quando privada de uma análise crítica cuidadosa, a diversidade de práticas, conhecimento e experiências que resulta dessas narrativas pode gerar uma pluralidade difusa de discursos e identidades herméticos, despidos de qualquer verdadeira interacção. Uma vez mais, a tradução intercultural deve adoptar a comunicação, gerar inteligibilidades mútuas entre diferentes perspectivas do mundo, encontrar pontos convergentes e divergentes, e partilhar conceitos e epistemologias alternativos, para que culturas distantes (tanto em espaço como em tempo) possam, em última instância, compreender-se umas às outras. Porém, existem conceitos culturais que não podem ser traduzidos, exemplos de incomunicabilidade e silêncios na comunicação que prevalecerão e que são uma parte fundamental da tradução em geral e da tradução intercultural em particular, porque o silêncio é simultaneamente construção e resguardo da identidade.

É agora evidente que a tradução adopta inteligibilidade mútua entre as visões do mundo disponíveis e possíveis reveladas pelas narrativas da ausência e da emergência. Devido a esta multiplicidade inerente de vozes simultâneas, o processo da tradução intercultural não considera qualquer grupo de experiências nem como uma totalidade exclusiva, nem como uma parte homogénea, mas antes como um espaço virtual de constante transmissão e recepção de informação, já que existem além dessas totalidades e dessas partes. Elas permitem-nos ver o subalterno tanto dentro como fora da relação de subalternidade. Quando as narrativas de ausência e emergência se tornam vastamente conhecidas, a quantidade e diversidade de experiências disponíveis e possíveis aumenta drasticamente, porque o trabalho de tradução cria transparência, coerência, e articulação num mundo assim enriquecido com tal multiplicidade e heterogeneidade (Santos, 2006: 114, 119).

De novo, o ênfase deste conceito de interculturalismo está na comunicação. A metodologia que defendemos deriva deste foco nos indivíduos em movimento e na comunicação, um foco também sustentado em sistemas semióticos, motivações inconscientes, e nos significados inerentes às acções. A comunicação ocorre através de discursos múltiplos, sobrepostos, e até conflitantes. Daí que o modelo de comunicação subjacente ao conceito de interculturalismo aqui utilizado seja uma amálgama de aspectos, uma intertextualidade constante com outros discursos e textos do passado e do presente, que irão, por sua vez, ser usados em discursos e textos futuros, numa tradução e diálogo permanentes entre culturas. O hibridismo de cada identidade individual tem uma história que atravessa o espaço e o tempo, e ainda que a linha espaço-temporal possa, por vezes, desgastar-se, os episódios que são guardados na memória, eles próprios uma construção, são o pano de fundo do presente e do futuro, ou seja, do processo contínuo de construção da identidade (Marques, Biscaia and Bastos, 2012: 16).

Em suma, existe uma pluralidade infinita de formas de partilhar culturas e de reflectir criticamente sobre a diversidade, uma vez que a globalização e os seus efeitos subsequentes se tornaram parte da experiência quotidiana. Esta é a razão pela qual os estudos interculturais deveriam atravessar disciplinas, abordando temas aparentemente tão díspares como a problemática do género na história e na vida quotidiana actual, a literatura como uma viagem intercultural, as funções sociais e culturais da lei, os valores culturais e as crenças nas narrativas orais, a (in)tolerância religiosa e as diásporas, os leis perversas da escravatura e do colonialismo, os média e a sala de aula, a tradução e as narrativas multimodais, entre outras infinitas possibilidades. E esta linha de pensamento implica também hibridismo.

O interculturalismo, como o entendemos, é um processo coeso de fazer cultura, mais do que um mero encontro de características culturais inerentes. Não destaca regras, estruturas ou explicações, mas antes exceções, instabilidades e desvios (Abdallah-Preteille, 1986). O interculturalismo centra-se em processos, consciente de que é impossível esgotar resultados e interpretações. Está profundamente envolvido na realidade diária, altera linhas-limite, negocia concepções, e explora dinâmicas transformativas de comunicação. Como se torna evidente, aqueles que estiverem dispostos a juntar-se ao diálogo intercultural devem seguir novos caminhos que atravessem antigos desafios. Esta experiência intercultural renovada implica uma força dinâmica entre culturas e disciplinas, e esta é a razão pela qual devemos questionar e reposicionar as motivações, discursos, definições, estratégia, e regras da interacção cultural, no seu movimento perene.

REFERÊNCIAS:

ABDALLAH-PRETCEILLE, Martine. “Interculturalism as a Paradigm for Thinking about Diversity”. *Intercultural Education*, 17:5 (December 2006): 475-83.

ABDALLAH-PRETCEILLE, Martine. *Vers une Pédagogie Interculturelle*. Paris: PUF, 1985.

APPADURAI, Arjun. “Disjuncture and difference in the global cultural economy”. In: *Media and Cultural Studies: Keywords*, eds. Meenakshi Durham; Douglas Kellner. Malden: Blackwell Publishers, 2006.

ASHCROFT, Bill. “Introduction: A Convivial Critical Democracy—Post-Colonial Studies in the Twenty-First Century”. In: *Literature for Our Times: Postcolonial Studies in the Twenty-First Century*, eds. Bill Ashcroft et al. Amsterdam and New York: Rodopi, 2012.

BALDRY, Anthony; THIBAUT, Paul. *Multimodal Transcription and Text Analysis*. London: Equinox, 2006.

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.

BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.

BOOTH, T. “Book review of: Interculturalism, Education and Inclusion”. *British Journal of Educational Studies*, 51:4 (2003): 432-33.

BRUNER, Edward M. “Tourism in the Balinese Borderzone”. In: *Displacement, Diaspora, and Geographies of Identity*, eds. Smadar Lavie; Ted Swedenburg. Durham: Duke University Press, 1996.

BUTLER, Judith. “Universality in Culture”. In: *For Love of Country: Debating the Limits of Patriotisms*, ed. Joshua Cohen. Boston: Beacon Press, 1996.

BUTLER, Judith; LACLAU, Ernesto; ZIZEK, Slavoj. *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*. London and New York: Verso, 2000.

CARNEIRO, Roberto. “Hibridação e Aventura Humana”, in *Comunicação e Cultura*, nº1. Lisbon: Quimera, 2006.

CERQUEIRA, Carina. “O ‘Português’ na anedota brasileira: O outro somos nós – uma análise intercultural”. In: *Entre Margens e Centros: Textos e Práticas das Novas Interculturais*, ed. Clara Sarmiento. Porto: Edições Afrontamento, 2013.

CERTEAU, Michel de. *The Practice of Everyday Life*, trad. Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1988 [1984].

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis Historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COSTA, João Paulo Oliveira; LACERDA, Teresa. *A Interculturalidade e Expansão Portuguesa (Séculos XV-XVIII)*. Lisbon: Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME), 2007.

- DAVCHEVA, Leah; BYRAM, Michael; FAY, Richard. "Zones of Interculturality in Postgraduate Doctorate Supervision". In: *Politics of Interculturality*, ed. Fred Dervin; Anahy Gajardo; Anne Lavanchy. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- DERVIN, Fred; GAJARDO, Anahy; LAVANCHY, Anne (eds.). *Politics of Interculturality*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- DRESSER, Norine. *Multicultural Manners: Essential Rules of Etiquette for the 21st Century*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2005.
- EUROPEAN COMMISSION. "Common Basic Principles for Immigrant Integration Policy in the EU", *European Website on Integration*, http://ec.europa.eu/ewsi/en/EU_actions_integration.cfm, 2004 (last accessed 08/09/2013).
- GAGNON, A.; IACOVINO, R. *Federalism, Citizenship and Quebec: Debating Multinationalism*. Toronto: University of Toronto Press, 2007.
- GEERTZ, Clifford. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. London: Fontana Press, 1993 [1983].
- GIDDENS, Anthony. *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1990.
- GRAMSCI, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks*, trad. Quintin Hoare. London: Lawrence and Wishart, 1971.
- GUNDARA, J. S.; JACOBS, S. (eds.). *Intercultural Europe: Diversity and Social Policy*. Aldershot: Ashgate, 2000.
- HALL, Edward T. *The Hidden Dimension*. Gloucester, MA: Peter Smith, 1992 [1966].
- HALL, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora". In: *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, ed. Patrick Williams; Laura Chrisman. New York: Columbia University Press, 1994.
- HERNÁNDEZ, G. M. *La modernitat globalitzada. Anàlisi de l'entorn social*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2002.
- IBANEZ, Beatriz Penas; SAENZ, M. Carmen Lopez (eds.). *Interculturalism: Between Identity and Diversity*. Bern: Peter Lang, 2006.
- KROMIDAS, Maria. "Troubling tolerance and essentialism: the critical cosmopolitanism of New York City schoolchildren". In: *Politics of Interculturality*, ed. Fred Dervin; Anahy Gajardo; Anne Lavanchy. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- KUMARAVADIVELU, B. *Cultural Globalization and Language Education*. New Haven: Yale University Press, 2007.
- LEFEVERE, André. "Translation. Its genealogy in the West". In: *Translation, History & Culture*, ed. Susan Bassnett; André Lefevere. London: Pinter, 1990.
- MARQUES, Lénia; BISCAIA, Sofia Pimentel; BASTOS, Glória (eds.). *Intercultural Crossings: Conflict, Memory and Identity*. Brussels: Peter Lang, 2012.
- MBEMBE, Achille. "The Banality of Power and the Aesthetics of Vulgarly in the Postcolony". *Public Culture*, 4: 2 (1992).
- MEER, Nasar; MODOOD, Tariq. "How does Interculturalism Contrast with Multiculturalism?". *Journal of Intercultural Studies*, 33:2 (2012): 175-96.
- MEUNIER, Olivier. "Approche méthodologique de l'interculturel en éducation". *Penser l'Éducation*, n° 26 (nov.-déc. 2009).
- MEUNIER, Olivier. "Éléments de comparaison des approches interculturelles et pluriculturelles en éducation en Amérique du Nord et en Europe". *La Recherche en Éducation*, n° 1 (2008a): 3-39.
- MEUNIER, Olivier. "Les approches interculturelles dans le système scolaire français : vers une ouverture de la forme scolaire à la pluralité culturelle?". *Socio-Logos*, n° 3, online (2008b). URL: <http://socio-logos.revues.org/document1962html>
- PEROTTI, António. *Apologia do Intercultural*. Lisbon: Entreculturas, 2003.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo. Para uma nova cultura política*. Porto: Afrontamento, 2006.
- SANTOS, Boaventura Sousa. "A filosofia à venda, a douda ignorância e a aposta de Pascal". *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 80 (2008).
- SARMENTO, Clara (ed.). *From Here to Diversity: Globalization and Intercultural Dialogues*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

- SIMON, Sherry. *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London and New York: Routledge, 1996.
- STEWART, Kathleen. *A Space on the Side of the Road: Cultural poetics in an "other" America*. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- STORTI, Craig. *Cross-Cultural Dialogues: 74 Brief Encounters with Cultural Difference*. Boston: Intercultural Press, 1994.
- STORTI, Craig. *The Art of Crossing Cultures*. Boston: Intercultural Press, 2007 [2001].
- TAYLOR, Charles. *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994.
- TROMPENAARS, Fons; HAMPDEN TURNER, Charles. *Riding the Waves of Culture: Understanding Cultural Diversity in Business*. London: Nicholas Brealey Publishing, 1997.
- TSING, Anna Lowenhaupt. *In the Realm of the Diamond Queen: Marginality in an Out-of-the-Way Place*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- WERBNER, Pnina; MODOOD, Tariq. *Debating Cultural Hybridity: Multicultural Identities and the Politics of Anti-Racism*. London: Zed Books, 1999.
- WOOD, P.; LANDRY, C.; BLOOMFIELD, J. *Cultural Diversity in Britain: a toolkit for cross-cultural co-operation*. York: Joseph Rowntree Foundation, 2006.
- YOUNG, I. M. *Justice and the Politics of Difference*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990.

INTERCULTURALISM, MULTICULTURALISM AND INTERCULTURAL STUDIES: QUESTIONING DEFINITIONS, REPOSITIONING STRATEGIES

1. Between Politics and Science: Current Discourses on Intercultural Transits.

This article approaches the topic of intercultural studies and the concept of interculturalism (Abdallah-Pretceille, 2006; Ibanez and Saenz, 2006; Costa and Lacerda, 2007; Sarmiento, 2010; Dervin, Gajardo and Lavanchy, 2011) as movement, communication, dynamics, encounter between cultures, with the purpose of discussing their pragmatic consequences in academia and society. Ultimately, the objectives of this article are as scientific as political, because the ‘intercultural’ stands at the junction of knowledge and politics (Dervin, Gajardo and Lavanchy, 2011: 1). The contemporary intercultural travel is a global journey, a circumnavigation powered by the speed of new technologies and this concept of ‘intercultural’ underwrites all the comings and goings, the transmission and reception of information that are implicit in the communication, in the diversity and in the transit that the prefix ‘inter’ suggests. Intercultural transits have always been present, from the perverse intercultural dialogue of colonialism to the current cultural heteroglossia of the internet. This is why we propose to examine the motivations, characteristics and regulations of cultural interactions in their perpetual movement, devoid of spatial or temporal borders, in a dangerous but stimulating indefinable of limits. Normative practices of modern research in the vast field of the Humanities do not privilege relations of permanence any longer, to the detriment of relations of movement, a perspective which changed as a result of the endless mobilities that travel the world today, constructed and mediated in multiple ways. As Stuart Hall (1994) states, the notions of belonging and homeland have been reconceptualised in contexts of migration, deterritorialization, diaspora, virtuality, digitalization, and other features of the globalised world, that make even more pertinent the principle by Hall that cultural identities are not fixed, but fluid; not given but performed.

In this way we cross the first great border to intercultural transit – the frontier created by the concept of culture itself – avoiding the commonplace notion of the intercultural as simply ‘us’ *versus* ‘them’, and steering clear of the fundamental error of

an interculturalism that ignores the diversity and dynamism contained in its own definition. This approach generates an interdisciplinary dialogue between fields that have traditionally ignored each other, because it is also intercultural at its source and subjects, not only in the objects that are examined; because one should not fear the alterity that, after all, one proposes to study. This notion of ‘intercultural’ functions as a sort of third space, to quote from Homi Bhabha (1994). A third space for hybridity, subversion, transgression. Hybridity – and cultural translation, which Bhabha regards as a synonym for hybridity – is politically subversive. Hybridity is the space where all binary divisions and antagonisms, typical of conservative political and academic concepts, including the old opposition between theory and practice, critical reflection and politics, do not work anymore. They do not work in intercultural studies either, in the way we understand them.

Present day converging interests are evident in the expectations of both publishers and the reading public and in the relations of power that shape stereotypical academic life. These notions and expectations persistently transform the output of researchers, to the extent that they tend to adapt their practices and creative capabilities to professional and economic pressures. However, many of those researchers often respond to such pressures with their own strategies, innovations and subversions, and seldom do they remain passive within the process of incorporation in large scale political and institutional systems. Networks and echoes emanating from the international academic community spread rapidly throughout the globe and its multiple forms of cultural interaction bring with them their own forms of manipulation and subversion of power. These actions carried out in the ‘peripheries’ – and which are, in turn, central in the lives and experiences of individuals – can be designated and described, more or less metaphorically, as “borderzones” (Bruner, 1996: 157-79), “thresholds” (Davcheva, Byram and Fay, 2011: 144), “intersecting discursive fields” (Tsing, 1993), academic diasporas, or “spaces on the side of the road” (Stewart, 1996), all of them reflecting the dialogic nature of culture and of intercultural studies. Because “intercultural reasoning emphasizes the processes and interactions which unite and define the individuals and the groups in relation to each other” (Abdallah-Preteuille, 2006: 476).

In contemporary cultural diversity, past and present, global and local, converge in the analysis of concepts and objects closely related to on-going political, economic, social and cultural transformations. Scientific research is also an area of intersections, of permanent cultural translation, that is, of reinterpretation, of repositioning of symbols and

signs within existing hierarchies. In this reflection on intercultural studies, we encourage critical readings that attempt to look beyond arbitrary meanings, favoring contextualized interpretations that, in their uncertainty, are likely to produce new hypotheses, theories and explanations.

For the American feminist Judith Butler, the universal – here understood as a synonym of hegemony, a Gramscian combination of power and consent (Gramsci, 1971) – can only be conceptualized in articulation with its own peripheries, the aforementioned “borderzones”, “spaces on the side of the road” and other metaphors. Thus, what has been excluded from the concept of universality forces this same concept – from the outside, from the margins – to accept and include it again, which can only happen when the concept itself has evolved enough to include its own excluded. This pressure eventually leads to the rearticulation of the current concept of universality and its power. To the process through which universality readmits its own excluded, Butler calls “translation”. Cultural translation – both as the “return of the excluded” and as Bhabha’s hybridity – is a major force of contemporary democracy, also in the academic field (Butler, 1996: 45-53; Butler, 2000).

Therefore, intercultural studies are the place where the ‘overlapping of cultures’ occurs, which is the characteristic of a site of cultural translation. This sort of cultural translation may work as that “return of the excluded”, pushing limits, bringing about epistemological changes and opening new spaces for free discussion and independent research. Because, for Bhabha, as well as for the Portuguese sociologist Boaventura de Sousa Santos, the potential for change is located at the peripheries. Peripheries marked by hybridity, where the ‘new arrivals’ – ‘new arrivals’ or ‘excluded’ like polytechnics and universities from peripheral countries and regions, like unconventional research groups, like young female academics – are able to use subversion to undermine the strategies of the powerful, regardless of who they are.

When talking about the intercultural experience, it is tempting to talk on behalf of the ‘others’ – a notion that is always contingent and relational, as ‘we’ are the others’ other (Cerqueira, 2013) –, but seldom do we grant a voice to those ‘others’ themselves. However, the true intercultural experience occurs when we are able to see ourselves and our work as if we were those so-called ‘others’, whose ‘otherness’ originates from their nationality, gender, orientation, academic background or field of research. Let us remind that Derrida has shown how the construction of an identity is always based on exclusion

and that a violent hierarchy results of such dichotomous pairs, as in the binomials 'man/woman', 'white/black', 'colonizer/colonized', 'straight/gay', 'elite/masses', and nowadays also in 'science & technology/arts & humanities'. It is the purpose of the present reflection on intercultural studies, however, to bring forth the second element of this binomial and grant it its deserved scientific attention.

As one may conclude, the comparative approach necessary for any kind of intercultural analysis has moved away from an anthropological notion of single culture, towards a notion of cultures in the plural, in a permanent dialogue, movement and translation, as Clifford Geertz explains in *Local Knowledge*: "The hallmark of modern consciousness is its enormous multiplicity. For our time and forward, the image of a general orientation or perspective, growing out of humanistic or scientific studies, and shaping the direction of culture, is a chimera. [...] The conception of a 'new humanism', of forging some general 'the best that is being thought and said' ideology and working it into the curriculum, will then seem not merely implausible but utopian altogether. Possibly, indeed, a bit worrisome" (1993 [1983]: 70).

André Lefevre developed a theory of cultural grids, based on the works of Pierre Bourdieu and his concept of cultural capital, which explores the role and place of texts and discourses within a culture and the role they might play in another culture. Such a system would clearly show that texts undergo all kinds of variations in status both intertemporally and interculturally, and would help us to explain some of the contingencies of those changes (Bassnett and Lefevre, 1998). In the same path, Sherry Simon points out that those spaces that were once identified as universal (such as the great humanist tradition, the canon of great books, the public space associated with democratic communication or the model of culture which sustained the ideal of citizenship) have now been exposed as being essentially expressive of the values of the white, European, middle-class male (Simon, 1996). This is why life stories, case studies and documents about individuals of every age, education, gender, nationality, orientation, and background must be considered as seriously valuable scientific materials, capable of generating new encompassing theories. The previously silenced voices of the non-white, the non-European, non-middle-class and non-male, and the narratives they produce, should be given a new role and status, in a modern transnational, interdisciplinary cultural grid. Moreover, by listening to the narratives of everyday common life, read and deciphered in their own context, we learn about real experiences, needs, doubts, fears and requests. Because narratives of actual lives produced by human beings with a voice, a face and a

name, create spaces of empathy, and consequently, projects of action and research will be conducted in order to obtain tangible and useful results, instead of sterile pieces of academic rhetoric.

Therefore, local and global practices and knowledge – with their associated discursive productions – do not form a dichotomy. Instead, their correlation provides a stimulating dynamic tension, as the search for local concepts generates new concepts, which encourage the challenge of epistemological and phenomenological adaptation, under a genuinely interdisciplinary and intercultural perspective. Any approach must be located within the network of ideological and material contexts of a given region, which is always an evolving territory. In a post-colonial world, the intersections of past and present, global and local, define the guidelines to explore the negotiation and evolution of concepts, as well as the material forces that influence individuals, communities and nations. ‘Post-colonial’ is understood here as synonymous with the actual situation of former colonies and colonial powers, nowadays located somewhere between the colonial legacy, the attempt to reach a (re)new(ed) national consciousness and the policies of cultural conflict, in which different groups are trying simultaneously to set their own identities, always under the strong influence of global hegemonies. In the words of Bill Ashcroft, “[p]ost-colonial theory may be defined as that branch of contemporary theory that investigates, and develops propositions about, the cultural and political impact of European conquest upon colonized societies, and the nature of those societies’ responses” (2012: xv). Post-colonial societies, either Eastern or Western, Northern or Southern, are, according to Achille Mbembe, composed of a plurality of spheres and arenas, each with its own logic, and yet likely to be interwoven with other logics, in a continuous improvisation and negotiation (1992: 5). This constant need to negotiate and construct identity actually underlies life in most territories of the world, which communities express in a polyphony of narratives.

The concept of interculturalism here explored and the related idea of intercultural experience also develops from polyphonic narratives of dynamic tensions. This concept of interculturalism might be compared to the concept of multiculturalism, this latter understood as a delimited, static space, within which different cultures cohabit in a self-enclosed, silent ignorance. But in reality the multicultural space exists as a result of intercultural, multidirectional and reciprocal (random?) movements, and as such, shall be discussed herein (Sarmiento, 2010: x).

In general, multiculturalism has been analysed under an ontological approach, as an existing or desired social reality. Multiculturalism has also been widely subjected to a political-ideological study, focusing both on the dominant or host society, and on the migrant or (allegedly) minority groups. Conversely, interculturalism is analysable as movement with an underlying stream of consciousness, as manifested in critically aware journeys, in mutual knowledge, understanding and communication. Interculturalism is then, and preferably, a hermeneutic option, an epistemological approach. Martine Abdallah-Preteuille asserts clearly that “interculturalism is hermeneutic”, because no fact is intercultural *per se*, nor is interculturalism an attribute of the object. Only intercultural analysis can give it this character, through a paradigm of hybrid, segmentary and heterogeneous thinking (2006: 480-3).

Multiculturalism is a judgment of existence: in a same physical or conceptual space, different people coexist, from different cultures (in terms of memories, options, references, values, preferences, projects, expectations, experiences, practices, and attitudes), but – under ideal circumstances – they mutually recognize the right to live in common. Multiculturalism preaches not only the right to share a territory, but also the obligation to live in it according to the cultures of those various groups and communities. But then, multiculturalism tends to assume a utopian character, stripped of dilemmatic or conflicting aspects, as it is impossible to ignore all impending cases of conflict of norms, values and practices, especially those that are rooted in potentially or actually incompatible standards of conduct. By following this argument, and bearing in mind that utopias are by definition unreal, then it is tempting to pretend a shocked disappointment and jump into the easy conclusion that it is in fact impossible for different cultures to coexist. Therefore, when this discourse becomes actual practice, those who are identified as ‘agents of difference’ might be segregated or ultimately erased – through illegalization, deportation, imprisonment, assassination –, for the sake of common sense, so that a normal(ized) society may prevail.

In fact, there are political implications when distinguishing multiculturalism from interculturalism. The political exploitation and ideological abuse of the concept of multiculturalism can be related to the polemical speech by German Chancellor Angela Merkel, who declared the “death of multiculturalism”, without elaborating on the nature and causes of such failure. Merkel was referring to the alleged illusion that Germans and foreign workers could live side by side, once lost the hope that “*they* wouldn’t stay”, “they” being the *gastarbeiters*, or “guest workers”, who arrived in Germany to fill the

labour shortage during the economic boom of the 1960s (*The Guardian*, online edition, 17 October 2010). In Merkel's speech, the representation of these groups and their competences is underpinned by a certain shared notion of 'culture', 'multicultural', and their agents. The "death of multiculturalism" implies that its agents, those who have brought along multiplicity and difference, have also failed and are no longer welcome. But recent history – in Germany and elsewhere – has taught us that discursive categories and symbolic markers of identity have actual and very dramatic effects in the everyday experience of groups and individuals.

According to Meer and Modood (2012), there are four ways in which conceptions of interculturalism are being positively contrasted with multiculturalism. These are, first, as something greater than coexistence, interculturalism is allegedly more geared toward interaction and dialogue than multiculturalism. Second, that interculturalism is conceived as something less 'groupist' or more yielding of synthesis than multiculturalism. Third, that interculturalism is something more committed to a stronger sense of the whole, in terms of such things as societal cohesion and national citizenship. Finally, that where multiculturalism may be illiberal and relativistic, interculturalism is more likely to lead to criticism of illiberal cultural practices, as part of the process of intercultural dialogue. Modood goes even further to state that the multicultural framework has allowed the evolution from biological racism to cultural racism, emphasizing the old dichotomy of self and other, and producing an idea of culture which is naturalistic and essentialist, through the homogenization of identities (Werbner and Modood, 1999: 3-4). Indeed, racism can exist without 'race', operating through reductionist discourses that favour the 'cultural' explanation at the expense of other levels of analysis, and approaching interactions in a mono-causal way (Abdallah-Preteille, 1985). Such interpretations posit that cultures, in essence, occupy different, irregular spaces, and that cultural belonging explains mutually exclusive and incompatible behaviours.

Despite the obvious difficulty of the task, for the sake of the argument it is appropriate to establish here a brief diachronic perspective. The concept of interculturalism emerged in France during the 1970s, in the specific context of migration, due to the need for inclusion of immigrant children and consequent adaptation of educational methods in the face of an increasingly multicultural society. This simple chronological information contains two conceptions already noted above, since the use of the prefix 'inter' assumes that two or more cultures interact, while the prefix 'multi' does not assume hybridization, but instead the coexistence of various cultures, stratified

and hierarchical. The intercultural model began to be defended in the francophone world and soon spread throughout Europe. Schools, as a means of integration of different communities, were the first institutions to feel the need for intercultural understanding, through the practice of socio-cultural mediation (Meunier, 2008a, 2008b, 2009). In Portugal, socio-cultural mediation emerged in the 1990s, as a result of the country's joining the then European Economic Community. Through it, Portugal started further contacts with countries where socio-cultural mediation was already an essential institutional way to achieve social inclusion and cohesion. Here, socio-cultural mediation is essentially practiced by 'agents of communication' who promote dialogue between cultures and social groups, seeking to mitigate differences by knowing and understanding them.

On the other hand, the concept of multiculturalism prevails in the Anglo-Saxon world, where groups of different cultural matrices are integrated in public life in order to ensure social cohesion, but not inclusion. Integrating or assimilating migrants is not part of the same national and societal project as creating a society that offers similar opportunities to everyone. And even if it is not made clear right away, not everyone of foreign nationality is labeled similarly. Moreover, a "well-integrated" person is one who has become "like us" and thus, implicitly, will never become us (Dervin, Gajardo and Lavanchy, 2011: 7-8). Ultimately, a "well-integrated" person has rejected or concealed those features that might be identified as "foreign", thus rejecting or concealing a significant part (if not all) of her/his own identity, the stable core to one's individuality and sense of personal location.

Interestingly, a significant part of the existing literature on multiculturalism in English is, in fact, an exhaustive list of differences between an individual 'us' shocked but full of good will, and a collective 'other', characterized as homogeneous and hypersensitive to offenses to their strange traditions. This literature takes the form of empirical manuals with very pragmatic purposes: to facilitate economic relations with 'exotic' partners, and/or become popular university toolkits. Departing invariably from artificial situations of conflict, misunderstanding, lack of communication, latent hostility, and general embarrassment caused by the exposure to the cultural norms and practices of the 'other' (see: Storti, 1994 and 2001; Trompenaars and Hampden Turner, 1997; Dresser, 2005), seldom do the explanations provided equate the possibility of a certain action being dictated by the individual's conscience. For the authors who favour this essentialist approach, it seems to be inconceivable that a non-Western (or even non-

Anglo-Saxon) behaviour may derive from something other than the simple dictates of tradition and culture, met without dissonance or place for the agency of autonomous individuals.

When highlighting inter-group differences instead of intra-group and inter-individual differences, business, education, training, and communication in general become strictly culturalized. Yet, it should be recognized that between the sheer refusal of the cultural dimension and the overemphasis on culture as the determining factor of behaviour, the margin is narrow. But any excessive focus on the 'different' characteristics of 'others' leads to exoticism as well as to communicational void, and enhances, consciously or not, stereotype and prejudice, because all work focusing on the 'other' is political and expresses power relationships. When an individual – who is seldom the prototype of a group – fails to be incorporated into the expected (prejudged) framework, serious difficulties arise, because in reality people cannot be understood outside of a process of communication and exchange. Questioning one's identity in relation to others is an integral part of intercultural studies, as the work of analysis and of acquiring knowledge applies to others as much as to oneself (Abdallah-Preteille, 2006: 476-8).

In Western Europe, multiculturalism brings to mind the conjunction of the terms 'immigration' and 'culture' that, in the specific Portuguese context, now nearly always invokes the large newly settled African, Brazilian, Chinese, and Eastern European populations. Conversely, in the United States of America and Canada mostly, political terms such as multiculturalism are meant to include all groups marked by 'difference' and historic exclusion, such as women and sexual minorities (Young, 1990). Quoting from Meer and Modood, this is due to the fact that citizenship regimes in European countries, like Portugal, include historical relationships with former colonial subjects that are distinct from the citizenship regimes of settler nations. Thus, post-colonial migrants to Britain, for instance, are clearly not historic minorities, but nor are they without historic claims upon Britain. Nevertheless, the term 'multiculturalism' in Europe came to mean, and now means throughout the English-speaking world and beyond, the political accommodation by the state and/or a dominant group of all minority cultures defined first and foremost by reference to race, ethnicity, nationality or religion. Though some groups resist having their claims to inclusion reduced to those of immigrants, the dominant meaning of multiculturalism in politics still relates to issues of identity and citizenship of post-immigration groups (Meer and Modood, 2012: 181).

Contesting the myth of homogeneous and monocultural nation-states, the idea of interculturalism has more commonly featured in discussions of migrant diversity in the arena of education, as stated above. Until relatively recently, it has been less present in British discourse, because concepts of race relations, race equality and multiculturalism have been more prominent (Gundara and Jacobs, 2000). However, what the present formulation of interculturalism emphasizes is, beyond question, communication. Indeed, communication is the defining characteristic and the central means through which “an intercultural approach aims to facilitate dialogue, exchange and reciprocal understanding between people of different backgrounds” (Wood, Landry and Bloomfield, 2006: 9). As the authors maintain, multiculturalism has been founded on the belief in tolerance between cultures, but it is not always the case that multicultural places are open places. Interculturalism, on the other hand, entails openness – as a spatial logic of contact and dynamism – and, while openness in itself is not the guarantee of interculturalism, it provides the setting for its development (Wood, Landry and Bloomfield, 2006: 7). And here, once again, the notions of dialogue and communication are fundamental. On the one hand, intercultural encounters promote mutual understanding, allow transfer of knowledge, widen horizons and motivate open-mindedness in the face of difference. On the other hand, they may generate cultural locations where conflicting lifestyles and worldviews come into clash. All in all, these encounters offer the opportunity to research questions of identity, discourse and representation, which have been too long disguised by notions of political correctness, tolerance and multiculturalism (Marques, Biscaia and Bastos, 2012: 10).

If identity is shaped by recognition and sometimes by misrecognition, then individuals or groups can suffer real damage if society mirrors back a paralyzed, humiliating or contemptible picture of themselves. Non recognition or misrecognition can be a form of oppression, imprisoning groups and individuals in a forged, imprecise, and incomplete mode of being (Taylor, 1994). This is therefore an illustration of how central dialogue and communication are for cultural diversity and social pluralism, precisely because they challenge people to compare and evaluate the strengths and weaknesses of their own cultures and ways of life. The heuristic distinction between external and internal otherness has to be nuanced, insofar as the two categories might coexist as recipients of intercultural policies. This depiction of interculturalism as facilitating an interactive and dynamic cultural exchange is concerned with the task of developing cohesive societies, by turning notions of singular identities into notions of multiple ones. Based upon a deep

sharing of differences of culture and experience, interculturalism encourages the formation of interdependencies, which structure identities that go beyond nations or simplified ethnicities (Booth, 2003: 432).

In intercultural dynamics, processes of hybridization, although aware of symbolic peculiarities, value the essence of the universal that each culture has to offer, thus enriching all others (Carneiro, 2006). The current advocates of multiculturalism believe that difference should not be seen as a source of problems, provided that this difference is understood and respected by others. Conversely, proponents of interculturalism believe that modern societies should, for the sake of their future, accept cultural interaction within and outside the boundaries of the nation, which, incidentally, is the natural and observable course of history, since the culture of a people is not static, but rather active and subject to permanent adjustments. All in all, multiculturalism seems to have become the receptacle into which Western nations have deposited their anxieties arising from the social and economic changes underway, and which are much more severe than those arising from the policies of immigration and integration. However, the apparent shortcomings of multiculturalism require the transition to a more complex stage, that of interculturalism, in the context of diversity that now characterizes Western societies. Western nations are struggling with the consequences of immigration not only from their former colonies, but also from populations displaced by armed conflicts and political instability, by the demand of labor in the new world economy, by the era of global flows, and international labor mobility in general.

A statement that marks the emphasis currently placed on interculturalism can be found on the seventh “Common Basic Principle[s] for Immigrant Integration” of the European Union (European Commission, 2004), which argues that the frequent interaction between immigrants and citizens of the member states is a fundamental mechanism for integration, emphasizing the importance of communal forums, intercultural dialogue, and information about immigrants and their cultures. The key point here is the inverse of a mere celebration of diversity of cultures as folklore or as ethnic versions of classic multiculturalism. What is involved here is the positive encouragement of actual encounters between different groups and the creation of dialogue and joint activities. Of course this does not mean that intercultural dialogue has not been part of the multicultural philosophy and practice. But it becomes evident that the idea of multiculturalism has succumbed easily to an interpretation of ‘ethnic’ cultures, with strictly defined boundaries and static essential components, without internal dissent. In

other words, multiculturalism has been oriented towards essentialism, albeit tacitly or implicitly, as is the case of the above cited “manuals of intercultural communication”. Radical culturalism, in the context of intercultural communication, can ultimately lead to the rejection of seeing one’s own behaviour in cultural context too. A possible explanation for this is that epistemological and political agendas can never really coincide: where research analyses social experiences in their complexity, politics often expects simplified and reductive descriptions, capable of producing user’s manuals, road maps and toolkits for managing the encounter between cultures, which give the illusion that ‘otherness’ can be disciplined (Dervin, Gajardo and Lavanchy, 2011: 18).

Interculturalism works to undermine this essentialist tendency – that alone cannot completely prevent –, by building a perception of connection, interaction and crossroads of beliefs, practices and lifestyles of different (but not isolated) groups, which are part of cultures in constant movement, due to a myriad of changes brought about by technological, economic, political, and cultural factors. Interculturalism also avoids the tendency that multiculturalism has inadvertently encouraged for the preconception that all non-Western cultures share little of Western ideals, in a world order still defined by the so-called ‘clash of civilizations’. On the other hand, at the center of any form of interculturalism, there is a clear recognition of the historical and contemporary connection of cultures on a global scale, as well as of the shared values that have developed over time, in different geo-cultural spaces.

Alongside multiculturalism’s seemingly neutral surface, there is a political discourse that overstates and may even produce difference between groups while reproducing, justifying and obscuring oppression and inequality. Mainstream multiculturalism, at its core, normalizes the idea that there are different categories of human beings, “essentialized, primordial, and fixed. Furthermore, multiculturalism posits that it is natural to ‘stick with your own kind’” (Kromidas, 2011: 73). In her thought-provoking work on multiculturalism, essentialism and critical cosmopolitanism in New York primary schools, Maria Kromidas describes a new accommodationist and routinized multiculturalism that has been hegemonically incorporated as the perfect ideological counterpart to global capitalism, very distant from any notion of social justice. Relying heavily on the works by Abdallah-Pretceille, Kromidas also contrasts a multiculturalism that depends on a reified and static conception of culture, with an interculturalism that deconstructs this homogeneous entity, seeking a complex and dynamic multiplicity instead. The former stresses typologies and categorizations while the latter emphasizes

mutations, fusions and relations. Multiculturalism is obsessed with the 'other' and what one needs to know about him/her, while interculturalism focuses on the self, questioning one's identity in relation to others. The ultimate goal of the former is a cautious tolerance, while that of the latter is conviviality, i.e. and again, communication. The very borders that encapsulate the static taxonomy of multiculturalism become the object of critique of interculturalism (Kromidas, 2011: 75). For Abdallah-Preteille, interculturalism implies the shift from an analysis in terms of structures and states to one of complex, changeable and arbitrary situations, processes and cultural phenomena, such as acculturation, assimilation, resistance, identity or hybridity. In brief, culture in action, instead of culture as an object: that is the aim of intercultural research (Abdallah-Preteille, 2006: 479-81).

2. Texts and Practices of the Intercultural Dialogue: Towards Translation and Synthesis.

As we have been arguing for, the intercultural space is created and shared through participation, interaction, debate and common effort (Gagnon and Iacovino, 2007). Interculturalism is therefore equivalent to mutual integration, understanding and sharing of each other's cultures, and to finding common ground for dialogue and multimodal communication (Baldry and Thibault, 2006). In their thorough work on interculturalism, Ibanez and Saenz argue that, in order to construct identity within difference, it is necessary to practice the dialogue between cultures and reflect upon it. This is also the purpose of our approach to interculturalism and intercultural studies, whose theoretical and practical rationality acts without hierarchies or fragmentation. So as to affirm the interconnectedness of all human beings and their mutual complementarity, it is essential to practise a new ontology that is free of inherited dualisms and makes them dynamic instead, that transcends opposites and their implied subordination, that seeks what is strange in what is familiar and vice versa. This relational and even dialectic epistemology is crucial for a study on interculturalism that goes beyond meaningless cultural multiplicity (Ibanez and Saenz, 2006: 14-15). We use here the term 'dialectic' because, though conflict is necessarily part of the intercultural process – both in social practice and in academic research –, synthesis will hopefully emerge from it.

Ibanez and Saenz's intercultural perspective considers that cultures are dynamic identities constructed as they open to difference in different ways. Therefore, interculturalism and the capacity for dialogue between cultures are not a mere passive

acceptance of the multicultural factor, nor the utopia of complete harmonization, but rather an essential component of every culture that wishes to assert itself as such. This type of dialogue occurs amongst individuals who speak different languages and for whom words and objects have diverse meanings. However, this does not result into a new Tower of Babel nor into social chaos, because there is an attempt at communication and there is something that is actually shared, which is exactly what allows awareness of and openness to differences. When differences are left aside and considered as non-existent, the result is an insufficient understanding of self and others. That is why it is necessary to understand the communicative challenge presented by the unlimited amount of discourses and texts, within the framework of intercultural studies (Ibanez and Saenz, 2006: 15).

Although identity and difference are not exclusively discursive, they are contained in discourse. Both are framed within the broad scope of interaction and one of the most important means of interaction for humans is communication through a natural language. It is for this reason that language (or rather, the recognition of the diversity of languages that can be used to express communicative meanings) becomes a major factor when dealing with interculturalism. Understanding the other and what she or he says requires a coincidence of cultural horizons, along with the recognition of linguistic diversity. On the other hand, linguistic diversity is also present within the boundaries of a national language through intralinguistic social, ideological, and stylistic differences, as well as through variations in dialect and register. The symbolic value attached to different languages or to variants of a common language has to be interpreted in conjunction with other meanings shared within the social interaction, in order to achieve a proper intercultural understanding, because cultural signs are polysemous and their meaning can only be provided through a contextualized analysis, instead of the mere recourse to a dictionary.

Social and linguistic diversity within a culture are a source of wealth that contributes its part to the diversity resulting from the existence of a plurality of cultures in the world. The communicative competence of the users of a language develops at both the intracultural and the intercultural level. In other words, speakers need to be aware of the variety of registers and of the plurality of texts and discourses that exist in a culture, either their own or 'other', following the principle of self- and hetero-analysis, characteristic of intercultural studies. The richness of the worlds discovered through linguistic diversity and communicable meanings is such that every translation is a task necessarily imperfect. As a prerequisite for intercultural dialogue, we must recognize the different languages used by other actors and know their "hidden dimension[s]" (Hall,

1992 [1966]), even if we cannot do it otherwise than through translation, in order to assimilate the unknown culture as a variation of our own. But practices and styles of translation that are not truly interpretative may hinder rather than facilitate intercultural communication. The hegemonic power of a culture can be enhanced if we accept as natural a translation in which the voices of other cultures are domesticated, without being understood as originated elsewhere. Cultural polyphony can be both facilitated and stalled by academic discourse, so great is the responsibility of the studies conducted on the coexistence and interpenetration of voices from different cultures (Ibanez and Saenz, 2006: 18).

In the modern Babel of global communication, translation studies have attained a major position and become a key area for the understanding of both contemporary and past cultural, literary and linguistic phenomena. Translation studies constitute a crossroads of disciplines that blurs deep-seated distinctions between literary studies and cultural studies, hermeneutics and the sciences of language, philosophy and sociology, because the translation process extends well beyond a good command of languages. Competent translators are able to understand the close relationship between language, culture, arts, conventions and discourse, in a constant process of problem solving and anticipation, adaptation and awareness.

If diversity is now more visible than ever, it is also more communicable. This has gradually become obvious with the emergence of English as *lingua franca* in a globalized world and with the growing need for translation skills by individuals and institutions alike. When there are no fixed formulae to rule in abstract the craft of translation, it is the translation itself that should find specific solutions for each type of text. The study and critical analysis of translation no longer focus on the translated text as a product, but rather on the process of translation, i.e., on the description of decision making mechanisms and their appropriate answers to the questions raised by the source text. Thus, the work of the translator acquires new dimensions: on the one hand, the translator establishes relationships which make knowledge more accessible, which bring people and cultures together; on the other hand, she/he directly interferes in her/his country's literary production, to the extent that she/he recreates, according to a pre-determined model, aesthetic shapes and ideas to be included in her/his own tradition. This is what André Lefevere highlights in "Translation. Its Genealogy in the West", when he says that "together with historiography, anthologizing and criticism it [translation] prepares works for inclusion in the canon of world literature. It introduces innovations into a literature. It

is the main medium through which one literature influences another. It can be potentially subversive and it can be potentially conservative” (1990: 27). The subversive nature of translation, emphasized by Lefevere, creates a renewed vision of the figure of the translator, granting her/him an importance that was not evident before, because “translation is one of the most obvious forms of image making, of manipulation, that we have” (Lefevere, 1990 : 26). Thus, the study of translation can tell a lot not only about the literary world, but also about the actual world in which we live. In other words, translation is another path for the study of interculturalism, it is a major discipline within the wide scope of intercultural studies.

The condition of the contemporary world, within which the social and cultural multiplicity of the human being has become explicit and visible both in the streets and through the media, makes the phenomenon of diversity ubiquitous and necessarily open to discursive, ethnographic, anthropological, historical, and semiotic analysis, among many other possible approaches. The revolution in communication technologies enables anyone to be seen, heard and read anywhere in the world. Face to face interaction can now be removed from the here and now, while subjects and objects from the most remote areas of the globe are easily accessed in physical or virtual form, as products of tourism, trade, migration, globalization, and the media. According to Ibanez and Saenz, diversity is an acquired reality and can be perceived through the participation of difference in the tiniest cultural context. If the interaction of differences ensures diversity, it is also on the basis of difference that identity is anchored: in other words, more than a threat to identity, diversity is its demonstration (Ibanez and Saenz, 2006: 21).

As a consequence of such diversity, intercultural transits need a map drawn by disciplines that are seldom taken into account in a conservative approach to the notion of ‘culture’. Likewise, as a consequence of the interrelation between the global phenomenon and its local dimensions, in the hybrid contemporary society, effective communication requires individuals who are able to master the necessary skills to deal with difference, as well as to accept and tolerate those who do not share the same language, history or culture. One of those key-skills for innovation and inclusiveness is interdisciplinarity and creativity. Creativity here understood as freedom of mind, absence of prejudice, and communicative skills across cultures and disciplines, in order to generate a productive intervention both in society and science. Creative interdisciplinary approaches to the intercultural phenomenon select often unexpected fields of study, with their own methodologies, which we shall now highlight.

Cultural resistance to the impositions of globalization is a characteristic of the way local communities preserve and transmit their oral traditions, founding myths and ethical tales. Thus, the cultural symbolism, ethics and aesthetics of popular tales may function as an educational tool, particularly in the transmission of precepts of social cohesion. In the post-colonial period, but in some cases still under colonialism, authors and translators have worked to decolonize local literatures, in order to make them independent from dominating literatures, a long process still ongoing. Such manifestations of memory as part of identity, both individual and collective, are also a key factor for the essential sense of continuity, coherence and (re)construction of communities. For the present study, the main relevance of narratives of local and oral literature **does not lie in their credibility as documents in the positivist sense, because, and according to** Sidney Chalhoub on literary fiction, this “searches for reality, interprets and tells true stories about society, but does not have to function as a glass window over, or as a mirror of, the social ‘matter’ represented” (2003: 92; my translation). Their relevance for intercultural studies lies instead in the search for complex meanings, in the fact that they allow us to analyze critically the discourses that guide the logic of identity and the practices that move (and are moved by) current and retrospective representations of reality.

Appadurai (2006) sees globalisation as a fluid and dynamic phenomenon linked to global migrations and to the dissemination of images, texts and subjectivities throughout a media-saturated environment, interwoven with streams which the author calls “scapes”. Our time is definitely the era of people on the move, of mass migration. But while more and more people cross borders, they are also transforming their own experiences into a powerful heritage of resilience and self-knowledge. Likewise, the media and the arts in general – regardless of the aesthetic shape they may assume – are witness to that phenomenon, and have been rejecting labels in favor of proposals with transnational perspectives, where people with various cultural origins and multiple ethnicities converge. At the same time, scholars also explore the themes of displacement as movements of transnationalism, interculturalism, and dispersion. This brings us closer to recognizing the particularities and experiences of people in different parts of the world; to questioning how academics and critics decide what the study of culture should comprehend, and consequently expand their fields of research; to analyzing what do the media representations of intercultural discourses tell us about the contingent nature of the notions of global and local identity.

The development and extension of the processes of mediatization and migration, which characterise globalized modernity, produce a considerable intensification of deterritorialization, understood as a proliferation of translocalized cultural experiences (Hernández, 2002). Deterritorialization, considered as a central feature of globalization, implies the growing presence of social forms of contact and involvement which go beyond the limits of a specific territory (Giddens, 1990). Consequently, since culture is intimately related to the practices, regulations and values that structure life within a given society, then intercultural studies should also analyse how those conventions have been influenced, hybridized and put into practice by different cultures as commonly accepted institutions. Depending on the complexity of those regulations, intercultural analysis may focus both on ordinary everyday tacit rules – the so-called ‘common-sense’ – and on complex political, religious, economic, legal and philosophical systems, because all these ideological processes act at the subliminal and at the conscious level alike, and are the tools through which social identities are constructed. Law is ultimately the major system of social and cultural regulation, which offers multiple perspectives in the present field of intercultural studies, from the analyses of the political intervention of cooperative culture across borders, to the history of the laws of slavery and their power over the fate of millions of human beings brutally displaced around the globe, or even, within the domestic sphere, to the unspoken laws of prejudice and gender stereotype that pervade the issue of household labour and responsibilities, in ever growing multicultural families.

The transformation of the discourse of multiculturalism into an intercultural discourse reinforces principles that emphasize the historical interconnectedness of cultures. Societies have never been static throughout history, as they have always adapted and changed according to the stimuli received from other cultures. The main difference is that, nowadays, cultural contacts and exchanges occur in a much faster and globalized way. When Antonio Perotti writes that “the intercultural approach to the teaching of History is critical for the understanding of cultural diversity in European societies” (Perotti, 2003: 58), he is making a statement with historiographical implications, since intercultural understanding implies necessarily a search for syncretic expressions, that allow us to achieve a truly universal history, composed by all groups in communication. Thus, the centrality of dialogue for a new ethics of the intercultural requires not only respect for other cultures, but also the understanding of how much they already have in common, how they have interacted in the course of time, and how those similarities provide a basis for the development of new shared insights.

Taking as a paradigmatic case the history of Portuguese expansion, it becomes clear that even in a system of cultural dominance, “the global interaction provided by the de-compartmentalization of the world was made of reciprocal influences. Europeans left their mark in the world, but while interacting with people overseas they have also suffered significant cultural changes. One should note that contemporary Western culture is in itself the result of hybridization, under the influence of the so-called minority cultures, in a mutual exchange that should not be reduced to mere conflict” (Costa and Lacerda, 2007: 9; my translation). The consequences of Portuguese expansion took place not only throughout the empire, but also at the metropolis back home, because of the way overseas people, their objects, habits and beliefs merged into Portuguese society, leaving indelible traces in various fields, from visual arts to popular and erudite music, from poetry to myth, from culinary to navigation instruments, from philosophy to natural sciences. Although the crimes of colonial history are obvious, it would nevertheless be relevant to question – albeit carefully and critically – the process of European expansion as a vehicle for the creation of syncretism, with contributions from multiple sources, encompassing similarities and differences, where fusions happened alongside segregation (Costa and Lacerda, 2007: 21). And here we are talking about dialectics and synthesis, once again.

It comes as a result that the colonial and post-colonial world is a space of constant transit, a permanent contact zone, to quote from Boaventura Sousa Santos, a worldwide frontier where peripheral practices and epistemologies are the first to be noticed, though seldom understood. Intercultural encounters and communication – or translation – bring the aspects that each culture considers to be more central or relevant into the contact zone (Santos, 2006: 121). Identity, territory and discourse intersect and influence each other, and consequently different territories, as experienced or represented through multiple texts and narratives, are understood in the most diversified ways. As Michel de Certeau states, territories are activated through the rhetorical practices of those who travel through them, and each individual’s semiotic and discursive options privilege, transform and omit spatial elements, so that they might mean something, something else, or conversely nothing at all (1988 [1984]: 196-8).

Any narrative invariably entails an interpretation, as selecting from a whole set of experiences which events and characters are worth emphasizing is in fact an act of interpretation by itself. Consequently, narratives are seldom mere mirror images of the reality experienced; instead they are ideologically mediated by the practices, characters and events that each territory enables. But when the spatial and temporal territory is still

mostly unknown, when it is an unstable space in permanent motion, with blurred cultural borders, when there are no previous ideological mediators, everything needs to be reorganized, re-presented, translated into an intelligible code. Therefore, in intercultural contact zones, each cultural practice decides which aspects should be selected for translation. In every culture there are elements which are considered as being untranslatable into other cultures, or too vital to being exposed to the perils and doubts of a contact zone. The issue of what should or should not be translated is not limited to the selection criteria each group decides to adapt in the contact zone. Beyond active selectivity, there is something we may call passive selectivity, which consists of what has become unnamable in a given culture, due to long term severe oppression. These are deep seated silences, absences that cannot be fulfilled but shape the innermost practices and principles of a cultural identity (Santos, 2006: 121), such as slavery, racism, religious intolerance, colonial oppression or the subjugation of women, to name but a few.

Taking as an example again the Portuguese colonial space, it has often been represented as a mere adjuvant or antagonist in the dominant narrative of the quest for religious conversion, power, wealth and social promotion. Contact zones thus created were never truly hybrid, as everything that did not fit into this grand narrative had very little meaning for the actors on stage. Similar processes of silencing and production of non-existence – like the silencing of women, minorities, slaves, returnees, colonized communities, and oppressed groups in general – have contributed to the construction and strengthening of deep asymmetries between cultures, individuals, societies and genders, characteristic of colonialism and patriarchy. Because, and quoting again Boaventura de Sousa Santos, “cultures are monolitical only when seen from the outside or from a distance. When seen closer or from within, it is easy to understand that cultures are constituted by many and sometimes conflicting versions of that same culture” (2006: 121; my translation). In fact, “one does not even have to cross one’s national borders to experience cultural complexity. If we, as we must, go beyond traditional approach to culture that narrowly associates cultural identity with national identity, then we easily realize that human communities are not monocultural cocoons but rather multicultural mosaics” (Kumaravadivelu, 2007: 5). More than ever, intercultural studies are to be practised both ‘at home’ and abroad, since their scope may encompass the relations between distant Eastern and Western cultures, as much as between marginal and mainstream, youth and senior, rich and poor, erudite and popular cultures, all within the same society.

As a consequence, there are narratives gradually emerging from a centuries-old silence, narratives that have been straightforward absent from history, to adapt once more the concepts developed by Boaventura de Sousa Santos (2008: 11-43; 2006: 87-125). Emergent narratives grant a voice to subaltern groups, to all those ‘others’ history is slowly recognizing. But the narratives of absence are also to be heard as, beyond emergent voices, or maybe through (and because of) them, it is thus possible to access otherwise silenced narratives of private lives, of personal experiences, of intimate thoughts, of the everyday experience lived in the margins or under dominant social structures. These narratives generate a source of vital information that complements official history and is absent from the canon of great narratives, with their underlying discourse of power. It is then possible to understand the infinite diversity of human experience as well as the risk it faces of – due to the limits and exclusions imposed by strict isolated areas of knowledge – wasting fundamental experience, i.e., of seeing as non-existent or impossible cultural experiences that are in fact available (the ‘absent’) or possible (the ‘emergent’) (Santos, 2008: 33). Here we may recall the concept of “threshold”, close to the notion of ‘borders’ and ‘boundaries’. But while borders imply obvious barriers to be challenged, thresholds emerge as subtle intellectual constructions, which – surprisingly or not – are rarely part of the academic institutional routine. They imply access rather than a dividing line and suggest a potential for making the academic territory more collaborative and intellectually powerful, through new processes of identification and interaction (Davcheva, Byram and Fay, 2011: 144).

However, if deprived of a careful critical analysis, the diversity of practices, knowledge and experiences that result from those narratives may generate a diffuse plurality of self-enclosed discourses and identities, devoid of any actual interaction. Once again, intercultural translation should foster communication, generate mutual intelligibilities between different worldviews, find convergent as well as divergent points, and share alternative concepts and epistemologies, so that distant (in both space and time) cultures may ultimately understand each other. Yet, there are cultural concepts that cannot be translated, examples of incommunicability and silences in communication that will prevail and are also a fundamental part of translation in general and of intercultural translation in particular, because silence is both construction and safeguarding of the identity.

It is now evident that translation fosters mutual intelligibility between the available and possible worldviews revealed by narratives of absence and emergence. Due to this

inherent multiplicity of simultaneous voices, the process of intercultural translation does not consider any group of experiences neither as an exclusive totality nor as a homogeneous part, but rather as a virtual space of constant transmission and reception of information, as they exist well beyond those totalities and parts. They allow us to see the subaltern both within and outside the relation of subalternity. When narratives of absence and emergence become widely known, the amount and diversity of available and possible experiences increases dramatically, because the work of translation creates transparency, coherence, and articulation in a world thus enriched with such multiplicity and heterogeneity (Santos, 2006: 114, 119).

Again, the emphasis of this concept of interculturalism lies in communication. The methodology that we advocate derives from this focus on individuals in motion and communication, a focus also sustained on semiotic systems, unconscious motivations, and the meanings assigned to actions. Communication occurs through multiple, overlapping, and even conflicting discourses. Hence, the communication model underlying the concept of interculturalism used here is a palimpsest, a constant intertextuality with other discourses and texts from the past and the present, that will, in turn, be used in future discourses and texts, in a permanent translation and dialogue between cultures. The hybridity of each individual's identity has a history through space and time, and though the space-time line may sometimes erode, the episodes that are kept in memory, itself a construction, are the background to the present and the future, i.e., to the continuous process of identity construction (Marques, Biscaia and Bastos, 2012: 16).

To sum up, there is an infinite plurality of ways of sharing cultures and reflecting critically about diversity, as globalization and its subsequent effects have become part of the everyday experience. This is why intercultural studies should circulate across disciplines, paying attention to subjects apparently as disparate as the problematic of gender in history and present everyday life, literature as an intercultural journey, the social and cultural functions of law, cultural values and beliefs in oral narratives, religious (in)tolerance and diasporas, the perverse laws of slavery and colonialism, the media and the classroom, translation and multimodal narratives, amongst countless other possibilities. And this line of thought implies hybridization too.

Interculturalism, as we understand it, is a cohesive process of culture making, rather than a mere encounter of inherent cultural characteristics. It draws attention not to rules, structures or explanations, but to exceptions, instabilities and misappropriations (Abdallah-Preteuille, 1986). Interculturalism focuses on processes, aware that it is

impossible to exhaust results and interpretations. It is deeply involved with everyday reality, changes boundary lines, negotiates conceptions, and explores transformative dynamics of communication. As it becomes evident, those who are willing to join the intercultural dialogue must follow new paths across old challenges. This renewed intercultural experience implies a dynamic force among cultures and disciplines, and this is the reason why we must question and reposition the motivations, discourses, definitions, strategies, and rules of cultural interaction, in their perennial movement.

REFERENCES:

ABDALLAH-PRETCEILLE, Martine. "Interculturalism as a Paradigm for Thinking about Diversity". *Intercultural Education*, 17:5 (December 2006): 475-83.

ABDALLAH-PRETCEILLE, Martine. *Vers une Pédagogie Interculturelle*. Paris: PUF, 1985.

APPADURAI, Arjun. "Disjuncture and difference in the global cultural economy". In: *Media and Cultural Studies: Keywords*, eds. Meenakshi Durham; Douglas Kellner. Malden: Blackwell Publishers, 2006.

ASHCROFT, Bill. "Introduction: A Convivial Critical Democracy—Post-Colonial Studies in the Twenty-First Century". In: *Literature for Our Times: Postcolonial Studies in the Twenty-First Century*, eds. Bill Ashcroft et al. Amsterdam and New York: Rodopi, 2012.

BALDRY, Anthony; THIBAUT, Paul. *Multimodal Transcription and Text Analysis*. London: Equinox, 2006.

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.

BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.

BOOTH, T. "Book review of: Interculturalism, Education and Inclusion". *British Journal of Educational Studies*, 51:4 (2003): 432-33.

BRUNER, Edward M. "Tourism in the Balinese Borderzone". In: *Displacement, Diaspora, and Geographies of Identity*, eds. Smadar Lavie; Ted Swedenburg. Durham: Duke University Press, 1996.

BUTLER, Judith. "Universality in Culture". In: *For Love of Country: Debating the Limits of Patriotisms*, ed. Joshua Cohen. Boston: Beacon Press, 1996.

BUTLER, Judith; LACLAU, Ernesto; ZIZEK, Slavoj. *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*. London and New York: Verso, 2000.

CARNEIRO, Roberto. "Hibridação e Aventura Humana", in *Comunicação e Cultura*, nº1. Lisbon: Quimera, 2006.

CERQUEIRA, Carina. "O 'Português' na anedota brasileira: O outro somos nós – uma análise intercultural". In: *Entre Margens e Centros: Textos e Práticas das Novas Interculturais*, ed. Clara Sarmiento. Porto: Edições Afrontamento, 2013.

CERTEAU, Michel de. *The Practice of Everyday Life*, trad. Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1988 [1984].

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis Historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COSTA, João Paulo Oliveira; LACERDA, Teresa. *A Interculturalidade e Expansão Portuguesa (Séculos XV-XVIII)*. Lisbon: Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME), 2007.

- DAVCHEVA, Leah; BYRAM, Michael; FAY, Richard. "Zones of Interculturality in Postgraduate Doctorate Supervision". In: *Politics of Interculturality*, ed. Fred Dervin; Anahy Gajardo; Anne Lavanchy. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- DERVIN, Fred; GAJARDO, Anahy; LAVANCHY, Anne (eds.). *Politics of Interculturality*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- DRESSER, Norine. *Multicultural Manners: Essential Rules of Etiquette for the 21st Century*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2005.
- EUROPEAN COMMISSION. "Common Basic Principles for Immigrant Integration Policy in the EU", *European Website on Integration*, http://ec.europa.eu/ewsi/en/EU_actions_integration.cfm, 2004 (last accessed 08/09/2013).
- GAGNON, A.; IACOVINO, R. *Federalism, Citizenship and Quebec: Debating Multinationalism*. Toronto: University of Toronto Press, 2007.
- GEERTZ, Clifford. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. London: Fontana Press, 1993 [1983].
- GIDDENS, Anthony. *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1990.
- GRAMSCI, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks*, trad. Quintin Hoare. London: Lawrence and Wishart, 1971.
- GUNDARA, J. S.; JACOBS, S. (eds.). *Intercultural Europe: Diversity and Social Policy*. Aldershot: Ashgate, 2000.
- HALL, Edward T. *The Hidden Dimension*. Gloucester, MA: Peter Smith, 1992 [1966].
- HALL, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora". In: *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, ed. Patrick Williams; Laura Chrisman. New York: Columbia University Press, 1994.
- HERNÁNDEZ, G. M. *La modernitat globalitzada. Anàlisi de l'entorn social*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2002.
- IBANEZ, Beatriz Penas; SAENZ, M. Carmen Lopez (eds.). *Interculturalism: Between Identity and Diversity*. Bern: Peter Lang, 2006.
- KROMIDAS, Maria. "Troubling tolerance and essentialism: the critical cosmopolitanism of New York City schoolchildren". In: *Politics of Interculturality*, ed. Fred Dervin; Anahy Gajardo; Anne Lavanchy. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- KUMARAVADIVELU, B. *Cultural Globalization and Language Education*. New Haven: Yale University Press, 2007.
- LEFEVERE, André. "Translation. Its genealogy in the West". In: *Translation, History & Culture*, ed. Susan Bassnett; André Lefevere. London: Pinter, 1990.
- MARQUES, Lénia; BISCAIA, Sofia Pimentel; BASTOS, Glória (eds.). *Intercultural Crossings: Conflict, Memory and Identity*. Brussels: Peter Lang, 2012.
- MBEMBE, Achille. "The Banality of Power and the Aesthetics of Vulgarly in the Postcolony". *Public Culture*, 4: 2 (1992).
- MEER, Nasar; MODOOD, Tariq. "How does Interculturalism Contrast with Multiculturalism?". *Journal of Intercultural Studies*, 33:2 (2012): 175-96.
- MEUNIER, Olivier. "Approche méthodologique de l'interculturel en éducation". *Penser l'Éducation*, n° 26 (nov.-déc. 2009).
- MEUNIER, Olivier. "Éléments de comparaison des approches interculturelles et pluriculturelles en éducation en Amérique du Nord et en Europe". *La Recherche en Éducation*, n° 1 (2008a): 3-39.
- MEUNIER, Olivier. "Les approches interculturelles dans le système scolaire français : vers une ouverture de la forme scolaire à la pluralité culturelle?". *Socio-Logos*, n° 3, online (2008b). URL: <http://socio-logos.revues.org/document1962html>
- PEROTTI, António. *Apologia do Intercultural*. Lisbon: Entreculturas, 2003.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo. Para uma nova cultura política*. Porto: Afrontamento, 2006.
- SANTOS, Boaventura Sousa. "A filosofia à venda, a douda ignorância e a aposta de Pascal". *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 80 (2008).
- SARMENTO, Clara (ed.). *From Here to Diversity: Globalization and Intercultural Dialogues*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

- SIMON, Sherry. *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London and New York: Routledge, 1996.
- STEWART, Kathleen. *A Space on the Side of the Road: Cultural poetics in an "other" America*. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- STORTI, Craig. *Cross-Cultural Dialogues: 74 Brief Encounters with Cultural Difference*. Boston: Intercultural Press, 1994.
- STORTI, Craig. *The Art of Crossing Cultures*. Boston: Intercultural Press, 2007 [2001].
- TAYLOR, Charles. *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994.
- TROMPENAARS, Fons; HAMPDEN TURNER, Charles. *Riding the Waves of Culture: Understanding Cultural Diversity in Business*. London: Nicholas Brealey Publishing, 1997.
- TSING, Anna Lowenhaupt. *In the Realm of the Diamond Queen: Marginality in an Out-of-the-Way Place*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- WERBNER, Pnina; MODOOD, Tariq. *Debating Cultural Hybridity: Multicultural Identities and the Politics of Anti-Racism*. London: Zed Books, 1999.
- WOOD, P.; LANDRY, C.; BLOOMFIELD, J. *Cultural Diversity in Britain: a toolkit for cross-cultural co-operation*. York: Joseph Rowntree Foundation, 2006.
- YOUNG, I. M. *Justice and the Politics of Difference*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990.

Clara Sarmiento

**AS PALAVRAS, A PÁGINA E O LIVRO:
INCIDÊNCIAS SIMBÓLICAS DA
CONSTRUÇÃO LITERÁRIA
NA OBRA DE PAUL AUSTER**

SIGLAS DE ALGUMAS OBRAS DE PAUL AUSTER
UTILIZADAS NESTE TRABALHO¹⁰:

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

CLT - *In the Country of Last Things*. London: Faber and Faber, 1989 [1987].

GW - *Ground Work: Selected Poems and Essays 1970 - 1979*. London: Faber and Faber, 1991 [1990].

IS - *The Invention of Solitude*. London: Penguin, 1988 [1982].

L - *Leviathan*. London: Faber and Faber, 1993 [1992].

MC - *The Music of Chance*. London: Penguin, 1991 [1990].

MP - *Moon Palace*. London: Penguin, 1989.

¹⁰ As obras não incluídas aqui serão inseridas na bibliografia final.

MV - *Mr. Vertigo*. London: Penguin, 1994.

NYT - *The New York Trilogy*. London: Faber and Faber, 1992 [1987].

RN - *The Red Notebook and Other Writings*. London: Faber and Faber, 1995
[1993].

S - *Smoke and Blue in the Face*. London: Faber and Faber, 1995.

INTRODUÇÃO

"As Palavras, a Página e o Livro: Incidências Simbólicas na Obra de Paul Auster" é um ensaio de leitura intertextual da extensa produção literária de um escritor que faz da vivência contemporânea do universo urbano de fim-de-século o grande veículo da sua originalidade. Auster nasceu em 1947, em Newark, New Jersey, estudou na Columbia University e, após trabalhar durante um ano num petroleiro, viveu em França por quatro anos antes de regressar a Nova Iorque em 1974. O mundo estético e ficcional de Paul Auster é austero¹, composto de intrigas reconfiguradas e de motivos complexos retirados da história da literatura americana e do seu próprio passado como escritor. Torna-se assim difícil distinguir as variadas tramas intertextuais que caracterizam o seu percurso literário, que iremos tentar sumariar, não por uma rígida ordem cronológica mas antes pela forma como as diferentes obras ilustram as principais temáticas e inflexões que orientam esse mesmo e heterodoxo percurso. Auster começou a sua carreira escrevendo poemas e ensaios para *The New York Review of Books* e *Harper's Saturday Review*. Em 1987, obteve a aclamação da crítica pela recolha de narrativas (*City of Glass*, *Ghosts* e *The Locked Room*) de *The New York Trilogy*, tendo então optado pelo romance. *The New York Trilogy* é uma desconstrução pós-moderna de géneros ficcionais, em particular do romance policial, formando uma sequência de exploração simultânea de múltiplas questões, desde a acção centrada num contexto urbano esmagador à natureza da linguagem e aos papéis sempre interligados do escritor, da personagem e do leitor. *The New York Trilogy* narra os seus contos com um considerável *suspense* dramático, mas quebra a estrutura tradicional para fazer da ficção um verdadeiro campo de pesquisa, mergulhada simultaneamente na realidade social urbana contemporânea e na investigação da linguagem, da escrita e da história literária. *City of Glass*, por exemplo, utiliza a história de detectives para explorar temas da identidade e da relação entre palavras e significado. Os mistérios a investigar acabam por revelar-se sempre mais complexificados do que deslindados. Cada conto da trilogia acrescenta uma nova trama ao que foi já escrito e revela a crescente

¹ Ver, por exemplo: Robert Creeley, "Austerities" in *Review of Contemporary Fiction* 14:1 (Spring 1994), 35-39; Brian Case, "Austere Auster" in *Time Out* 902 (December 2, 1987), 42; Cheri Fein, "Austerity" in *Details* (April 1989), 127-128; Joan Frank, "The Art of Austerity" in *San Francisco Review of Books* 17:3 (Winter 1992), 20-22.

diversificação e confiança epistemológica de um escritor que investiga, entre outras coisas, a sua própria identidade, ao mesmo tempo que (d)escreve a demanda da natureza e das origens do género literário que utiliza. As histórias de Auster têm todas raízes literárias ocultas, onde o escritor parece exibir um desejo canónico de construir uma tradição justificativa. Na trilogia, os fantasmas ficcionais incluem nomes como Melville, Thoreau, Poe, Whitman ou Hawthorne.

Os livros de Auster são pós-modernos na medida em que são ficções claramente reflexivas sobre a ficção. No entanto, ler a ficção de Paul Auster como mera ilustração de uma certa definição de pós-modernismo é limitá-la severamente. O pós-modernismo é um movimento global localizável em quase todas as manifestações culturais, desde os filmes de Quentin Tarantino à arquitectura, da escrita de William Burroughs e John Fowles à pintura, da filosofia à televisão. Na literatura, o pós-modernismo tem as suas raízes na rejeição da ficção mimética tradicional e dos valores do modernismo institucionalizado. Pelo contrário, favorece a sensação de artifício, a suspeita em relação à verdade absoluta e sublinha a ficcionalidade da ficção. A atitude auto-irónica do pós-modernismo aparenta um regresso a valores tradicionais mas é, na realidade, uma questionação consciente dos estilos ancestrais. A ligeireza deceptiva do pós-modernismo torna-o mais facilmente assimilável pela cultura de massas ou *pop*, podendo encontrar-se aqui a razão para o grande sucesso e a passagem ao cinema da ficção de Paul Auster. A aceitação superficial da alienação contemporânea e a fetichização do objecto-arte levaram já a acusações de irresponsabilidade política. O filósofo francês Jean-François Lyotard² encara a explosão das tecnologias da informação e a respectiva facilidade de acesso a uma proliferação de materiais diversos de origem aparentemente anónima como parte integrante da cultura pós-moderna e como um contributo para a dissolução dos valores da identidade pessoal e da responsabilidade. Contudo, Lyotard considera a multiplicidade de estilos do pós-modernismo como parte de uma negação maciça da concepção representacional da arte e da linguagem. Uma leitura comparativa da paradigmática *The New York Trilogy* com certas características do pós-

² Jean-François Lyotard, *A Condição Pós-Moderna*, tradução de José A. Bragança de Miranda (Lisboa: Gradiva, 1989).

modernismo, nomeadamente aquelas que Ihab Hassan³, Douwe Fokkema⁴, Brian McHale⁵ ou Jean-François Lyotard enumeraram, pode sugerir a presença de um romance representativo do movimento, mas a obra de Auster não se esgota neste campo. Se a escrita austeriana tem muito de epistemológico, ela possui também um largo espectro de questões ontológicas e intertextuais:

Modernism and postmodernism are not separated by an iron Curtain or Chinese Wall; for history is a palimpsest, and culture is permeable to time past, time present, and time future. (...) an author may, in his or her own life time, easily write both a modernist and postmodernist work. (Contrast Joyce's *Portrait of the Artist as a Young Man* with his *Finnegans Wake*.) (...) This means that a "period," as I have already intimated, must be perceived in terms *both* of continuity *and* discontinuity, the two perspectives being complementary and partial.

(...) any definition of postmodernism calls upon a fourfold vision of complementarities, embracing continuity and discontinuity, diachrony and synchrony.⁶

Auster, ex-professor de escrita criativa, poeta, crítico e tradutor, sempre escreveu perto das suas vivências pessoais. Daí a presença de tantos elementos autobiográficos na sua obra, motivo directo para o uso indiscriminado da expressão escritor-personagem (ou personagem-escritor) neste trabalho. Em *The Invention of Solitude* (1982), meditação sobre a morte construída em redor da memória do pai e da relação do escritor com o seu próprio filho, Auster reflecte também sobre a relação entre a linguagem e o sujeito, sobre a simultânea necessidade e solipsismo do nomear dos objectos. O livro é uma tentativa de afirmar o poder da memória num mundo que escapa sempre à nossa compreensão, explorando questões filosóficas contemporâneas e históricas sobre a linguagem, juntamente com a consciência da forma como o escritor a deve reconstruir enquanto instrumento de expressão autobiográfica e fenomenológica. Os trabalhos de ficção de Auster são de uma variedade desconcertante, abarcando sempre os

³ Como, por exemplo, os conceitos de *scriptible (writerly)*, *performance (happening)*, *silence*, *exhaustion*, *process*, *participation* e *absence*, descritos por Ihab Hassan em "Postface 1982: Towards a Concept of Postmodernism" in *Critical Essays on American Postmodernism*, edited by Stanley Trachtenberg (New York: G.K.Hall and Co., 1995) pp. 81-92.

⁴ Douwe W. Fokkema, *História Literária: Modernismo e Pós-Modernismo*, tradução de Abel Barros Baptista (Lisboa: Vega, s/d).

⁵ Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (London and New York: Routledge, 1994). Para McHale, a dominante epistemológica é característica do modernismo, ocorrendo uma transição para a dominante ontológica no pós-modernismo. Cf. McHale, *Postmodernist Fiction*, pp. 3-11.

⁶ Hassan, "Postface 1982", pp. 84-5.

mais vastos contextos e respectivas ideologias e estéticas. *In the Country of Last Things* (1987) decorre num cenário urbano em desintegração e revela-se um romance apocalíptico com preocupações históricas. *Moon Palace* (1989) é um trabalho fascinante de complexa fantasia, fusão de experimentalismo com o mito americano. *The Music of Chance* (1990; filmada em 1993 pelo realizador Philip Haas) liberta-se do cenário urbano para vaguear por um interminável espaço de acaso, *on the road* truncado pelas pedras de um muro de conotações múltiplas. *Leviathan* (1992), outro trabalho experimental sobre a simultaneidade da vida e da escrita, foi seguido por *Mr. Vertigo* (1994), história da América metaforizada no trajecto de um jovem que aprende a voar. *Smoke* e *Blue in the Face* (1995) originaram as películas homónimas realizadas sob a direcção de Wayne Wang. Na sua ficção, Paul Auster combina o realismo mágico com o mundo contemporâneo, nunca permitindo ao leitor esquecer que o assunto principal é o próprio processo da escrita. Entre os seus trabalhos contam-se também traduções do francês e vários volumes de poesia, para além de *Ground Work: Selected Poems and Essays 1970-1979* (1990) e de *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews* (1992), colectâneas de poemas e ensaios que visam muitos dos temas tratados na ficção. Paul Auster decifra o mundo como um texto labiríntico e confuso, plenamente consciente de que reconstruir a memória, vencer a solidão, encontrar a ordem no acaso e descobrir a imagem viva dos objectos é o verdadeiro acto de investigação pelo qual o escritor é responsável, ou seja, vislumbrar a ordem do universo em pleno caos.

Após a leitura da produção literária de Paul Auster, dois motivos perduram na memória: o da perda e deriva existencial e o do isolamento da personagem que se dedica ao trabalho da escrita, como se ela se encerrasse no livro que norteia a sua existência. Na totalidade da obra do autor, este segundo motivo impõe-se claramente, englobando no espaço de solidão da personagem o motivo da sua própria deriva, como se a errância pudesse efectuar-se também entre as quatro paredes de um quarto, tal como é narrada dentro do espaço da página e do livro. Da galeria de personagens solitárias, dedicadas ao trabalho da escrita e da meditação, algumas começaram a distinguir-se como capazes de ordenar através desse mesmo trabalho um percurso existencial aparentemente desconexo. Entre

elas destacaram-se o narrador de *White Spaces*, A. e Samuel Farr-Anna Blume. Personagens como Quinn, Blue, Fanshawe, Ben Sachs ou Paul Benjamin pareciam hesitar entre a construção de um universo e a destruição de si mesmos, como se incapazes de levar até ao fim o poder infinitamente criador da escrita. E o que dizer de Jim Nashe, entidade construtora mas não escritora que se afirma, no entanto, como capaz de ler o sentido da sua existência nómada nas pedras de um muro, como se estas fossem as palavras de um texto por si mesmo composto? Apesar de ser um dos poucos protagonistas da ficção de Auster que não está directamente envolvido na profissão (missão) de escritor, Jim Nashe afigura-se como aquele que mais próximo está do sujeito poético de *Ground Work* e dos ensaios de *The Art of Hunger*. Com efeito, tanto na vertente poética como ensaística, Auster parece encarar o trabalho da escrita como um esforço físico concreto de construção efectiva, como se as palavras a alinhar no poema-texto fossem pedras a enfileirar no erguer de um muro ou de qualquer outra estrutura pétreia.

Fruto desta reflexão, o presente trabalho debruça-se sobre os significados simbólicos da obra de Paul Auster, onde as palavras-pedras são a substância genética do mundo (re)construído através do trabalho da escrita, entre as quatro paredes do quarto. As palavras constroem o livro, do mesmo modo que as pedras constroem um muro, e este enquadra um espaço-tempo fechado mas passível de expansão mental ilimitada, como um quarto ou um livro. A obra de Paul Auster revela-se uma meta-reflexão estético-literária sobre o trabalho da escrita: o escritor existe apenas enquanto entidade produtora de escrita; a escrita (e o seu produto, o livro) decorrem unicamente no quarto; o quarto é o espaço exclusivo da entidade escritor, numa sucessão circular de identidades intermináveis. De que forma Paul Auster se encara enquanto escritor, como equaciona ele a escrita que produz e de que forma transpõe essa atitude para o discurso literário, é o que iremos tentar explorar de seguida.

No primeiro capítulo ("Pedras e Muros: a Música das Palavras") abordaremos a referida imagem da escrita enquanto trabalho preciso de construção, a partir da matéria-prima palavra e da relação inequívoca de

correspondência entre a coisa escrita-alinhada e o referente externo, centrando-nos principalmente em *Ground Work: Selected Poems and Essays 1970-1979*, *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews, Laurel and Hardy go to Heaven* e *The Music of Chance*. A busca da verdade pode ser a busca de uma presença visual e a tarefa infinita do artista supremo será a de nomear todos os objectos do universo, reconstruindo-o através dessas palavras reinventadas, qual Peter Stillman, *alter-ego* insano e irónico do escritor que visa a criação não só de um novo mundo mas também de uma nova linguagem que o traduza.

É dentro do espaço fechado da cena da escrita (designado genericamente por "quarto" mas que, ao longo da ficção, pode materializar-se também sob a forma de casa, estúdio, apartamento ou cela) que parece haver maior liberdade, com a possibilidade de o protagonista desfrutar de todo um universo construído pelo seu trabalho. Sendo o quarto um espaço preenchível (*White Space*), ele é um reduto de infinitas possibilidades; aí cria-se um universo alternativo protector onde tudo é ordenado pela imaginação. As páginas que a personagem-escritor constrói tornam-se nas paredes do quarto que o isolam para que a génese escrita amadureça e se expanda livremente. O quarto é como um ventre que concebe e dá à luz a obra escrita, após longa gestação em solitário confinamento. Esta figuração simbólica é explorada no capítulo "O Quarto que é o Livro: a Cosmogénese Escrita", pela análise dos cenários de escrita mencionados, entre outros, em *The Red Notebook: True Stories, Prefaces and Interviews, Smoke, Mr. Vertigo, White Spaces, The Invention of Solitude, Ghosts, Black-Outs, The Locked Room, Leviathan* e *In the Country of Last Things*, evocando, sempre que pertinente, os referidos fantasmas ficcionais da tradição literária americana e universal. O quarto de Anna Blume em *In the Country of Last Things* é sem dúvida aquele que melhor realiza o jogo semântico de *Room and tomb, tomb and womb, womb and room*, expresso em *The Invention of Solitude* (IS 159-160)⁷. No entanto, o quarto será assim e também um potencial túmulo ou um ventre tanatográfico que pode gerar o caos e não o cosmos escrito.

⁷ Em *In the Country of Last Things* lemos: "Blume. As in doom and gloom, I take it." "That's right. Blume as in womb and tomb..." (CLT 101).

Na obra de Auster, o trabalho da escrita é passível de ser encarado em duas vertentes, em função do produto criado. O escritor pode ser autor de uma cosmogonia, através de um poder genesíaco que se revela na solidão do quarto. A construção da obra escrita é simultaneamente a construção ordenada de um universo imaginário. Porém, o escritor pode ser, noutra contexto, um criador de vácuo letal, descrevendo uma caogonia, desordenando o universo que concebe, conjurando o muro da morte em seu redor e em redor das suas personagens. O texto constrói-se através do alinhamento harmonioso das palavras e não do amontoar simultâneo e informe de fragmentos agrupados ao acaso, nunca passíveis de gerar um espaço simétrico e expansível, identificável com a cena ou com o produto da escrita, ao contrário de *Bartleby*, que se aniquila entre muros e recusa a escrita. No capítulo "A Gênese do Nada no Espaço do Caos", tentaremos penetrar nos *black spaces* disfóricos de *City of Glass*, *Ghosts* (que joga constantemente com as noções conotativas de *Black e White*), *The Locked Room* e *Moon Palace*, com novos envios intertextuais para Franz Kafka, Samuel Beckett, Herman Melville e Nathaniel Hawthorne. A personagem-escritor em permanente reflexão especular será como que um Deus inexperiente, cujas mãos poderão originar cosmos ou caos, vida ou morte. Daí a meditação recorrente de Auster sobre o trabalho e o poder da escrita, com um carácter simultaneamente autobiográfico e autocrítico.

Sumariando numa só frase o teor e a sequencialidade da tripartição deste trabalho, obteríamos a seguinte fórmula: "A Construção (I) do Cosmos (II) e do Caos (III)", nos cenários da escrita de Paul Auster. Mas quem melhor do que o próprio Paul Auster para responder à questão premente *What are the meanings of the stones, walls and rooms that appear all over your work?* A resposta pela voz do autor em estudo funciona, sem dúvida, como o melhor dos prefácios:

Difficult to answer your question. Everything and nothing. The irreducible. That which resists. It's hard to say. Oddly enough, I grew up just down the road from a quarry. Perhaps that has something to do with it.... I'm talking about stones, of course. As for walls and rooms... it is enough, I believe, to start thinking about them to come up with several answers.⁸

⁸ Paul Auster, correspondência pessoal, 28 de Junho de 1996.

O facto de Paul Auster ser um autor contemporâneo, aberto ao diálogo e à comunhão de ideias, com uma produção literária em plena expansão e ainda não esgotada pela crítica especializada, revelou-se um desafio tentador e imediatamente aceite. Sobre Auster não existem ainda as verdades universais cristalizadas em infindáveis bibliografias que transformam qualquer abordagem pretensamente original numa desencorajante reformulação de perspectivas anteriores. A quase ausência de apoio bibliográfico específico para o tema em estudo é francamente colmatada pela aventura da leitura e releitura da obra primeira, das páginas de Auster ele-mesmo, o melhor dos espelhos da sua ideologia e imagética literária. A obra de Auster abre-se ainda como um *territory ahead*, uma estrada infindável que Jim Nashe nos convida a explorar, uma deriva através do espaço e do tempo rumo à *wilderness* a Oeste, como no itinerário final de *Moon Palace*.

I

PEDRAS E MUROS: A MÚSICA DAS PALAVRAS.

(...) and the word that would build a wall
from the innermost stone of life.

(GW 67)

A leitura da obra de Paul Auster, desde os primeiros poemas e ensaios até à mais recente ficção, releva a presença recorrente de uma reflexão metalinguística e metaficcional sobre o trabalho da escrita, numa exploração obsessiva do cenário da criação literária, centrada no seu protagonista, a personagem-escritor. Esta designação advem da característica tipicamente austeriana de acompanhar o escritor nos seus dramas e movimentos, dentro de um espaço exposto ao olhar do leitor. Sendo o trabalho da escrita o tópico central da sua reflexão em prosa, poesia ou ensaio, o sujeito edificador dessa escrita será a personagem principal do texto de Auster. A personagem-escritor protagoniza a ficção, é analisada no ensaio e expressa-se na poesia, veiculando as vivências do próprio Auster-escritor, que tantas vezes não consegue evitar a anotação autobiográfica ou um qualquer significativo jogo onomástico. Mas de que forma encara Paul Auster essa personagem-escritor, seu duplo, através de que imagens verbais transpõe a génese da obra escrita para essa mesma obra escrita?

Na esquematização comparativa das características do modernismo e do pós-modernismo, Ihab Hassan¹ contrapõe o processo (*performance/happening*) pós-moderno ao objecto artístico enquanto *finished work* do modernismo. Com efeito, Auster, escritor integrado no período pós-moderno, equaciona metaficcional e metalinguisticamente o problema da escrita enquanto acto, permitindo ao leitor acompanhar esse processo de construção. A dinâmica de um poema na sua construção deve ser o princípio dominante da forma, definindo a estrutura poética em termos de cinética². Sendo o processo uma continuidade

¹ Hassan, "Postface 1982", p. 87.

² Pressuposto teórico que Auster parece partilhar com os defensores da chamada *open field composition* ou *projective verse*, descrita no ensaio de Charles Olson "Projective Verse" (in *Poetry New York*, 1950), relacionado com a poesia de Ezra Pound e William Carlos Williams.

generativa, através da qual uma percepção conduz directamente a outra, a composição constitui um campo aberto capaz de admitir elementos apreendidos durante o acto de escrita, sem pressupostos rígidos em termos de técnica ou assunto (*The poem, then, is not a transcription of an already known world, but a process of discovery*, AH 87). O leitor desfruta assim do conceito pós-moderno de participação, oposto ao da distância modernista, uma vez que Auster dissecou o processo da escrita, dos mundos em criação, oferecendo livre acesso à mente do personagem-escritor. A narrativa e a linguagem intelectualizam-se, tornam-se conscientes. Enquanto que o modernismo é *lisible (readerly)*, o pós-moderno é *scriptible (writerly)*, activamente focalizado na escrita³.

Para Auster, o quarto, arquétipo do espaço fechado por quatro paredes, é o espaço de criação da obra artística por excelência, onde confluem todas as instâncias literárias. No sublime confinamento do quarto, cria-se um universo escrito, onde o caos latente é ordenado através da imaginação, gerando um cosmos em expansão, sucessivamente enquadrado pela mente do escritor (onde se concentra inicialmente essa matéria infinitamente densa - *Le monde est dans ma tête...*⁴), pelo quarto da escrita e pelas páginas do livro. O enquadramento pressupõe a delimitação de um espaço potencialmente infinito e caótico através de uma qualquer barreira à diluição desagregadora e à consequente perda de identidade por assimilação cósmica. Esse enquadramento relaciona-se, assim, com uma necessária ordenação simétrica, com a construção harmoniosa de uma obra que, de outro modo, não passaria de um empilhar informe de matéria prima estéril. No trabalho literário, essa matéria-prima será constituída pelas palavras que veiculam os conceitos, vivências e enredos da mente do escritor, e a obra final, que se quer harmoniosa, será a página escrita ou, numa visão mais lata, o próprio livro. No universo criativo de Paul Auster, o trabalho da escrita confunde-se, mais do que nunca, com o trabalho efectivo de construção de uma estrutura sólida,

³ Foucault instructs us, for example, to "develop action, thought, and desires by proliferation, juxtaposition, and disjunction," and "to prefer what is positive and multiple, difference over uniformity, flows over unities, mobile arrangements over systems. Believe that what is productive is not sedentary but nomadic". Citado por David Harvey em *The Condition of Postmodernity* (Oxford, UK, and Cambridge, USA: Basil Blackwell, 1990) p. 44.

⁴ Cf. Gérard de Cortanze, "Le monde est dans ma tête, mon corps est dans le monde", *Magazine Littéraire* 338 (Décembre 1995), 18-25.

como se de um muro ou de uma parede de pedra se tratasse. Esta imagem é corroborada pela recorrência evidente do motivo do muro ao longo da obra de Auster. Levando o produto dessa construção um pouco mais além, constatamos que um certo alinhamento de quatro muros ou paredes (ambos *walls*, na língua inglesa) formam um quarto, delimitam um espaço habitável, passando a estabelecer uma fronteira entre o mundo interior e o mundo exterior. O quarto é outro motivo recorrente na obra de Auster. Mas, na realidade, o trabalho de construção de Auster faz-se através da escrita, os seus muros são feitos de palavras, quais pedras ordenadamente alinhadas, para que o todo não se desmorone e alcance a estética própria da obra literária. Estes muros de palavras constroem, por sua vez, como páginas escritas que se vão justapondo, um quarto que é o livro (...*the room that is the book*. NYT 170). Palavra a palavra, a personagem-escritor constrói o espaço da obra literária, porque é palavra a palavra que ele constrói o livro. A construção do muro faz-se com pedras, assim como a construção do texto se faz com as palavras que criam ou recriam o universo⁵. Deste modo, será igualmente possível a identificação entre as pedras e essas palavras e entre o muro e o texto, ambos produtos de um trabalho de construção.

As palavras-pedras são a matéria genética do mundo (re)construído através do trabalho da escrita, entre as quatro paredes do quarto. As palavras constroem o livro, assim como as pedras constroem muros e quartos. A obra realizada será esse arquétipo do espaço da criação literária, constantemente revisitado por Auster, construído exclusivamente por palavras e encerrando entre as suas páginas/paredes a personagem-escritor. Ou, nas palavras de Auster, do trabalho da escrita nasce o

⁵ O paralelismo lógico-psíquico entre o mundo e a linguagem é a base da filosofia da linguagem de Ludwig Wittgenstein. Em *Philosophische Untersuchungen*, publicado em 1953, Wittgenstein compara a linguagem a uma velha cidade: "um labirinto de ruelas e pequenos largos, de novas e velhas casas, de casas aumentadas em épocas posteriores, e isto rodeado de uma quantidade de novos subúrbios, com ruas rectilíneas bordeadas de prédios uniformes", para depois questionar: "A partir de quantas casas ou ruas uma cidade começa a ser uma cidade?" (traduzido da versão francesa: *Investigations Philosophiques*, trad. Klossowski. Paris: Gallimard, 1961. Pp. 18-19). Quantas pedras constroem o muro? Quantas palavras formam a linguagem e a obra escrita? Wittgenstein relaciona a construção da obra material, sob diversas formas (casas, ruas, prédios... muros e quartos) e de diversos materiais (como a pedra), com a construção da obra linguística, cujo material são as palavras. Curiosamente, em 1958, foram publicados os seus *The Blue and the Brown Books* que recordam *The Red Notebook* de Paul Auster.

quarto que é o livro, sublime ponto de confluência de todas as instâncias literárias, onde o escritor efectiva a sua cosmogonia.

Ao longo da obra de Paul Auster, é sem dúvida na construção da componente poética que se torna mais perceptível a já referida necessidade de ordenação simétrica das palavras. Com efeito, a "lírica" tem uma forte componente musical, melódica, assentando basilarmente na música das palavras ou, de acordo com a imagem aqui explorada, na música das pedras em sintonia. No entanto, a reiterada reflexão do autor sobre esse mesmo trabalho de construção literária deixa transparecer a consciência de um percurso conturbado no que respeita à obra poética. A expansão do cosmos poético gerado no imaginário de Paul Auster nem sempre foi linear, encontrando no seu caminho vários muros que, ao invés de funcionarem como estruturas de enquadramento da construção poética, foram verdadeiras barreiras monolíticas que puseram em causa toda uma carreira literária. Na longa entrevista concedida a Larry McCaffery e Sinda Gregory (de 1989-90 e publicada em *The Art of Hunger*), Paul Auster refere criticamente que, de início, os seus poemas se assemelhavam a punhos fechados: *they were short and dense and obscure, as compact and hermetic as Delphic oracles* (AH 285). A construção assimétrica ou excessivamente nebulosa pode gerar uma estrutura não só expressivamente vã mas também mortífera à veiculação do discurso literário, um verdadeiro muro da morte da escrita. O poder cosmogónico do escritor deve ser autoconsciente em relação às suas capacidades simultaneamente construtivas e destrutivas e disso é Paul Auster um excelente exemplo, na sua contínua reflexão metalinguística e metaliterária, como transcreve Adam Begley:

He wrote prose, not verse - he says he hasn't written a poem in 13 years. His poetry, he explains, "was always a very compact, univocal expression of feelings. Prose is vast..." He pauses, searching for the right words. "It allows me to speak out of both sides of the mouth at once." His themes were primed for elaboration⁶.

É, assim, compreensível a passagem da construção poética à imaginação ficcional, que Paul Auster não se coíbe de expor na entrevista a Joseph Mallia: *I don't think*

⁶ Adam Begley, "The Case of the Brooklyn Symbolist" in *The New York Times Magazine* (August 30, 1992) 41, 52-54.

of myself as having made a break from poetry. All my work is of a piece, and the move into prose was the last step in a slow and natural evolution (AH 257). A poesia de Auster justapõe evocações fragmentárias de uma paisagem imaginária, desolada e rochosa, com versos de torturada auto-análise - *in the impossibility of words / in the unspoken word / that asphyxiates, / I find myself* (Interior, GW 31). Os seus poemas são mais expressivos quando se aproximam do ritmo encantatório, se bem que contido, da sua prosa mas, na generalidade, eles sofrem com a própria austeridade e aridez que procuram transmitir.

Em *Ground Work: Selected Poems and Essays 1970 - 1979*, publicado pela primeira vez em 1990, Auster recolhe alguma dessa poesia seminal, onde estão já patentes vários dos motivos condutores da obra em prosa que se seguirá. Não esquecer que *groundwork* é *the work which forms the base for some kind of study or skill*⁷, podendo ser a base do trabalho da escrita. Auster divide o vocábulo para melhor expor os seus segmentos: *Ground Work* ou o trabalhar do chão, da terra sobre a qual irá erguer a sua obra, construindo-a como um hábil artesão da pedra. Esta é a primeira obra (primeiros poemas e ensaios) que anuncia futuros trabalhos e respectivas temáticas, como as palavras e o mistério da linguagem, a cidade, as sombras, a solidão, a morte, o vazio ou o acaso. Influências dominantes no seu trabalho, como Kafka e Beckett, fazem as suas esperadas aparições. Sir Walter Raleigh, a quem Auster se refere frequentemente, aí surge numa poderosa meditação sobre a morte (*The Death of Sir Walter Raleigh*, GW 164-169). E, neste *groundwork* poético, podemos também encontrar as pedras omnipresentes em todas as suas formas⁸, os muros e as primeiras ocorrências do quarto, onde o escritor-personagem se encerrará, em obras mais tardias.

As pedras e os muros dos *Selected Poems and Essays 1970 - 1979* têm uma linguagem múltipla, plurissignificativa, tal como as palavras, matéria-prima da arte de Paul Auster⁹. E várias são as imagens verbais que transpõe, de forma

⁷ *Longman Dictionary of Contemporary English*.

⁸ *Difficult to answer your question. Everything and nothing. The irreducible. That which resists. It's hard to say. Oddly enough, I grew up just down the road from a quarry. Perhaps that has something to do with it... I'm talking about stones, of course.* Paul Auster, correspondência pessoal, 28 de Junho de 1996. Cf. "Introdução" do presente trabalho, p. 11.

⁹ *I'm learning to listen to stones*, disse Marguerite Yourcenar, nos últimos anos de vida. Yourcenar conhecia o mistério das vozes dos objectos e o fascínio dos alfabetos esquecidos e negligenciados

mais ou menos evidente, o conceito de construção da obra escrita para a poesia austeriana, associando palavras e pedras, muros e páginas. A referência a algumas composições mais expressivas terá por finalidade desvendar e analisar essas mesmas imagens.

Em *Unearth*, originalmente publicado no homónimo *Unearth* (Living Hand, 1974), que cobre a produção poética de 1970 a 1972, o poema entrelaça o muro e as pedras com todo um campo semântico ligado à escrita e à linguagem:

| | |
|---|--|
| Along with your ashes, the barely written ones, obliterating the ode, the incited roots, the alien eye - with imbecilic hands, they dragged you into the city, bound you in this knot of slang, and gave you nothing. Your ink has learned the violence of the wall. Banished, but always to the heart of brothering quiet, you cant the stones of unseen earth, and smooth your place among the wolves. Each syllable is the work of sabotage. | From one stone touched to the next stone named: earth-hood: the inaccessible ember. You will sleep here, a voice moored to stone, moving through this empty house that listens to the fire that destroyed it. (...) |
|---|--|

Unearth XI (GW 17)

Unearth I (GW 7)

Ao lermos que "a tinta aprendeu a violência do muro", compreendemos que este possui uma força destrutiva que se projecta na escrita. *Song of Degrees*, retirada de *Wall Writing*¹⁰, parece desvendar um pouco o significado desse muro:

pelo mundo. A metáfora não é nova, pois já em *Tellus Stabilita*, de *Memoirs of Hadrian*, Yourcenar falara da reconstrução como resultando de uma colaboração *with time gone by, penetrating or modifying its spirit, and carrying it toward a longer future. Thus beneath the stones we find the secret of the springs. Memoirs of Hadrian*, trad. Grace Flick e Marguerite Yourcenar (New York: Farrar, Straus & Young, 1955) pp. 128-129.

¹⁰ *Wall Writing* (Berkeley: The Figures Books, 1976). Edição de quatrocentas e setenta e quatro cópias; período de 1971 a 1975.

(...)

Minima. Memory

and mirage. In each place

you stop for air,

we will build a city

around you. Through the star -

mortared wall

that rises in our night, your soul

will not pass

again.

(GW 51)

Caracterizado como uma barreira intransponível, o obstáculo derradeiro em final de poema, o muro prefigura aqui o aniquilamento da escrita, violento freio ao fluir da tinta do escritor. O poder de construção da escrita (*we will build a city*) pode ser usado de forma negativa quando, ao invés de gerar um universo ordenado, gera um caos. Se o quarto que é o livro não estruturar harmoniosamente a expansão do universo imaginário do escritor, aquele irá ruir inevitavelmente, sepultando-o dentro de si. A morte da escrita será o extinguir da personagem-escritor, instância criadora e simultaneamente habitante do espaço da construção literária, confinada por muros da morte ao invés de disfrutar do espaço cosmogónico do quarto que é o livro, transformado em cela terminal. Quando chega a noite e a alma passa para o outro lado do muro, o regresso torna-se impossível. E ainda não foram descobertas as palavras que possam decifrar este muro, pois a morte é ainda o mais insondável dos mistérios¹¹. *It is a wall. And the*

¹¹ Cf. *Le Mur* de Jean-Paul Sartre (1939). Recolha de cinco novelas redigidas no intervalo que separa *La Nausée* de *L'Age de Raison*. A primeira novela tem por cenário a guerra civil de Espanha (que não tinha ainda terminado). Um combatente republicano, prisioneiro dos franquistas, aguarda a sua execução. Imagina-se junto ao muro, as armas apontadas. Mas é tudo, a sua imaginação não vai mais longe, não consegue figurar o mundo sem si. O título desta primeira novela ganha valor emblemático pelo conjunto da recolha à qual confere unidade: por muito próximos que estejamos do muro, ele é impenetrável; ficamos sempre do mesmo lado, sem o poder saltar, sem dele podermos fugir ou abstrairmo-nos.

O muro da morte acaba por ter muito em comum com a Baleia Branca, Moby Dick, imenso e insondável mistério: *All visible objects, man, are but as pasteboard masks... If man will strike, strike through the mask! How can the prisoner reach outside except by thrusting through the wall? To me,*

wall is death./ Illegible... (GW 62) - ilegível porque é indecifrável, ilegível porque se relaciona com o desmoronar da obra escrita, com a fragmentação irreversível da entidade escrevente.

A metáfora do muro da morte é um produto do trabalho da escrita, pois a figura de retórica existe unicamente no texto, enquanto linguagem, não tendo, como entidade una, um referente concreto no real. Através de palavras, o escritor simultaneamente constrói a metáfora (belo) e exorciza o seu referente (bom)¹², tal como fará, mais tarde, em *The Invention of Solitude*, longo exercício de escrita catártica da morte. Mas a beleza da metáfora é apenas uma fracção do sublime infinito inerente à cosmogénese literária. Enquanto o sentimento do belo incide num objecto limitado, o sentimento do sublime projecta-nos para o ilimitado. Aqui, o espírito eleva-se acima de si próprio, sente os seus próprios limites e experimenta qualquer coisa que o ultrapassa: é sublime, diz Kant, aquilo que, pelo simples facto de ser concebido, é indício de uma faculdade da alma que ultrapassa qualquer medida dos sentidos. Enquanto a estética do belo se define como uma teoria do objecto concebido como organização acabada, a estética do sublime põe em jogo a ideia de um objecto transcendente e infinito. Kant relaciona o sublime com o supra-sensível presente apenas no espírito humano e não em qualquer entidade da natureza.

Como constatámos, o processo criativo da escrita é livre de conferir uma pluralidade de significados às pedras e ao muro que, nesta perspectiva, serão as suas parcelas e o seu produto final. Se o muro se destaca da escrita, que o observa enquanto objecto de reflexão em *Song of Degrees*, de novo com ela se entrelaça em poemas como *Wall Writing* (a escrita no muro ou a escrita do muro; material ou assunto da escrita, como *graffiti*), *Covenant* e *Hieroglyph*:

| | | |
|------------|---------------------------|------------------------|
| (...) | (...) | The language of walls. |
| Or a word. | All night | Or one last word - |
| | I read the braille wounds | cut |

the white whale is that wall, shoved near to me, diz Ahab a Starbuck. Herman Melville, *Moby-Dick* (London: Penguin Classics, 1986), p. 262.

¹² *Beauty and truth. It is the old question, come back to haunt us in Truth, Beauty, Silence* (AH 62-74).

| | | |
|----------------------------------|-------------------|-------------------------|
| Come from nowhere | on the inner wall | from the visible. (...) |
| in the night | of your cry (...) | |
| of the one who does not come. | Covenant (GW 44) | Hieroglyph (GW 46) |

Or the whiteness of a word,
 Scratched
 into the wall.

Wall Writing (GW 43)

No primeiro poema, parece surgir-nos o processo da escrita, com a angústia da folha em branco e o triunfo da primeira palavra que nela desponta. Mas não importa somente escrever sobre os muros, é necessário também fazer da escrita um muro, uma construção estética, estável e duradoura. Em *Covenant* e *Hieroglyph*, podemos ler "feridas em braille" ou escutar a "linguagem dos muros" e das palavras "cortadas" (extraídas) do mundo visível. As pedras pertencem à esfera do natural, existem isoladas, até que, pela mão do construtor-escritor, se alinham no muro, seguindo um percurso semelhante ao das palavras, entre a abstracção de um dicionário e o poema acabado. Para tal, é necessário um *Stone Work*, título do poema que surge na edição original de *Wall Writing*, mas não em *Ground Work*, e que remete para o trabalhar da pedra e da palavra, para a arte poética do poeta-artífice (*Stone work: the parts of a building, esp. those ornamented with special shapes, made of stone*¹³):

You took me
 for a man who wanted to die.
 Indifferent stone, defiant on the greenest anvil.
 The earth was page, the most quiet
 wait before the word, and it was you,
 fault where the eye began
 to see, it was you who were dying,

¹³ Longman Dictionary of Contemporary English.

to keep me alive. Beyond the wall
 you worked in stone,
 and when the stones were small enough
 to taunt the earth, you hid, voice in the run,
 and shattered them, to make them
 rally underfoot, as if they were
 singing (...).

O poeta toca, nomeia, dá vida às pedras através do poder do poema e do manuseio das palavras:

| | | |
|------------------------|-----------------------------|-------------------------------|
| From one stone touched | All summer long, | (...) such yield |
| to the next stone | by the gradient rasp-light | |
| named (...) | of our dark, dune-begetting | as only light will bring, and |
| | hands: your stones, | the very stones |
| | crumbling back to life | undead |
| | around you. | |
| | (...) | in the image of themselves. |
| Unearth XI (GW 17) | Meridian (GW 35) | Bedrock (GW 98) ¹⁴ |

As pedras são seres inanimados que a escrita faz viver, transportando-os da imaginação para o real, oferecendo-os ao convívio do mundo que aguarda pacientemente a luz da palavra (*the most quiet / wait before the word ; the whiteness of a word, / scratched / into the wall*). Ou serão seres que existem já, apagados no quotidiano, e aos quais o trabalho da escrita dá um novo brilho, uma nova vida (como New York, seus lugares e personagens, transportados para tantas obras de Paul Auster)¹⁵. Sobre este poder vital e transfigurador da escrita,

¹⁴ *Bedrock* - 1. the main stretch of solid rock in the ground supporting all the soil above it. 2. the facts on which a belief or argument rests (Longman Dictionary of Contemporary English). Significativamente incluído num *Ground Work - Groundwork*.

¹⁵ Relativamente aos objectos vindos do quotidiano e trabalhados pela escrita, ver o ensaio "The Decisive Moment", em *The Art of Hunger*, sobre a obra de Charles Reznikoff (1894-1976), poeta americano de origem judaica, nascido em Brooklyn, e cuja obra pode ser integrada na corrente

confrontemos as palavras do próprio Auster em *The Poetry of Exile*, ensaio sobre a obra poética de Paul Celan¹⁶, onde refere igualmente a figuração pictórica de Van Gogh:

Neither Van Gogh's stroke nor Celan's syntax is strictly representational, for in the eyes of each the "objective" world is interlocked with his perception of it. There is no reality that can be posited without the simultaneous effort to penetrate it, and the work of art as an ongoing process bears witness to this desire. Just as van Gogh's painted objects acquire a concreteness "as real as reality", Celan handles words as if they had the density of objects, and he endows them with a substantiality that enables them to become a part of the world, his world - and not simply its mirror (AH 88-89).

Auster busca um discurso que veicule expressivamente mesmo um estado ou experiência subjectivo, num encontro directo com o cosmos, como se de uma transfusão de vida se tratasse:

(...) as if, in the distance between
sundown and sunrise,
a hand
had gathered up your soul
and worked it with the stones
into the leaven
of earth.

Transfusion¹⁷ (GW 77)

De *Fragments from Cold* é também retirado *Disappearances* (e são muitas as personagens que desaparecem na ficção de Auster). Neste poema-chave,

estética da *open poetry* ou objectivismo: *Each moment, each thing, must be earned, wrested away from the confusion of inert matter by a steadiness of gaze, a purity of perception so intense that the effort, in itself, takes on the value of a religious act. The slate has been wiped clean. It is up to the poet to write his own book* (AH 36). Reznikoff reflecte sobre todos os encontros entre o sujeito poético e o mundo, dedicando-se à busca das estratégias linguísticas necessárias para transformar essas reflexões em verso. Para Reznikoff, o poema será uma testemunha das percepções individuais do mundo.

¹⁶ Paul Celan (1920-1970) - originário de uma família judia, a experiência do genocídio, ao mesmo tempo histórica e pessoal, marcou toda a sua obra lírica, a par da reflexão sobre as possibilidades da linguagem poética. As últimas obras de Celan dão maior atenção à realidade quotidiana e experimentam de forma mais radical a dúvida quanto à eficácia da palavra poética. Cf. *Larousse Dictionnaire des Littératures Française et Étrangères* (1992).

¹⁷ Originalmente publicado em *Fragments from Cold* (Parenthèse, 1977), referente ao período de 1976 a 1977.

encontramos entretecidas as diversas imagens até aqui analisadas, num verdadeiro trabalho de elaboração poética:

1. Out of solitude, he begins again -

(...)

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

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

of the undeciphered,
event,

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

to make a wall

and that all these stones
will form the monstrous sum

of particulars.

(GW 61)

O trabalho da escrita nasce da solidão, como acontecerá em *The Invention of Solitude*, longa e sentida crónica de uma tentativa de superar o eterno isolamento da vida e da morte, ou, em *The Music of Chance*, com a construção do muro que confere um objectivo à errância solitária de Jim Nashe. Uma pedra

sucede a outra pedra, formando o muro, "monstruosa soma de particulares"¹⁸.
Numa visão universal, poderemos ler aqui o eterno ciclo da vida e da morte, a
sucessão inexorável dos seres humanos através do espaço e do tempo; numa visão
singular, mas nem por isso redutora, percebemos a construção do texto, fruto do
trabalho do escritor:

| | |
|--|--|
| 3. To hear the silence that follows the word of oneself. Murmur of the least stone shaped in the image of earth, and those who would speak to be nothing but the voice that speaks them to the air. And he will tell of each thing he sees in this space, and he will tell it to the very wall that grows before him: (...) (GW 63) | 4. (...) For the wall is a word. And there is no word he does not count as a stone in the wall. Therefore, he begins again, (...) What he breathes, therefore, is time, and he knows now that if he lives it is only in what lives and will continue to live without him. (GW 64) |
|--|--|

¹⁸ As pedras postas de forma amontoada adquirem um valor simbólico. Nas gargantas dos Andes peruanos, bem como na Sibéria, o costume diz que os viajantes têm de juntar uma pedra às dos montes que, com o tempo, adquirem dimensões piramidais. Toda a acumulação de objectos modestos dotados de almas reforça a potencialidade de cada um deles e termina criando uma nova alma extremamente poderosa. A alma de uma só pedra é frágil. Mas ela soma-se a todas as outras almas de inúmeras pedras e a alma colectiva do amontoado torna-se uma grande força numinosa. Ver Jean-Paul Rouf Roux, *Faune et Flore Sacrées dans les Sociétés Altaïques* (Paris: Gallimard, 1966).

Parece ser uma tarefa sobre-humana (uma soma monstruosa) a de tudo enumerar, de tudo traduzir verbalmente, contar todas as palavras e todas as pedras do muro:

6. And of each thing he has seen

he will speak -

the blinding

enumeration of stones,

even to the moment of death -

(...)

(GW 66)

7.

(...) and the word that would build a wall
from the innermost stone

of life.

(...) Therefore, there are the many,

and all these many lives

shaped into the stones

of a wall,

and he who would begin to breathe

will learn there is nowhere to go

but here.

Therefore, he begins again,

as if it were the last time

he would breathe.(...)

(GW 67-68)

Ao escritor caberá realizar o paralelo das pedras e das palavras, do muro e do texto, num trabalho infinito, de horizontes referenciais ilimitados, que só terminará com a morte do obreiro, como na espiral de modelos da *City of the World* ou no próprio muro de *The Music of Chance*. Uma tarefa possivelmente insana que Auster recupera em prosa na alucinada reformulação onomástica que Peter Stillman impõe a si próprio em *City of Glass* ('*What do you do with these things ?*'; '*I give them names*' (...) '*I invent new words that will correspond to the things.*' NYT 78). Esta é uma tentativa de catalogar o universo, de inventariar os seus elementos base e, por outro lado, de definir a relação fundamental e exclusiva

entre símbolo e objecto. Ao prolongar até à morte a extensão da sua obra, o construtor (da escrita) sabe estar a erguer para si um muro da morte, encerrado para sempre dentro da obra infinita¹⁹. Mas só ele possui o poder de reordenar e reformular o universo, ao qual não hesita em imolar-se.

Na presença deste muro presentem-se todos os muros da morte que, um dia, truncarão todas as existências humanas, interrompendo a viagem da vida²⁰. O muro, como todo o sistema de significação, é ao mesmo tempo fechado sobre si próprio e susceptível de entrar num jogo combinatório. Ele é simultaneamente muro e pedra, todo e parte. Esse muro pode erguer-se em redor da personagem-escritor, cercando-o e isolando-o do resto da humanidade, até ao auto-aniquilamento, até à morte. Como nos destinos mais ou menos semelhantes das personagens de *The New York Trilogy*, *The Music of Chance*, *In the Country of Last Things*, *Moon Palace*, *Smoke*, *Leviathan* e *Laurel and Hardy go to Heaven*. Com efeito, nesta peça inédita de 1976, apenas representada particularmente, narra-se a história de dois homens que passam todo o tempo do espectáculo a construir um muro que, no fim, fica entre eles e o público. O muro veicula o desaparecimento e a morte aos olhos dos demais. As suas vozes não fazem mais do que acrescentar novas pedras ao muro, pois as palavras são um muro erguido entre si e o mundo. O muro, prisão onde se escrevem *graffitti* como que para provar que se existe, encerra o herói austero que acaba por aí se aniquilar.

¹⁹ Como é o caso do protagonista de *A Hunger Artist* de Franz Kafka, um perfeccionista na sua arte da fome. Para além de ser um entusiástico leitor de Kafka (cf. "Pages for Kafka" e "Kafka's Letters" em *The Art of Hunger*), Paul Auster é frequentemente comparado a um Kafka pós-moderno. Ver Valentine Cunningham, "Kafka rides the subway" in *The Observer* 10,357 (April 15, 1990), 60 e Adam Begley, "Kafka goes gumshoe (profile)" in *The Guardian Weekend* (October 17, 1992), 18-21.

²⁰ Como em *Bartleby the Scrivener*, narrativa de Herman Melville largamente admirada e parafraseada por Paul Auster, se não mesmo plagiada (ver Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, "Plagiarism in Praise: Paul Auster and Melville" in *Colóquio Herman Melville*, coordenação de Teresa Ferreira de Almeida Alves e Teresa Cid (Lisboa: Edições Colibri, 1994), 111-122). Bartleby aproximou-se, mais do que qualquer outro homem, do muro da morte, de uma questão eterna da humanidade. O seu universo é Wall Street, a sua paisagem é um muro de tijolos mortos. Bartleby olha o muro como sendo eterno, parte inerente à estrutura das coisas, comparável à incapacidade humana de ultrapassar os limites da sua percepção, ou à própria morte. A sua visão da realidade é desencantada, numa *dead-wall revery*. O muro obceca-o e, quando este se materializa no seu caminho como morte, é na base de um muro, na prisão *The Tombs* (os túmulos, os últimos espaços murados), que ele é encontrado morto, de olhos abertos, como se ainda nele reflectisse. Wall Street limita-se a aceitar os muros por aquilo que eles são: estruturas feitas pelo homem para compartimentar. Para Bartleby, contudo, são símbolos abstractos de todos os impedimentos à realização plena do lugar do homem no universo.

Aubade introduz, pela primeira vez, o tema do exílio entre as quatro paredes de um quarto, que será largamente desenvolvido na ficção de Auster:

(...) I am your distress, the seam
in the wall
that opens to the wind
and its stammering, storm
in the plural - this other name
you give your world: exile
in the rooms of home. (...)

(GW 75)

O muro surge como uma estrutura que simultaneamente isola e protege do caos fragmentário do mundo exterior pós-moderno, constituindo a base do quarto-refúgio, das suas quatro paredes. O muro forma como que uma barricada contra a realidade, delimitando um espaço de segredo que é paralelamente um espaço sagrado de génese literária, de onde a morte e o vazio foram banidos. Porque dentro do espaço do livro, o poder do escritor é sagrado, tal como o é dentro do quarto onde escreve. Mas, uma vez terminada a obra, cessa também o motor da existência do sujeito enquanto obreiro, pois este habita exclusivamente no interior do livro e da cena da escrita, sem os quais seria inconcebível a identidade que advem do trabalho de construção. A morte determina o fim das palavras ou será que o fim das palavras é que determina o momento da morte? Em *City of Glass*, Quinn deixa de escrever no seu caderno vermelho porque morre ou morre porque nele deixa de escrever (*What will happen when there are no more pages in the red notebook?* NYT 131)? No fim, quando não há mais linhas para escrever no caderno vermelho, quando já não resta nenhum espaço para escrever uma palavra e dizer "eu", a personagem desaparece, volatiliza-se, pois ela vive unicamente enquanto escreve (*And when nothing was left, there could be no more words.* AH 94). Quando a escrita cessa, a identidade de Quinn desaparece, assimilada pela ficção, pois nada mais de seu subsiste. O caderno era a sua linguagem, à maneira de Stillman, sem ele Quinn não pode existir. Nesta perspectiva, a escrita e a vida

são indissociáveis. A poesia de Auster não se esquece de interligar palavras, muros e pedras com o mistério omnipresente da vida e da morte:

| | |
|---|--------------------------------|
| (...) | You will not blame the stones, |
| As if the first | or look to yourself |
| word | beyond the stones, and say |
| comes only after the last, after a life | you did not long for them |
| of waiting for the word | before your face |
| | had turned to stone. |
| that was lost. To say no more | (...) |
| than the truth of it: men die, the world fails, | |
| the | Viaticum ²¹ |
| words | |

have no meaning. And therefore to ask
only for words.

Stone wall. Stone heart. Flesh and blood.

As much as all this.
More.

S.A. 1911-1979 (GW 92)

No vocabulário inglês, construir uma *stone wall* é *to make a long speech or question so as to slow down the business of a meeting, parliament, etc*²². No presente contexto, será igualmente o prolongamento da vida (e da obra) e o concomitante adiar da morte e do esquecimento, através das palavras habilmente manejadas e musicalmente conjugadas, ou seja, através do trabalho da escrita. As palavras são lançadas contra o tempo, contra a memória que se esfuma, contra a perda da identidade.

²¹ In *Wall Writing*, 1976.

²² *Longman Dictionary of Contemporary English*.

No momento da morte, o coração torna-se em pedra, funde-se com o muro (*Stone wall. Stone heart*). No quarto de Quinn, após o seu desaparecimento (*Wherever he may have disappeared to... NYT 132*), resta somente o caderno vermelho, centro dos seus últimos tempos de vida e de escrita. O que sobrevive de Quinn é aquilo que ele escreveu nas suas páginas. O que sobrevive do artista é a sua obra: (...) *What he breathes, therefore, / is time, and he knows now / that if he lives / it is only in what lives / and will continue to live / without him* (GW 64).

The Death of Sir Walter Raleigh (1975), um dos treze ensaios presentes em *Ground Work*, mas ausente de *The Art of Hunger*, forma como que um *continuum* com a poesia de Auster, ao recuperar a imagem do muro como metáfora da morte e como base da estrutura do espaço onde a personagem constrói a obra perene, enquanto aguarda a morte.

The Tower is stone and the solitude of stone. It is the skull of a man around the body of a man - and its quick is thought. But no thought will ever reach the other side of the wall. And the wall will not crumble, even against the hammer of a man's eye. For the eyes are blind, and if they see, it is only because they have learned to see where no light is. There is nothing here but thought, and there is nothing. The man is a stone that breathes, and he will die. The only thing that waits for him is death (GW 164).

A solidão é inventada em pedra; o homem, também ele, é uma pedra de um qualquer xadrez. Na prisão de pedra, só há lugar para o pensamento e para a certeza da morte. As paredes podem tocar-se, sufocantes e omnipresentes, quais muros da morte intransponíveis (*For death is a very wall, and beyond this wall no one can pass. GW 165*). Porém, até este limbo de isolamento total pode proporcionar a génese de uma obra:

One thing is sure: this man will die. The Tower is impervious, and the depth of stone has no limit. But thought nevertheless determines its own boundaries, and the man who thinks can now and then surpass himself, even when there is nowhere to go. He can reduce himself to a stone, or he can write the history of the world. Where no possibility exists, everything becomes possible again (GW 164).

He can breathe, he can walk, he can speak, he can read, he can write, he can sleep. He can count the stones. He can be a stone that breathes, or he can write the history of the world²³ (GW 166).

A construção da obra escrita surge como alternativa ao aniquilamento, preenchendo os derradeiros dias de vida do sujeito com um trabalho que não só confere um novo sentido a toda a sua existência, mas também o dota com o poder de reordenar a própria história do mundo (é a *history of the world*, tal como a *City of the World*, não é uma história qualquer). O poder da escrita é passível de possuir um âmbito universal.

If he has been able to live, he will be able to die. And when there is nothing left, he will know how to face the wall (GW 164).

Em *The Death of Sir Walter Raleigh*, somos confrontados com a possibilidade da condigna preparação para a morte, através de um percurso de fortalecimento espiritual. Como pode a "pedra viva" tornar-se "capaz de morrer", "tocar o muro", "atravessar a vida de olhos abertos"? Através da força da escrita e da meditação solitária que conferem o poder megalómano ao escritor, narciso do seu intelecto. Este é um poder sobre-humano que nasce do sublime exílio entre quatro paredes, pressupondo a dádiva da imortalidade que a obra escrita pode conceder, tal obra em pedra que desafia o tempo²⁴. No espaço mágico do quarto ou da cela, tudo se torna de novo possível. Aí, como Auster escreve em *City of Glass*: *He wrote about the stars, the earth, his hopes for mankind. He felt that his words had been severed from him, that now they were a part of the world at large, as real and specific as a stone, or a lake, or a flower* (NYT 130).

No entanto, a criação do universo escrito pressupõe a existência de princípios ordenadores sem os quais esse universo não passaria de uma matéria

²³ Como fez, na realidade, Sir Walter Raleigh (ou Raleigh), 1552 ? - 1618. Encarcerado longos anos na Torre de Londres, escreveu, entre outras obras, *The History of the World* (1614) que, em menos de um século, viu onze edições. Distingue-se por um estilo sóbrio e eloquente e pela famosa apóstrofe à morte com que termina, magníficos exemplos de prosa isabelina.

²⁴ Cf. Augusto Roa Bastos, *I the Supreme*, trad. Helen Lane (New York: Aventura, 1986): *Forms disappear, words remain, to signify the impossible* (p. 11) ; *I must dictate/write; note it down somewhere. That is the only way I have of proving that I still exist* (p. 45). *I the Supreme* é um romance acerca do poder, acerca da escrita da história e da tradição oral dos contadores de histórias. Escrever é uma forma de provar que se está vivo, enganar a morte, adiá-la.

informemente expandida, desprovida do enquadramento que une as pedras no muro e que torna as palavras justapostas em arte poética. Na cena da escrita, existem regras que regulam a actuação da personagem-escritor durante o seu trabalho de construção, pois há que ligar os factos, narrar, conferir sentido, encontrar uma "gramática" condutora que veicule a música das palavras. Se bem que o poder da escrita seja passível de possuir um âmbito universal capaz de (re)ordenar o mundo de acordo com o poder visionário do escritor, é necessário, devido à dimensão cósmica desse mesmo âmbito, escapar ao caos da "monstruosa soma de particulares", com o seu vocabulário impossível por ausência de uma estrutura coordenadora. Paul Auster tem consciência da existência desses princípios ordenadores não só na sua própria obra mas também na obra de qualquer outro escritor. Essa auto e heteroconsciência literária constitui a base da meditação metaliterária de *The Art of Hunger*.



A obra de Paul Auster tem em *The Art of Hunger* a sua arte poética involuntária, baseada na necessidade de estruturar o imaginário através de uma reflexão sobre a escrita onde o herói se torna simultaneamente sujeito e objecto da experiência vivida. Para além de se debruçar sobre a sua própria obra em três entrevistas (*Translation, Interview with Joseph Mallia e Interview with Larry McCaffery e Sinda Gregory*), nos ensaios e prefácios Auster analisa o desempenho de várias personagens-escritores entre as quatro paredes metafísicas do espaço da escrita (Kafka, Beckett, Mallarmé, Laura Riding, Edmond Jabès, Jacques Dupin), numa reflexão que deixa transparecer a sua própria atitude, pois também ele é uma personagem-escritor, com o seu espaço delimitado e com uma obra em construção.

Na já referida entrevista com Larry McCaffery e Sinda Gregory (AH 270-312), Auster admite a sensação de que todos os seus livros seriam, de certo modo, o mesmo livro, narrando a saga das suas obsessões, das palavras, questões e dilemas que assombram a sua existência:

Like it or not, all my books seem to revolve around the same set of questions, the same human dilemmas. Writing is no longer an act of free will for me, it's a matter of survival. An image surges up inside me, and after a time I begin to feel cornered by it, to feel that I have no choice but to embrace it. A book starts to take shape after a series of such encounters.

(...) Writing, in some sense, is an activity that helps me to relieve some of the pressure caused by these buried secrets. Hidden memories, traumas, childhood scars - there's no question that novels emerge from those inaccessible parts of ourselves (AH 277).

Torna-se inevitável o paralelo com *Book of the Dead II, interview with Edmond Jabès*²⁵ (1978; GW 190-210): *The Book of Questions* (que evoca *The Book of Memory*, segunda parte de *The Invention of Solitude*) is based on the idea that we all live with words that obsess us. (...) Behind these words we see our own stories of death and love (GW 201).

Ao abordar o tema das palavras obsessivas, constantemente repetidas no seu trabalho, Auster refere-se a algo que não se pode exprimir mas que, ao mesmo tempo, não pode ser esvaziado de significado. Todas essas palavras tornam-se na mesma palavra e acabam por se auto-questionar e avançar na direcção do proibido, para lá do muro. O livro é algo imenso, do qual só vislumbramos fragmentos, de cada vez. A totalidade constrói-se a partir desses fragmentos, da mesma forma que um livro é feito de palavras, um muro é feito de pedras e o mundo é feito de seres humanos e suas vidas.

As pedras, encaradas enquanto signos linguísticos que constroem o muro do texto, dão título a *From Cakes to Stones* (AH 75), num contexto que refere a simplicidade da linguagem nas páginas de Beckett. Este ensaio sobre os problemas da escrita, da tradução e da linguagem em geral, é subordinado ao título, escolhido numa peça de Beckett, onde é também utilizada a metáfora das pedras e das palavras, que devem ser manuseadas e talhadas cuidadosamente. *The Myth of Babel*, segunda parte do livro *The Garden and the Tower: Early Visions of the New World* de Peter Stillman (cujos passos em New York parecem desenhar a

²⁵ Edmond Jabès (1912-1991) - poeta francês, de origem judaica. Na sua obra encontramos duas principais linhas de força: o enraizamento num passado e numa cultura e o esforço para passar da poesia tradicional para uma escrita "que não pertença a nenhum género mas que os contenha a todos". Subjacente encontramos sempre a imagem do livro original - a Bíblia. Para Jabès, a escrita é uma constante busca (*Le Livre des Questions*, 1963-1973). Cf. *Larousse Dictionnaire des Littératures Française et Étrangères* (1992).

palavra *Tower of Babel*), refere *The New Babel* do fictício Henry Dark²⁶. A torre de Babel foi punida por Jeová com a multiplicação das linguagens, incompreensíveis entre si. A obra só podia construir-se enquanto as palavras tinham sentido, uma vez que estas ajudavam as pedras a erguer-se e a unir-se. Quando as palavras se esvaziaram de sentido, as pedras também deixaram de ter uma razão de existir. A obra foi abandonada e nada se criou, finalidade da punição de Jeová. Se um muro necessita que as pedras sejam adequadamente interligadas para se manter em pé, também a linguagem de um texto necessita que as palavras se interliguem em equilíbrio, para transmitir uma mensagem inteligível, para que a obra de arte escrita nasça. Em *City of Glass*, as palavras são claramente figuradas como pedras: '*Most people don't pay attention to such things. They think of words as stones, as great unmoveable objects with no life, as monads that never change*' (NYT 75). Quinn, que assume o papel de Paul Auster, contrapõe que as pedras/palavras podem mudar, desgastar-se ou serem transformadas: '*Stones can change. They can be worn away by wind or water. They can erode. They can be crushed. You can turn them into shards, or gravel, or dust.*' (NYT 75). Mas as pedras são passíveis de adquirir vida e é esse o trabalho do poeta que as nomeia, tal como faz com as palavras vulgares do quotidiano, às quais confere o carácter poético. Através da magia da escrita, é possível dotar as palavras com o dom da vida. Stillman compara palavras a pedras, mas com ambas pode construir-se uma obra²⁷.

²⁶ O ensaio *New York Babel* (AH 26-34) poderia ser um outro título para *The New York Trilogy*. Da mesma forma, refere a criação de uma nova linguagem com um toque de loucura à maneira de Stillman.

²⁷ Jorge Luis Borges, o modernista argentino que antecipou tantas das técnicas e temáticas da escrita pós-moderna, é autor de um ensaio onde o universo é representado como uma biblioteca infinita, intitulado *The Library of Babel*, in *Labyrinths, Selected Stories and Other Writings*, ed. Donald A. Yates and James E. Irby (New York: New Directions, 1962) pp. 51-58. Tanto a biblioteca como o universo encontram-se em constante ampliação, jamais findos, multiplicando-se permanentemente, tal como o próprio cosmos imaginário em expansão. O título conjuga a ideia de escrita (*Library*) e a ideia de construção (*Tower of Babel*), evocando *The Tower of Babel* de Peter Stillman em *City of Glass*. Para Borges, os livros ordenam o universo, construído(s) por palavras, como se estas fossem pedras de um edifício. Borges constrói uma metáfora explicativa do universo, da mesma forma que Stillman pretende reorganizar o universo através de uma nova linguagem. Um outro ensaio, *The Wall and the Books* (pp. 180-182), centra-se na história do lendário imperador Shih Huang Ti que teria mandado erguer a Grande Muralha da China e que simultaneamente ordenara a destruição de todos os livros anteriores ao seu reinado. Borges relaciona novamente o trabalho de construção com a escrita. Construção de uma muralha feita de pedra e destruição dos livros feitos de palavras. Ambas tarefas

No ensaio sobre a poesia de Jacques Dupin²⁸ (de 1971; AH 171-174),

Auster afirma:

The poem is no longer a record of feelings, a song or a meditation. Rather, it is the field in mental space in which a struggle is permitted to unfold: between the destruction of the poem and the quest for the possible poem (...) it is a matter of destroying in order to create, and of maintaining a silent vigil within the word until the last living moment, when the word begins to crumble from the pressure that has been placed upon it. (...) For the poetic word is essentially the creative word (AH 171 e 173).

A palavra, porém, não chega a ser aniquilada, pois o trabalho de Dupin, diz-nos Auster, acaba por alcançar um ponto a partir do qual o poema já não pode ser destruído, apesar da esmagadora carga significativa que transporta em si: o poema torna-se entidade perene, monumento em pedra. Auster renova o tópico da violência exercida sobre a palavra, sujeita a um trabalho de modelagem semelhante ao cinzelar das pedras. Para se ajustar ao muro, a pedra deve ser talhada em conformidade com o todo onde se integra, do mesmo modo que a palavra sofre um processo de transformação para se adequar ao texto poético, adquirindo assim o seu estatuto de objecto estético-literário. A criação deste objecto é a finalidade do trabalho poético, fruto da luta solitária da personagem-escritor, mas esta luta é prosseguida em função de uma finalidade que se encontra para lá de qualquer violência efectiva: a génese da obra literária (*Violence is demanded, and Dupin is equal to it. But the struggle is pursued for an end beyond violence.* AH 174). Podemos depreender desta leitura que o isolamento da personagem-escritor dentro da cena da escrita (dentro do quarto) isenta-o de qualquer envolvimento na realidade exterior, comprometendo-o apenas consigo

enormes, quase infinitas, numa tentativa vã de ordenar o universo: ...*this imminence of a revelation which does not occur is, perhaps, the aesthetic phenomenon* (p. 182).

O significado da construção do todo, ligado também ao mito de Babilónia, emerge igualmente em *Manhattan Transfer*, onde John Dos Passos escolheu para epígrafe da secção *II Metropolis: There were Babylon and Nineveh: they were built of brick.*

²⁸ Jacques Dupin (1927-) - poeta francês influenciado pelo pensamento de Heidegger. Para Dupin, a palavra é excesso: ela não satisfaz nem tranquiliza; ela precipita-se no abismo, arrastando consigo o escritor, único elemento de real dissidência e de verdadeira profundidade. O próprio poema estende os fios que tece "para abrir o corpo a um afluxo de obscuridade" (*Gravin* 1963; *L'Embrasure* 1969; *Dehors* 1975; *Une Apparence de Soupirail* 1983; *Chansons Troglodytes* 1989). Cf. *Larousse Dictionnaire des Littératures Française et Étrangères* (1992). O presente ensaio de Paul Auster, "Jacques Dupin", foi posteriormente publicado com certas alterações ao texto e sob o título de "The Cruel Geography of Jacques Dupin's Poetry" em *Books Abroad* 47 (1973), 76-8.

próprio e com o seu trabalho. Com efeito, na obra de Auster raras são as referências a eventos histórico-sociais extratextuais e, quando mencionados, aqueles não possuem papel determinante no desenrolar de qualquer acção. A construção da obra escrita é uma tarefa que paira muito acima dos acontecimentos do quotidiano, constituindo, por si só, uma razão para a própria escrita. A solidão da personagem-escritor faz dele, muitas vezes, um ser caricatamente alheado do mundo circundante, como é o caso do Marco Fogg de *Moon Palace*, perdido nas suas divagações num quarto progressivamente esvaziado. No entanto, esse alheamento enclausurado, quando apercebido nas suas sublimes potencialidades, confere ao sujeito o poder cosmogónico da escrita, fazendo dele uma personagem muito mais livre do que qualquer ser errante e naturalmente indiferente ao mundo exterior porque desfruta, como mais ninguém, de um universo próprio, por si criado.

No entanto, a construção da obra escrita pode, por vezes, gerar estruturas expressivamente estéreis, verdadeiras barreiras à veiculação do discurso literário, que acabam por aniquilar a expansão do cosmos poético gerado na mente da personagem-escritor. E, uma vez que este apenas existe como tal enquanto entidade escrevente, quando a escrita cessa, a sua identidade é analogamente anulada. Como já foi apontado, Paul Auster viveu uma experiência semelhante no seu percurso, quando se consciencializou do carácter excessivamente hermético da sua produção poética que, em vez de criar uma estrutura harmoniosa, dera lugar a um muro maciço e intransponível, um muro da morte da escrita. Com a sua natural autoconsciência, Auster não se coíbe de assumir este drama, alargando-o mesmo a todos os elementos da sua existência: *I had run into a wall with my work. I was blocked and miserable, my marriage was falling apart, I had no money. I was finished*²⁹.

A análise de uma experiência literária semelhante compõe o tema de *Itinerary* (1973; AH 21-22), ensaio sobre a obra da poeta norte-americana Laura Riding³⁰, em cuja obra, a certo momento, também os poemas se tornaram em

²⁹ Begley, "The Case of the Brooklyn Symbolist", p. 53.

³⁰ Laura Riding (1901-1991) - poeta americana, nascida em New York. A sua obra é notável pela elegância do verso e da forma e pela sua tendência para combinar a simplicidade lírica com

muros estáticos, quando deveriam ser uma passagem, um acto de movimento. O poema seria o poder de atravessar os muros, de lutar contra a morte e o isolamento, de universalizar uma mensagem. E, no entanto, pode ele mesmo transformar-se num muro da morte. Esse muro pode fixar-se algures no percurso de um poeta como Laura Riding, barrando o seu caminho e o desenrolar do processo de criação literária, quando se esgotam (ou se tornam insuficientes) as capacidades expressivas poéticas. Encontrar um novo começo será descobrir a passagem para lá do muro, para o novo universo nascido do poder cosmogónico da escrita:

For if words will not give way, they will become a wall.

The poem. And nevertheless: the poem. It is the power to burrow through walls. And nevertheless: it is what can become a wall. To be what it must, what it is capable of being - a going toward, a moving toward the Other (...).

That Laura Riding herself came to a wall that could not be breached is not so much a sign of failure as a recognition of the necessity to move on. Nothing less than this barrier, this silence, could have revealed to us the seriousness of the journey. And if she herself now looks upon her poetic work as having reached the end of poetic possibilities, it is in this end that we must look for a new beginning, and through her wall that we must pass (AH 21-22).

Auster dedica igualmente a Laura Riding o ensaio *Truth, Beauty, Silence* (1975; AH 62-74), cujo expressivo título parece colocar o silêncio como único epílogo possível para um singular percurso que se cruzou com os conceitos universalmente ambicionados da verdade e da beleza. Sobre a renúncia de Laura Riding à poesia, Auster escreve, talvez autobiograficamente:

She did not renounce poetry because of any objective inadequacy in poetry itself - for it is no more or less adequate than any other human activity - but because poetry as she conceived of it was no longer capable of saying what she wanted to say. She now feels that she had "reached poetry's limit" (o muro). But what really happened, it would seem, is that she had reached her own limit in poetry (AH 69).

complexas meditações intelectuais. *Collected Poems* (1938) marcou definitivamente o fim da sua carreira como poeta. Os motivos da sua renúncia à poesia, centrados na convicção de que esta não é o meio adequado para alcançar a verdade, são discutidos nos prefácios a *Selected Poems* (1973) e *The Poems of Laura Riding* (1980). Cf. *Larousse Dictionnaire des Littératures Française et Étrangères* (1992).

Situação semelhante ocorre em *Moon Palace*, formulada por Marco Fogg, contendo também a ideia da ordem eloquente, essencial à construção da obra escrita: *I was piling too many words on top of each other, and rather than reveal the thing before us, they were in fact obscuring it, burying it under an avalanche of subtleties and geometric abstractions* (MP 123). A obra escrita deve ser construída com o cuidado e a técnica de um muro, sob a pena de se desmoronar. Porém, dentro do espaço uniforme de uma obra perfeita, enquadra-se não só todo um universo imaginário mas também a existência daquele que voluntariamente se encerrou entre as quatro paredes da cena da escrita. Na obra de Paul Auster, a personagem-escritor, enquanto obreiro dessa construção, justifica auto e hetero-análises como as que constituem os ensaios incluídos em *Ground Work* e *The Art of Hunger*. No entanto, essa peculiar personagem, artífice da pedra e da palavra, pode igualmente corporizar-se na ficção em prosa, como é o caso da figura de Jim Nashe, o protagonista de *The Music of Chance*. Auster e Nashe partilham da autoconsciência da condição de personagem-escritor/construtor, fazendo de *The Music of Chance* uma poética ficcionalizada, continuação de *The Art of Hunger* na esfera do imaginário.



Em *The Art of Hunger*, Paul Auster desvenda o peculiar acaso que marcou o nascimento de "A Música do Acaso": *The very day I finished writing The Music of Chance - which is a book about walls and slavery and freedom - the Berlin Wall came down. There's no conclusion to be drawn from this, but every time I think of it, I start to shake* (AH 276). Com efeito, *The Music of Chance* conjuga as temáticas da escravatura (confinamento, privação dos movimentos) e da liberdade (abertura, movimentação) com a temática iterativa dos muros, estruturas delimitadoras dos espaços de encerramento ou de errância. Nashe é encerrado (aprisionado) no espaço aberto do Prado, unicamente para construir a obra em pedra, o muro. No entanto, Nashe acaba por suprir o paradoxal confinamento do

espaço aberto (prisão) e a aparente pobreza significativa do muro, ao atribuir-lhes um significado que norteia a sua deriva existencial, num crescente trabalho de construção simultaneamente concreta e metafísica, como se o próprio Nashe se transformasse pouco a pouco em personagem-escritor, também ele um artífice da pedra, da palavra e do pensamento.

A busca da verdade pode ser a busca de uma presença visual. Nashe busca um sentido na sua vida solitária, na sua viagem à deriva e encontra-o no muro, por isso nem foge nem pára na data acordada. Um muro existe, é uma obra visível, feita de gestos e de materiais concretos (pedras). Nessa presença visual das fileiras de pedras no prado, ele encontra uma verdade, uma música (uma harmonia, uma sequência enquadrada) no acaso da sua deriva. Também em *Ghosts*, a busca da verdade mede-se em termos de presença visual. Blue é contratado por White para seguir um homem chamado Black e mantê-lo sob observação durante tanto tempo quanto for necessário. A verdade, para Blue, é sempre limitada àquilo que ele pode ver: *Words are transparent for him, great windows that stand between him and the world* (NYT 146). Black existe porque ele o observa e, tendo-se tornado o seu duplo, Blue só existe enquanto se observa a si próprio, na imagem de Black. Se não o puder ver, não tem a certeza da sua própria existência. Em *City of Glass*, Quinn necessita igualmente de observar os factos concretos: o livro de Stillman, a própria personagem nas suas deambulações pela cidade, ou a porta do prédio, vinte e quatro horas por dia. Se não os observar, o caso pode perder-se, desvanecer-se. Enquanto tem presente diante dos seus olhos as pessoas, os objectos e os locais que dele fazem parte, o caso existe e também ele próprio (Quinn), que nele apostou, e perdeu, a vida. Observar alguém pode ser o mesmo que fazer essa pessoa sentir-se viva, ainda que tudo não passe de um trabalho de detective. Tal como acontece com Maria Turner em *Leviathan*:

For several days, this man took pictures of her as she went about her rounds, recording her movements in a small notebook (...) It was a completely artificial exercise, and yet Maria found it thrilling that anyone should take such an active interest in her. Microscopic actions became fraught with new meaning, the driest routines were charged with uncommon emotion. After several hours, she grew so attached to the detective that she almost forgot she was paying him (L 63).

A materialização de um muro em plena estrada da libertação de Jim Nashe é, inicialmente, figurada: o muro será a interrupção do percurso errante, uma barreira à prossecução da viagem, por falta de dinheiro. Depois, esse muro efectiva-se na obra imposta, sendo igualmente uma barreira incontornável. Mas será com esse muro que Nashe irá enquadrar a sua existência fragmentada, numa cessação voluntária da expansão desordenada de um sujeito em desagregação. Quando Jim transpõe o muro, no dia da libertação, quando deixa para trás as linhas estruturais de uma vida que se confunde com a obra, ele encontra-se já na esfera do ilegível, do lado de lá da morte, como em *Song of Degrees*.

As mais de dez mil pedras do castelo irlandês, matéria prima do muro, possuem uma identidade, como se fossem seres vivos ou como se pudessem trazer consigo para a América, para o novo mundo de passado tão recente, um pouco da história da Irlanda do século XV. O muro é uma entidade pós-moderna porque é um *pastiche* das suas origens, uma fetichização da história. Mas, das pedras desse castelo irlandês, destruído por Oliver Cromwell, nascerá simplesmente um muro, para enfeitar a vaidade e o prado da propriedade de Stone e Flower, dois milionários instantâneos da lotaria americana. Deste enigmático par que simultaneamente hospeda e aprisiona Nashe e Pozzi, é Flower o aparente líder. Mas Stone revela-se muito mais sinistro nos detalhes sádicos da megalómana *City of the World*, como se a dureza da pedra se estendesse ao coração (...*the act of touching a real stone had called forth a memory of the man who bore that name*. MC 107), culminando na solução escravizadora, da sua autoria.

Uma estrutura alegórica e simbólica começa a emergir entre a *City of the World* e a construção do muro. O trabalho torna-se no exercício de um poder moral correctivo. Construir o muro material reconstrói, de certo modo, o modelo da *City*, onde subsistem perversos traços de humor, como o do prisioneiro prestes a ser fuzilado contra um muro, perto dos seus "alegres" companheiros, negro presságio do destino dos protagonistas. As ideologias teorizadas e conceptualizadas no modelo são reproduzidas, na prática, no prado:

To my mind, there's nothing more mysterious or beautiful than a wall. I can already see it: standing out there in the meadow, rising up like some enormous barrier against time. It

will be a memorial to itself, gentleman, a symphony of resurrected stones, and every day it will sing a dirge for the past we carry within us."

"A Wailing Wall," Nashe said.

"Yes," Flower said, "a Wailing Wall. A Wall of Ten Thousand Stones (MC 86).

O muro de Stone e Flower é uma celebração grandiosa do eterno momento presente e da fortuna proporcionada por um golpe do acaso. Um monumento à inutilidade, a estrutura monolítica será uma barreira autosuficiente contra o tempo, impedindo a fuga da sorte e da ostentação material ou a aproximação da morte e da perda. De certa forma, como a escrita (muro) que A. ergue contra o esfumar da memória do pai em *The Invention of Solitude*, anunciada já no obituário poético de S.A. 1911-1979. Escrever é uma forma de lutar pela vida, de costas voltadas ao muro da morte, como faz Salman Rushdie: *But I wonder how many of us could do what he has done with our backs against that same wall. Salman Rushdie is fighting for his life (A Prayer for Salman Rushdie em The Red Notebook, p.158)*. A sinfonia, a arte, podem conduzir à ressurreição das pedras (tal como em *Unearth XI, Meridian, Bedrock e Transfusion*), do mesmo modo que o escritor imprime nova vida às palavras mortas pelo quotidiano. Mas este é um monumento sinistro, uma sinfonia que entoa hinos fúnebres ao passado que cada um carrega dentro de si, simultaneamente uma barreira e um túmulo para o tempo. Este aparente capricho é tudo o que Nashe e Pozzi vêem diante de si; contudo, é ele que constitui o trabalho que têm de fazer. O muro que cresce perante eles representa a impossibilidade de escapar ao que é evidente, como um incontornável muro da morte, destino (?) de ambos os protagonistas (*Through the star - / mortared wall / that rises in our night, your soul / will not pass / again. GW 51*).

O muro encontra o seu duplo na vedação imponente que rodeia na sua totalidade a propriedade de Flower e Stone, impondo a inquietante questão: *The barrier had been erected to keep things out, but now that it was there, what was to prevent it from keeping things in as well ? All sorts of threatening possibilities were buried in that question (MC 126)*. Quando Nashe ensaia a fuga, após encontrar Pozzi espancado no prado e confrontar-se violentamente com Murks e Floyd, é este segundo muro (a vedação) que barra a fuga ao seu duplo, numa

misteriosa aliança das estruturas de pedra aparentemente inanimadas. A percepção inconsciente deste mistério e a clara sensação de solidão e confinamento, acordam em Nashe a memória da peça musical de Couperin *The Mysterious Barricades*, presente já no início da obra, no momento doloroso da venda do piano e do desfazer da casa (*As far as he was concerned, the barricades stood for the wall he was building in the meadow, but that was quite another thing from knowing what they meant.* MC 181). Torna-se impossível para ele tocar esta breve peça sem meditar no muro, cuja construção a música evoca através da progressão sincopada da melodia, com sucessivas pausas e recomeços, que a fazem avançar até um epílogo que nunca chega a acontecer. Também a história de Nashe nunca alcança uma resolução definitiva de fuga ao muro nem a acção de *The Music of Chance* tem um final concreto, antes claramente aberto e ambíguo.

As pedras são fascinantes, tanto para Nashe como para Pozzi. Possuem uma tranquilidade inquietante, encarnam a eternidade, indiferentes às efémeras vidas humanas. São o material perfeito para um muro contra o tempo pois a pedra é sinónimo de grande resistência e duração. Um trabalho em pedra será eterno e nobre, como as estátuas e as catedrais, será uma obra que desafia a morte³¹. Desde a pré-história que a pedra é utilizada em monumentos alusivos aos mistérios indecifráveis do universo (megalitos), à divindade (templos), a grandes personagens e momentos históricos. Nas primeiras civilizações escrevia-se em pedra e a escrita era sagrada, como no antigo Egipto. Antes, na idade da pedra, o mais primário e puro dos materiais, desenhava-se nas paredes de pedra das cavernas, num ritual mágico, propício às caçadas.

Em *Leviathan*, a explosão das várias réplicas da Estátua da Liberdade provoca grande polémica principalmente porque, como nos diz Peter Aaron, fora destruído um símbolo nacional que, ao contrário da bandeira, une o povo numa só imagem de orgulho nacional. O monumento em pedra é um símbolo eterno, imune, transcendente a qualquer conflito, que corporiza, desde sempre, o sonho americano, saudando todos aqueles que chegam à terra prometida. Mas o escritor

³¹ Porque *The Walls Do Not Fall*, como no título da obra de 1944 de Hilda Doolittle (1886-1961), espécie de diário poético da sua viagem ao Egipto, onde envolveu intensamente o seu imaginário com os mitos e narrativas do antigo Egipto.

tem o poder não só de construir mas também de destruir universos e seus símbolos. Por isso, Sachs destrói a obra em pedra, petrificada nos ideais que representa, para acordar a América do seu sono que parecia eterno, para recomeçar a História, para interromper a eternidade.

Separadas da estrutura que lhes confere um sentido, as pedras interpelam Nashe e Pozzi, porque a ausência de contexto liberta o seu poder evocador. Observá-las de uma certa distância fora algo diferente mas, uma vez junto às pedras, torna-se impossível não as explorar taticamente, afagando timidamente os blocos de granito, como que deles esperando uma reacção. O seu imponente estatismo é quase assustador, assim como a sensação de uma antiguidade muito anterior a qualquer castelo, sendo as pedras testemunhas silenciosas de um tempo de mistérios de que nenhum homem guardaria memória ou consciência.

Torna-se assim verosímil o facto de as pedras vencerem lentamente o homem: Pozzi será o primeiro a ser punido pelo sacrilégio de tentar fugir-lhes. Num irónico enigma, com inspiração no mito de Sísifo, pedras idênticas parecem adquirir um peso sempre crescente: *Every time they worked on the wall, Nashe and Pozzi came up against the same bewitching conundrum: all the stones were identical, and yet each stone was heavier than the one before it* (MC 129). Nashe é temporariamente poupado graças à crescente identificação que experimenta para com o muro e as pedras, presa do seu sortilégio, sem, no entanto, escapar à sorte final. Na noite da fuga e presumível morte de Jack Pozzi, as pedras parecem fantasmagoricamente vivas, como se vigiassem aqueles que ensaiam a evasão, funcionando como guias mortalmente enganadores no caminho que leva à escuridão, símbolo da morte:

They walked across the meadow carrying flashlights, moving along the length of the unfinished wall as a way to guide them in the darkness. When they came to the end and saw the immense piles of stones standing at the edge of the woods, they played their beams along the surfaces for a moment as they passed by. It produced a ghostly effect of weird shapes and darting shadows, and Nashe could not help thinking that the stones were alive, that the night had turned them into a colony of sleeping animals (MC 169).

As pedras parecem demoníacos animais adormecidos, como divindades pagãs renascidas de tempos imemoriais, por entre as quais brinca o mentalmente

retardado Floyd Junior, atormentando Jim com o seu olhar parado, a sua infundável litania e o seu grotesco fato de esqueleto preto e branco. Como um pequeno demónio das pedras, ele conduz Jim até ao furor assassino (*That was when the horror began*. MC 184), onde imagina esmagar a criança contra essas mesmas pedras carregadas de uma opressão passiva, e à conseqüente derrota pela febre. Fora Floyd Junior quem acenara a Jim e a Pozzi na noite da fuga, denunciando-os e causando indirecta mas eficazmente a morte a este último e desempenhando na perfeição o papel de guardião do muro, apesar de ser (ou porque é) uma criança anormal, paranormal, tão animalesca como as próprias pedras na metáfora utilizada.

Porém, o facto de manipular as pedras, de as utilizar para construir um muro, obriga Nashe a sacrificar a sua estranha singularidade às exigências de uma estrutura, mesmo se esta estrutura parece ser puramente abstracta. Se as pedras se rebelam, recusando-se a deixar a terra, é necessário lutar contra elas para enquadrá-las, efectuar um *groundwork* de preparação para a construção definitiva da obra. Numa transposição biobibliográfica, também *Ground Work* foi a preparação poética para a obra em prosa que Auster actualmente constrói. Na visão de Nashe, o muro é algo de seu, que permanece para o futuro, porque nasceu do seu trabalho. Após o casamento falhado, o afastamento da filha, a fortuna gasta e a deriva no automóvel, encontrou um lar no prado, um filho em Pozzi e uma obra à qual dedicar-se. Por isso a importância da milésima pedra: *In spite of everything, Nashe could not help feeling a sense of accomplishment. They had made a mark somehow, they had done something that would remain after they were gone, and no matter where they happened to be, a part of this wall would always belong to them* (MC 147). Para conquistarem um aparentemente inútil *record* de quarenta e sete pedras alinhadas num só dia, Nashe e Pozzi não hesitam em trabalhar como se pretendessem provar algo, nunca abrandando o ritmo auto-imposto e manejando as pedras com uma certeza que chega a raiar o desprezo, com o único objectivo de demonstrar que não haviam sido derrotados, que lograram ordenar aquela massa gigantesca. E até mesmo Murks, cujo nome surge apropriadamente associado à impassividade e impenetrabilidade que ele e o muro

partilham, compreende a importância da obra concreta, duradoura e palpável, explicada no seu vocabulário peculiar:

It's really not such bad work," Murks continued. "At least it's all there in front of you. You put down a stone, and something happens. You put down another stone, and something more happens. There's no big mystery to it. You can see the wall going up, and after a while it starts to give you a good feeling. It's not like mowing the grass or chopping wood. That's work, too, but it doesn't ever amount to much. When you work on a wall like this, you've always got something to show for it (MC 148).

É inegável o orgulho de Nashe, quando a obra começa a tomar uma forma definitiva, cumprindo já a sua função de estrutura delimitadora, de fronteira com o desconhecido. Nashe sente o poder da obra que saiu das suas mãos, se bem que não seja ainda capaz de o verbalizar:

(...) the fact that he could no longer see past it, that it blocked his view to the other side, made him feel as though something important had begun to happen. All of a sudden, the stones were turning into a wall, and in spite of the pain it had cost him, he could not help admiring it. Whenever he stopped and looked at it now, he felt awed by what he had done (MC 202).

Nashe conseguiu ordenar as pedras de forma a construir a estrutura que enquadra a sua existência. Ele está preso pelo muro mas foi ele próprio quem erigiu esse muro, as paredes que delimitam o seu espaço de encerramento são da sua mesma autoria, num exercício de força e desafio à autoridade imposta por Stone e Flower. Sendo uma figuração ficcional da personagem-escritor, Nashe simboliza, através do seu trabalho, a construção do quarto que é o livro, às mãos do protagonista que nele se encerra para exercer a sua energia criadora. Também o personagem-escritor está delimitado pelo espaço do quarto e do livro, ambos por si construídos. Nashe fez do muro o seu universo, partilhando da experiência cosmológica do escritor. O muro é o sinal de vitória sobre o caos original das pedras. No entanto, numa leitura irónica, Nashe está, ao mesmo tempo, a construir inadvertidamente um muro da morte que bloqueia a visão para o outro lado, conferindo a *something important had begun to happen* uma leitura dúplex. Uma vez finda a construção da obra, cessa a existência do sujeito enquanto obreiro. E a existência de Nashe não constitui excepção, uma vez que se encontra ligada umbilicalmente ao erguer do muro, evento fulcral de *The Music of Chance*.

Tal como o Sísifo de Camus, outro dedicado *stone mover* e símbolo do absurdo da condição humana (o homem, esmagado pelo destino, aceita lucidamente o desafio e consagra-se à sua tarefa quotidiana), Nashe aproxima-se do contentamento quando as probabilidades desafiam as finalidades. O comentário original de Nashe era que Flower e Stone propunham uma estrutura que seria um muro das lamentações (*wailing wall*). Mas, para Nashe, ele torna-se simultaneamente num muro de reparação e salvação aos seus próprios olhos (*mending wall*³²) e num muro que o retém (*retaining wall*), recordando o trabalho de construção de *Disappearances*, com as suas ambíguas metáforas: (...) *since he knows that for the whole of life / a stone / will give way to another stone / to make a wall / and that all these stones / will form the monstrous sum / of particulars* (GW 61). Nashe "cresce" enquanto trabalha para saldar uma irreflectida dívida de jogo, contraída por influência do demasiado jovem e autoconfiante Jack Pozzi.

Enquanto a construção do muro se torna cada vez mais numa espécie de afirmação pessoal para Nashe, ela parece ser realmente o centro e o todo da sua vida, no sentido de ser ao mesmo tempo um reembolso continuamente crescente e uma fonte de coerência. O muro e o movimento esmagado ao peso das pedras, associados à rotina da construção, criam a ideia de que todo o tempo anterior ao muro deve ser ou desqualificado ou reconstituído em termos do seu espaço indefinido: (...) *and he knows now / that if he lives / it is only in what lives / and will continue to live / without him* (GW 64). A obra de uma vida constitui o legado ao mundo que todos podem admirar, quer esse legado seja um muro, um livro (como em *The Invention of Solitude*, *Leviathan*, *The New York Trilogy*), uma carta (*In the Country of Last Things*), um obituário (*Moon Palace*), uma sinfonia (como o S. de *The Invention of Solitude*), um filho (tão importante na obra de Paul Auster), a levitação de Walt em *Mr. Vertigo* ou as fotografias de Auggie Wren em *Smoke*. O ritual diário de Auggie, muito mais do que um simples *hobby*, como ele sublinha, é a âncora da sua existência, deriva solitária que ele traduz numa obra

³² Cf. o poema *Mending Wall* de Robert Frost: (...) *And on a day we meet to walk the line / And set the wall between us once again. / We keep the wall between us as we go. (...) Before I built a wall I'd ask to know / What I was walling in or walling out, / And to whom I was like to give offence. / Something there is that doesn't love a wall, / That wants it down* (...). Robert Frost, *Selected Poems* (New York: Henry Holt and Company, 1923) pp. 65-67.

concreta (como Nashe): fotografar todos os dias a esquina da terceira rua com a sétima avenida, em Brooklyn. A esquina de Auggie Wren, por onde desfila todo um cosmos em miniatura, ilustra bem a obsessão da personagem pela construção daquilo que ele considera ser a obra da sua vida, para além de comprovar, uma vez mais, a obsessão pós-moderna pela catalogação exaustiva. "O pós-modernista assimila e absorve o mundo que percebe, sem saber ou sem querer saber como estruturar esse mundo para que ele possa fazer sentido."³³ As personagens de Auster observam e descrevem sem explicar, lêem sem decifrar. Em *City of Glass*, Quinn compra um caderno vermelho na vã esperança de que, se tudo anotar, talvez possa estabilizar a sua situação. Daí a importância dos relatórios, registos e anotações na obra de Auster, desde os mais minuciosos aos verdadeiramente obsessivos³⁴.

Nashe também elabora um relato pormenorizado, sob a forma de diário sobre o andamento do muro, onde regista com prazer o número de pedras acrescentado à obra, dia após dia, como se essas pedras representassem os seus mais íntimos pensamentos ou constituíssem os incidentes marcantes da sua vivência quotidiana, como é uso num diário. Deste modo, a personagem-construtor torna-se denotativamente personagem-escritor, ao aliar o trabalho da escrita ao trabalho da construção em pedra. A escrita de Jim Nashe debruça-se unicamente sobre a edificação da estrutura de pedra, com o muro como tema central. Ele alinha palavras do mesmo modo que, durante o dia, alinha as pedras no muro, e essas palavras falam das pedras e do muro. No mundo imaginário de *The Music of Chance*, Nashe veicula a imagem da preocupação metalinguística e metaficcional que percorre toda a obra de Paul Auster, outra personagem-escritor em constante auto-análise³⁵.

³³ Fokkema, *História Literária*, p. 76.

³⁴ "Manifestação artística do pós-modernismo: a vanguarda está esgotada, atola-se na repetição e substitui a invenção pela exasperação pura e simples". Gilles Lipovetsky, *A Era do Vazio: Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo*, trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria (Lisboa: Relógio d'Água, 1989) p. 111.

³⁵ Acerca da originalidade das estratégias metafissionais de Auster em relação aos seus antecessores, ver Dennis Barone, "Introduction: Auster and the Postmodern Novel" in *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, ed. Dennis Barone (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995) pp. 1-26. *He does use the metafictional devices of his predecessors (...), but he does not use them to*

No entanto, Nashe interiorizou em excesso a identificação com a obra, omitindo a hipótese de sobreviver enquanto personagem singular e não unicamente enquanto *homo-faber*. As pedras tornaram-se no cerne dos seus pensamentos, os seus pensamentos tornaram-se em pedras, pois Nashe vive através do muro. Num diário registam-se experiências e sentimentos mas Nashe assimilou o muro em tal grau que já só há lugar para ele no seu diário. Se a construção faculta o autoconhecimento, num paralelo entre matéria e intelecto, as pedras que se alinham no muro são pensamentos que se ordenam na mente:

At first, he imagined it was a purely statistical pleasure, but after a while he sensed that it was fulfilling some inner need, some compulsion to keep track of himself and not lose sight of where he was. By early December, he began to think of it as a journal, a logbook in which the numbers stood for his most intimate thoughts (MC 203).

Quando terminar o muro, terminará igualmente a razão de existir do diário e já nada mais haverá para anotar na sua vida, como se esta tivesse obrigatoriamente que cessar. Este e outros prenúncios, claramente patentes ao longo da obra através da crescente identificação de Jim com o muro, irão cumprir-se no derradeiro momento de *The Music of Chance*.

Nashe observa e questiona as pedras que maneja, antes de as colocar no muro. Ao construir a obra interroga-a simultaneamente, num processo de desconstrução paralelo ao da construção, como numa narrativa que se auto-questiona, numa perspectiva metaficcional e metalinguística. A saga de Jim Nashe no prado não faz mais do que ficcionalizar o processo de construção auto-consciente da escrita, de que a obra de Paul Auster é um perfeito exemplo, tanto na vertente ensaística como na vertente ficcional. A forma externa deve adequar-se ao significado ideológico intrínseco, a presença material da palavra deve formar um todo coerente com o seu significado: é este o sentido da

frustrate or disrupt the reading process. Whereas earlier metafictionalizations problematized narrative with lists or collages of diverse elements, Auster's methods are less disjunctive but no less surprising. In The Music of Chance, for example, the constant repetition of the number seven (Nashe and Pozzi stay in a room on the seventh floor of a hotel, Flower and Stone won their money seven years ago, Flower's museum and Stone's City of the World are behind the seventh door) points to the work's fictionality and undermines its feigned verisimilitude (p. 7).

construção poética³⁶. O resultado dessa construção visível é um texto com a sua retórica particular, mas que pode ser comparado a qualquer outro texto de qualquer outro género. Como o "texto" de um muro, escrito em pedra (*Wall Writing*), cuja construção acompanhamos em *The Music of Chance*. Nashe será assim o retrato do artista enquanto construtor.

O fim do muro, o ponto zero, marca o fim da verdadeira existência de Jim Nashe. Acabada a obra, finda a vida, depois resta o nada, o vazio, o grande fantasma de Auster: *He was back to zero again, and now those things were gone. For even the smallest zero was a great hole of nothingness, a circle large enough to contain the world* (MC 155). Sendo o muro o cerne desta história, e tal como uma Xerazade chegada ao fim da última história, quando colocada a última pedra, a história terá que findar e o muro da obra transforma-se em muro da morte, no meio do conturbado percurso existencial de Nashe (como já sucedera com Pozzi). Vários motivos conspiram para o assassínio-suicídio, incluindo vingança para o espancamento de Pozzi e para os abusos que o próprio Nashe sofreu. Há também a possibilidade de que Nashe esteja aterrado pela inesperada abertura de opções, que ele continue subjugado à rotina certa do muro (de novo, como o Sísifo de Camus), para além do qual o futuro é uma presença informe e indecifrável que ele não consegue contemplar. Esta noção de uma presença enigmática, ilegível nas suas implicações e impossível de contemplar evoca o já referido muro da morte, barreira incontornável, demarcando um território desconhecido, de onde não há regresso possível. Nashe apercebe-se daquilo em que, para si, o seu legado ao mundo se tornou e, uma vez que foi pelas suas próprias mãos que esse muro da morte se ergueu, será pelas suas próprias mãos que a morte irá efectivar-se.

Depois da libertação, guiando o antigo carro nos últimos instantes da acção, Nashe recorda os dias anteriores ao início da verdadeira história da sua vida, a história da edificação do muro, do qual Nashe nunca se afastará. Os seus últimos pensamentos vão para a música (...do acaso, que proporciona a morte naquele

³⁶ Como formulado por M.M. Bakhtin e P.N. Medvedev em "Material and device as components of the poetic construction: The proper formulation of the problem of the poetic construction" in *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*, trad. Albert J. Wehrle (Harvard University Press, 1985), pp. 118-28.

momento), para o carro (que o transportou na deriva até ao muro e até à morte) e para a beleza das pedras, do muro e do prado, cobertos de neve. Os três temas centrais de *The Music of Chance* encontram-se finalmente no momento derradeiro da vida e obra de Nashe.

The meadow would look beautiful under the snow, he thought, and he hoped it would go on falling through the night so he could wake up to see it that way in the morning. He imagined the immensity of the white field, and the snow continuing to fall until even the mountains of stones were covered, until everything disappeared under an avalanche of whiteness (MC 215).

Um imenso espaço vazio abre-se agora no horizonte de Jim Nashe, como uma gigantesca página em branco. À boa maneira kafkiana, é a construção da obra que importa, o trabalho nunca deve estar completo, deverá ficar sempre aquém da perfeição, mesmo por uma questão de sobrevivência da entidade literária pois, uma vez terminada a história, cessa a existência da personagem-escritor³⁷. Finda a construção do muro e a história de *The Music of Chance*, resta ao leitor preencher esse espaço em branco e o final aberto com a sua capacidade imaginativa.

³⁷ Franz Kafka era um obcecado pela construção minuciosa e interminável da obra escrita. Os manuscritos mostram que foi um trabalhador fervoroso, "escrevinhando" (como ele próprio dizia do seu trabalho) com uma calma firmeza através da página, revendo pouco mas parando quando a autenticidade parecia já não existir, estabelecendo pistas paralelas ou mesmo contraditórias na busca da sua "presa" e feliz por deixar os seus trabalhos num estado "aberto" como o da sua Grande Muralha - os segmentos incertamente ligados, estranhos espaços deixados em branco, o objectivo último inalcançado, como se fosse invisível na sua grandiosidade. Os títulos alemães de *The Burrow* e *The Great Wall of China* (por vezes tão impenetrável no seu significado como uma verdadeira muralha) contêm a palavra *Bau* (m. construção; edifício). Ver Franz Kafka, *The Complete Stories*, foreword by John Updike; ed. Nahum N. Glatzer (New York: Schocken Books, 1995). *The Great Wall of China* (como *The Wall and the Books* de Borges) é, sem dúvida, a *short-story* de Kafka que mais se debruça sobre o motivo da obra infinita, inacabável, sobre a obsessão da construção. Evoca *The Music of Chance* e o destino de Nashe não só no título (*Wall*) mas também no significado intrínseco. É o prazer de construir, não de concluir, mesmo que, para tal, se empenhe a vida de todo um povo, numa infantil esperança eterna. Os indivíduos identificam-se totalmente com a obra, como Nashe: *...men who with the first stone they sank in the ground felt themselves a part of the wall* (Kafka, *The Complete Stories*, p. 237). Existe também uma comparação explícita (p. 238) entre a *Great Wall* e a Torre de Babel. Refere-se um velho sábio (cf. Stillman) que teria escrito um livro sobre essa identificação, estabelecendo a grande muralha como a fundamentação para uma nova Torre de Babel. A sabedoria mais prezada passaria a ser aquela que se relacionasse directamente com a construção da muralha (a arquitectura e a arte de trabalhar a pedra). Os livros passariam a falar sobre a muralha; a muralha daria razão de ser aos livros. Escrita e construção fundem-se. No final, encontramos *The News of the Building of the Wall: a Fragment* anunciando uma espiral de muralhas concêntricas a construir infinitamente, como os modelos da *City of the World*.

Através da referência a *The Music of Chance*, verificámos neste capítulo o modo como a ficção austriana pode constituir uma poética romanceada, onde uma personagem como Jim Nashe partilha da autoconsciência do escritor enquanto artífice da pedra e da palavra, na sua missão de estruturar um universo próprio. Nashe encerra-se no espaço do prado, para aí construir a obra em pedra, assim como a personagem-escritor se encerra no espaço fechado do quarto, para aí libertar a sua imaginação cosmogónica e construir a obra escrita. Mas, se até aqui nos cingimos ao alinhamento das pedras com vista à construção dos muros, que poderiam eventualmente funcionar enquanto estruturas delimitadoras de um percurso existencial (os muros da morte) ou enquanto estruturas ordenadoras da expansão de um cosmos imaginário (os muros da escrita), vamos agora entrar no espaço fechado do quarto que é o livro. É neste sublime confinamento que a cosmogénese escrita tem lugar, na ficção de Paul Auster. O cenário vazio do quarto da escrita é ocupado com todo um universo aparente através do preenchimento da página em branco com as palavras que constroem a obra literária. A reflexão estetizada sobre o espaço em branco do quarto e da página gera o texto de *White Spaces*, ponto de partida da produção ficcional de Auster, após vencer o muro que a sua poesia encontrara.

II

O QUARTO QUE É O LIVRO: A COSMOGÉNESE ESCRITA.

The world is in my head.

My body is in the world.¹

Paul Auster escreve romances acerca de personagens solitárias que tentam encontrar um significado em eventos circunstanciais e ele próprio escreve sob circunstâncias que parecem curiosamente significativas: o seu escritório, um pequeno apartamento-estúdio, é branco, vazio e manchado pelos fumos da Brooklyn. O escritor senta-se sob duas lâmpadas nuas e as persianas estão sempre corridas; quando se abrem, apenas se vislumbra um muro de tijolo do outro lado do pátio². Mas Auster evita tais distrações pois a sua identificação com o escriba Bartleby não vai assim tão longe. A porta está fechada mas essa solidão oferece ao escritor liberdade absoluta: aí pode encarnar qualquer personagem e ir a qualquer lugar onde o pensamento o conduza, dentro de *une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement spirituelle (...) Sur les murs nulle abomination artistique. Relativement au rêve pur, à l'impression non analysée, l'art défini, l'art positif est un blasphème. Ici, tout a la suffisante clarté et la délicieuse obscurité de l'harmonie*³. Neste sublime confinamento acontece a génese do cosmos escrito, onde o escritor enceta um caminho transcendental de compreensão silenciosa⁴.

O espaço infinitamente pleno de possibilidades do quarto é o cenário da cosmogonia escrita, exercício de ordenação e narração de um ou mais universos alternativos, onde cada palavra corresponde a um átomo que se alinha na página em processo de construção. A reflexão metaficcional sobre o espaço e a carga ontológica da arte verbal reflecte uma autoconsciência cada vez mais aguda

¹ Texto patente na escultura de Jon Kessler "Word Box" fotografada para *Why Write?*. Paul Auster, "Word Box" in *Why Write?* (Providence: Burning Deck, 1996) pp. 39-50.

² Cf. Begley, "The Case of the Brooklyn Symbolist", p. 41.

³ Charles Baudelaire, "La Chambre Double" in *Oeuvres Complètes* (Paris: Éditions du Seuil, 1968) p. 149.

⁴ "O pós-modernismo tem tendência a afirmar o equilíbrio, a escala humana, o regresso a si próprio. (...) Signos menos visíveis testemunham já uma transformação notável do valor-gozo (...) mulheres e homens redescobrem a virtude do silêncio e da solidão, da paz interior e da ascese". Lipovetsky, *A Era do Vazio*, p. 109.

do trabalho da escrita, através do qual a personagem-escritor exprime todo um mundo gerado na sua imaginação (*The world is in my head*). Uma vez encerrada na sua mente, a personagem-escritor tanto pode exercer o seu poder cosmogónico fazendo do espaço em branco entre quatro paredes um universo, como pode aniquilar-se por isolamento e implosão estéreis. O confinamento pode ser sublime ou desagregador, construtivo ou destrutivo. O espaço fechado da cena da escrita tanto pode ser um ventre como um túmulo, porque o mistério da criação e o mistério da morte estão muito próximos. Neste segundo capítulo iremos analisar apenas a vertente positiva do espaço em branco do quarto (e da página) que é passível de conter em si todo um mundo.

A obsessão de Auster pelo espaço começara já nas primeiras obras em prosa, nas referências a Sir Walter Raleigh ou ao explorador polar Peter Freuchen⁵, prosseguindo na ficção mais recente. As suas personagens vacilam entre os extremos do confinamento claustrofóbico e a errância da vagabundagem mas, e como se tentassem comprovar o pensamento de Pascal - *all the unhappiness of man stems from one thing only, that he is incapable of staying quietly in his room* (IS 83) - são as personagens aparentemente mais confinadas a um espaço delimitado, como a personagem-escritor, que se revelam como sendo as mais livres. Contrariamente, quando as personagens parecem estar mais livres para deambular, elas tornam-se nas mais perdidas e confusas. Jim Nashe, por exemplo, vagueia durante todo um ano através da América e, no entanto, não passa de um prisioneiro daquilo que ele pensa ser o desejo de liberdade. Mas a liberdade é inalcançável até ao momento em que Nashe pára e se torna responsável por algo e por outrém. Segundo o próprio Auster, *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 mortality, the inadequacy of language, the isolation of one person from another*⁶. O desencanto com o mundo e com as

⁵ Peter Freuchen, por exemplo, é referido sucessivamente pelo sujeito de *White Spaces*, por A. em *The Invention of Solitude* e por Fanshawe em *The Locked Room*.

⁶ Mark Irwin, "Memory's Escape: Inventing The Music of Chance - A Conversation with Paul Auster" in *Denver Quarterly* 28:3 (Winter 1994), 118.

relações humanas é colmatado pela felicidade que a cosmogonia solitária de um imaginário mundo perfeito pode proporcionar. Nesse

sublime encerramento, cria-se um espaço densamente metafísico onde tudo se torna possível, pois aí existe latente todo um universo gerado e ordenado pela mente da personagem-escritor. A imagem visual do quarto funciona assim como emblema da noção abstracta do espaço mental da criação literária. A escrita austeriana reinventa constantemente a solidão desses espaços numa exploração iterativa da cena da escrita. *City of Glass*, por exemplo, acompanha a deambulação de um personagem-escritor através do espaço literário, ilustrada no espaço urbano que ele atravessa mas não habita.

Em *A Prayer for Salman Rushdie*, ensaio publicado pela primeira vez em 1993 no *The New York Times* e antologado em *The Red Notebook and Other Writings*, Auster debruça-se sobre a condição do escritor e o ofício da escrita, encarado como uma missão com grande dose de sacrifício, onde o isolamento e o quarto são palavras-chave:

We belong to the same club: a secret fraternity of solitaries, shut-ins, and cranks, men and women who spend the better part of our time locked up in little rooms struggling to put words on a page. It is a strange way to live one's life, and only a person who had no choice in the matter would choose it as a calling. It is too arduous, too underpaid, too full of disappointments to be fit for anyone else (RN 157).

Num paralelo ficcional, em *Mr. Vertigo*, quando Aesop decide escrever a história da sua vida, o jovem negro provoca o assombro e admiração das restantes personagens pelo escritor e sua obra, no seu trabalho árduo, em total solidão, durante horas encerrado no quarto. Todas as personagens compreendem e respeitam o poder cosmogónico do improvisado escritor, muito particularmente Walt, que descreve com sincero fascínio a cena intemporal e universal da escrita solitária:

He must have toiled eight or ten hours a day on his opus, and I can remember peeking through the door as he sat there hunched over his desk, marvelling at how a person could sit still for so long, engaged in no other activity than guiding the nib of a pen across a leaf of white foolscap. It was my first experience with the making of books (...) Now that I'm writing a book of my own, not a day goes by when I don't think about Aesop up there in his room. That was sixty-five springs ago, and I can still see him sitting at his desk, scribbling away at

his youthful memoirs as the light poured through the window, catching the dust particles that danced around him (MV 89).

A primeira prova do longo calvário de Walt, a primeira das experiências iniciáticas que ele terá de sofrer para alcançar o dom mágico de levitar, é a de ser enterrado durante vinte e quatro horas, em pleno campo. Neste túmulo em vida, Walt regressa ao ventre da mãe-terra, evocando o jogo fônico e semântico de *womb* e *tomb*, etapas primeira e última da existência humana, presente em *The Invention of Solitude*. É o mais fechado de todos os espaços interiores mas é também a primeira e suprema prova de Walt. No quarto, em solidão, Walt começa a explorar o seu dom de levitação, a sua arte de voar, o seu poder secreto. *I kept to myself as much as possible during those weeks, hiding out in my room as I explored the mysteries and terrors of my new gift* (MV 66).

No trabalho da escrita, o quarto é também o espaço da luta quotidiana com as palavras e da relação conflituosa de distância, por vezes quase insuperável, entre estas e o mundo, sofrendo a personagem-escritor com a consciência da dificuldade de representar o mundo através de palavras. A imagem arquetípica do quarto, onde coabitam qualidades igualmente positivas e negativas (cosmos e caos), representa explicitamente as dualidades do seu único habitante, o único verdadeiro sujeito de Auster: o escritor. A imagética espacial percepçiona, define e consciencializa o sujeito e a escrita, numa projecção da psique humana. Com efeito, a paisagem interior da espacialidade íntima unifica as várias facetas da consciência da personagem-escritor, num paralelo entre espaço e vida, expressando uma ordem, uma imagem da estrutura mental. A unidade é o estado natural da harmonia cósmica, por isso a cosmogonia escrita, una e ordenada, enquadra a expansão imaginária no espaço delimitado da página. Quando duvida da sua situação no cosmos, o homem cria ou recria a sua própria cosmogonia.

A fim de usufruir de uma experiência cosmogónica e de um trabalho de escrita sem perturbações, a personagem-escritor necessita de se isolar, de evitar que os espaços dos outros invadam o seu próprio espaço pessoal, daí resultando um sentido de auto-satisfação inconfundível, bem patente em *White Spaces*. No entanto, são necessários meios para obter informações ou conhecimento para essa

mesma cosmogénese escrita, representados pelas aberturas naturais do quarto, como as portas e janelas, instrumentos de comunicação selectiva entre o interior e o exterior. As portas e janelas são simultaneamente um instrumento de protecção para o habitante ou de exclusão e barreira para os estranhos. É através das janelas que a personagem-escritor olha para fora e apercebe o mundo. Ao abandonar a janela, senta-se e, totalmente retirado do mundo, imagina o que escrever a seguir. Assim, as janelas são para o quarto aquilo que os olhos são para a mente do sujeito⁷. Os olhos são as janelas da alma, na metáfora clássica, mas fazem corresponder a mente ao quarto, segundo esta equação. O trabalho da escrita desenrola-se tanto dentro do quarto como dentro da mente, ambos espaços fechados, de escrita e de reflexão respectivamente, com um único e solitário habitante. O livro confunde-se então com o quarto porque ambos estão enquadrados pela mente do escritor⁸. A porta é um símbolo que ilustra bem a dicotomia entre o espaço sagrado e o profano, transcendido pela entrada no recinto fechado do quarto. Este possui as propriedades transformadoras que conduzem o habitante ao conhecimento e à experiência iniciática, pois a personagem-escritor possui uma biografia no espaço, expandindo-se dentro desse encerramento que o alimenta metafisicamente. O quarto acaba por confundir-se com um templo, espaço bem definido com implicações espiritualmente significativas,

⁷ Em "Answer to a Question from New York Magazine" (*Why Write?*, p. 9), a questão que se depreende é: qual a ideia que associa às palavras New York? Para Auster é uma história da infância, passada à janela do apartamento dos avós, na esquina entre Central Park South e Columbus Circle, New York. A janela é, também para o Auster-criança, a primeira fronteira com o mundo (New York), com o conhecimento consciente.

⁸ Evocando, mais uma vez, Franz Kafka, encontramos neste autor a imagem recorrente do quarto como espaço de protecção do exterior hostil. Nele, a personagem acossada experimenta também uma sensação de poder e conforto derivada do confinamento, onde a mente atravessa como que um período de hibernação, separando-se progressivamente do corpo, como em *The Metamorphosis*. De modo semelhante, no final de *City of Glass*, a mente de Quinn desprende-se pouco a pouco do seu corpo, no pequeno quarto interior da casa de Stillman. Em *Wedding Preparations in the Country*, Raban, fechado no seu quarto, exprime a certeza de que *I don't even need to go to the country myself, it isn't necessary. I'll send my clothed body. If it staggers out of the door of my room, the staggering will indicate not fear but its nothingness* (Kafka, *The Complete Stories*, p. 55). A janela é o único meio de comunicação com o mundo exterior para o Gregor de *The Metamorphosis*, para além das portas, sempre fechadas. Gregor confunde-se com o próprio quarto. A sua irmã Grete necessita de abrir as janelas, de não ficar confinada àquela realidade que, apesar de tudo, não consegue aceitar. Ela entra no quarto mas sempre sob a compulsão de manter o contacto com a normalidade exterior. Por fim, em *The Street Window* (p. 384) e *Absent-minded Window-gazing* (p. 387), Kafka faz das janelas meios de ligação privilegiados entre o interior solitário da meditação e o exterior da harmonia humana. Mas a realidade exterior destes textos de Kafka é *the human harmony* (p. 384) e não, como em Auster, a caótica cidade pós-moderna.

simultaneamente delimitado pelo muro e pelas palavras encantatórias. O quarto é um espaço sagrado, em pleno espaço profano e caótico da cidade labiríntica pós-moderna, onde é gerada *art in a closed field*⁹

White Spaces, poema em prosa organizado em sequências de fragmentos narrativos, antologiado em *Ground Work* e proveniente da coletânea homônima *White Spaces* (Station Hill, 1980; produção literária de 1978 e 1979), demarca um momento único de libertação artística, num espaço (quarto) delimitado, branco e inviolável, passível de vir a ser preenchido com todos os significados e histórias possíveis. Já na própria forma poética institucionalizada ocorrem espaços brancos entre os versos, espaços transcendentais de compreensão silenciosa, como que a convocar o leitor a preenchê-los com a imaginação. Num espaço branco, todas as cores do espectro se fundem, tratando-se assim de um espaço múltiplo, de existências simultâneas. Um espaço branco contém em si tudo aquilo que o texto pode significar (*Where no possibility exists, everything becomes possible again*, podemos ler em *The Death of Sir Walter Raleigh*, GW 164), tanto pelas potencialidades criativas da escrita, como pelas inúmeras interpretações possíveis a que a leitura o sujeita. Em *The Art of Hunger*, Paul Auster refere expressamente a carga ontológica inerente à escrita de *White Spaces*:

It was a liberation for me, a tremendous letting go, and I look back on it now as the bridge between writing poetry and writing prose. 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 about to begin (AH 287).

Durante um já referido período de grande instabilidade emocional e financeira, Auster atingira um profundo impasse pessoal e artístico: *There were moments when I thought I was finished, when I thought I would never write another word* (AH 294). Tendo tocado o fundo, tal como muitas das suas personagens, Auster estava pronto para um novo começo, que, tal como ele próprio diz, surgiu no momento em que assistia a um ensaio de dança: *Something happened, and a whole world of possibilities suddenly opened up to me. I think it*

⁹ Cf. Hugh Kenner, "Art in a Closed Field", *Learners and Discerners: A Newer Criticism*, ed. Robert Scholes (Charlottesville, VA: University Press of Virginia, 1964) pp. 109-33.

was the absolute fluidity of what I was seeing, the continual motion of the dancers as they moved around the floor. It filled me with immense happiness (AH 294). No dia seguinte, encetou a escrita de *White Spaces*, que o autor descreve como sendo uma tentativa da sua parte de traduzir em palavras a experiência dos bailarinos. Terá sido uma libertação indescritível em termos artísticos, um movimento em frente na sua produção literária, a ponte definitiva entre a poesia e a prosa. Nesse espaço branco ocorreu a metamorfose artística de Paul Auster.

A partir deste momento, surge o projecto central da prosa de Auster: a investigação da cena da escrita, a ontologia do texto literário. É um projecto imenso, uma espécie de tarefa detectivesca que possivelmente lhe tomará o resto da carreira. Uma ontologia é uma descrição de um universo, não do universo, contendo um potencial descritivo múltiplo. Criar uma ontologia, nesta perspectiva, não é necessariamente procurar uma base para o nosso universo; outros universos podem ser descritos da mesma forma, incluindo o heterocosmos da ficção. Este pressupõe a existência de um ou vários universos dentro do espaço do quarto e do livro. Um dos mais antigos temas clássicos da ontologia na poética é o do carácter "outro" do mundo ficcional, a sua separação do mundo real da experiência. Este fora já um lugar comum da poética da Renascença, quando Sir Philip Sidney o recapitulou na sua *Defense* ou *Apologie*, publicada em 1595:

(...) doth grow, in effect, into another nature, in making things either better than nature bringeth forth, or, quite anew, forms such as never were in nature, as the heroes, demi-gods, cyclops, chimeras, furies, and such like; so as he goeth hand in hand with nature, not enclosed within the narrow warrant of her gifts, but freely ranging within the zodiac of his own wit.¹⁰

Sidney lança o tema do mundo ficcional como um heterocosmos, um universo à parte, que persiste no século vinte com o conceito de ficcionalidade. É a velha analogia entre autor e Deus, ao encarar a liberdade e o poder do primeiro na sua função demiúrgica e quase divina. Não contente em exercitar invisivelmente a sua liberdade de criar mundos, o artista torna agora a sua liberdade visível, mergulhando ele próprio no espaço do seu trabalho. Ele auto-representa-se no acto

¹⁰ Philip Sidney, *Prose Works of Sir Philip Sidney IV*, ed. Albert Feuillerat (Cambridge: Cambridge University Press, 1962), p. 8.

de construir o seu mundo ficcional, ou a destruí-lo, o que é também uma prerrogativa sua. Há um senão apenas: o artista, representado no acto de criação ou destruição, torna-se ele próprio inevitavelmente numa ficção. O artista real ocupa sempre um nível ontológico superior ao do seu projectado eu ficcional, habitante de uma realidade privada periférica. O escritor-personagem austeriano move-se dentro deste espaço heterotópico, um espaço impossível que, na realidade, não está localizado em sítio nenhum, a não ser no próprio texto escrito. Os universos paralelos são (re)criados dentro do quarto e do livro, ambos produto da construção do trabalho escrito. Mais uma vez, o pós-modernismo focaliza o processo da escrita enquanto acto (*process, performance, happening*, termos patentes na já referida caracterização de Ihab Hassan¹¹), possibilitando ao leitor participar nesse mesmo processo, assim como na mente e na solidão do escritor-personagem, de acordo com o conceito pós-moderno de participação e por oposição à distância modernista (*distance vs. participation*). Evocando a estética da *open poetry* de George Oppen e Charles Reznikoff, Auster enfatiza a escrita como um processo presente e aparente, focalizando por diversas vezes o momento concreto da narração (*I remember a day very like today*. IS 22). Ao tomar consciência da narrativa e da linguagem (*scriptible, writerly*), o leitor participa no universo paralelo da escrita e não na realidade sócio-económico-política externa, que o pós-modernismo evita¹². Para Hassan, *exhaustion, silence e absence* pós-modernos opõem-se a *mastery, logos e presence* no modernismo. Porque o escritor-personagem está ausente do mundo quotidiano exterior, exercendo uma silenciosa cosmogonia entre as paredes do seu quarto. Aí dentro, o seu poder é infinito, no exterior ele é frágil e dilui-se na multidão, tal como Quinn, A., Anna

¹¹ Hassan, "Postface 1982", p. 87.

¹² *Many contemporary American novels are conventionally labelled 'metafictional' or 'self-referential'. By way of summary, a metafictional novel or self-referential text refers openly to its own devices and strategies, turns on itself to debate its fictional nature, to exhibit its 'made-upness.' The writer's problems in constructing the novel are prominently displayed, the reader kept constantly aware of the fabricated nature of the enterprise, the authorial voice abruptly disrupting the spectacle, dispelling the illusion, intruding like an uninvited guest into the body of the text. (...) the imaginative collaboration of implied reader and the fiction-making process, a shift away from the author-text axis, with its hierarchy of active author and passive reader, to writing and reading as undifferentiated, symbiotic activities.* Peter Currie, "The Eccentric Self: Anti-Characterization and the Problem of the Subject in American Postmodernist Fiction", *Contemporary American Fiction*, ed. Malcom Bradbury and Sigmund Ro (London: Edward Arnold, 1987), pp. 56-57.

Blume ou Marco Fogg. No espaço mágico do quarto, de que *White Spaces* é a mais fiel imagem, juntam-se os fragmentos do sujeito, que alcança a unidade reconstituindo o universo em signos da sua própria autoria (como Peter Stillman tentou fazer), numa linguagem a que corresponde o sentido profundo das coisas, secundando a afirmação do Crátilo de Platão.

Auster traduziu Mallarmé e nele encontrou a ideia do livro ancestral que inclui todo um mundo, noção que está na base da exploração da cena da escrita. Mas ainda mais directamente ligado às temáticas iterativas de Auster está Edmond Jabès, cujos sete volumes de prosa poética meditativa e oracular, *The Book of Questions (Le Livre des Questions)*, tiveram uma influência marcante nas narrativas poéticas de Auster. Auster explicita a relação entre Jabès e Mallarmé num artigo originalmente escrito em 1976 para *The New York Review of Books*, onde liga os temas judaicos de *The Book of Questions* com aspectos centrais da escrita de Mallarmé: *The Book is his central image - but it is not only the Book of the Jews (the spirals of commentary around commentary in the Midrash), but an allusion to Mallarmé's ideal Book as well (the Book that contains the world, endlessly folding in upon itself)* (AH 105-106). "*Mallarmé wanted to put all knowledge into a book. He wanted to make a great book, the book of books*" (AH 156), diz o próprio Jabès em entrevista conduzida por Paul Auster, e evocando a biblioteca cósmica de Jorge Luis Borges. Há também um desejo de verdade e totalidade no trabalho de Jabès. Ele persegue uma unicidade baseada em fragmentos, mantendo a percepção da totalidade do livro em cada momento da escrita, de modo a que o todo exerça uma pressão irresistível que determina a composição do livro, palavra a palavra, pedra a pedra. A sua noção altamente elaborada do livro como princípio poético central da escrita abre ao leitor o espaço dessa mesma escrita.

Em *White Spaces*, Auster regista uma descoberta primária da investigação simultaneamente fenomenológica, mística e social: a escrita tem lugar num quarto. Ele começa a investigar etapa a etapa o espaço virgem do quarto no seguinte passo:

I remain in the room in which I am writing this. I put one foot in front of the other. I put one word in front of the other, and for each step I take I add another word, as if for each

word to be spoken there were another space to be crossed, a distance to be filled by my body as it moves through this space. It is a journey through space, even if I get nowhere, even if I end up in the same place I started. It is a journey through space, as if into many cities and out of them, as if across deserts, as if to the edge of some imaginary ocean, where each thought drowns in the relentless waves of the real (GW 85).¹³

Auster insiste repetidamente no carácter físico do trabalho de escrita (como um *groundwork* ou um muro que se constrói), convertendo graficamente esta característica através da justaposição de três espaços distintos: o espaço em que se constrói a escrita; o espaço onde a escrita tem origem, dentro do escritor; e o espaço da página ocupado pelas palavras. Ou seja, os três quartos da escrita: o quarto onde o escritor se encerra para construir a obra, o quarto da mente criadora e o quarto que é o livro (*the room that is the book*, tal como lemos em *Ghosts*, NYT 170). Em *White Spaces*, tal como mais tarde em *Ghosts*, Auster representa o trabalho da escrita através da equação do quarto e do livro: *I remain in the room in which I am writing this*, diz, como se estivesse a ocupar os espaços brancos da página, da mente e do quarto. Em qualquer direcção que tome, nesta arquitectura simbólica, o escritor parece sentir preso o seu corpo físico: quando escreve, entra no espaço fechado do livro; quando interrompe a escrita, passeia-se no estreito espaço confinado do quarto¹⁴. Esta situação claustrofóbica remete para um certo solipsismo na escrita de Auster, uma tendência que se reflecte no carácter marcadamente autobiográfico da sua obra, como se também o sujeito poético

¹³ Após a leitura deste excerto, torna-se inevitável o paralelo com Samuel Beckett, cujas personagens literalmente esgotam, de uma forma sistemática, todas as possibilidades de acção num campo fechado, como no seguinte passo, retirada de *Watt* (1953): *Here he moved, to and fro, from the door to the window, from the window to the door; from the window to the door, from the door to the window; from the fire to the bed, from the bed to the fire; from the bed to the fire, from the fire to the bed... etc, etc*, durante longas linhas. Nas obras dramáticas de Beckett, Eugene Ionesco, Jean Genet e Arthur Adamov, o mundo externo é frequentemente caracterizado como ameaçador e desconhecido e os cenários e situações veiculam uma sensação de desconforto incoerente. As peças de Beckett têm lugar em paisagens estranhas e extra-terrestres, como se transformadas por algum holocausto surrealista e evocando a cidade devastada de *In the Country of Last Things*. Estes dramaturgos "do absurdo" consideram-se rebeldes solitários e marginais, isolados nos seus mundos privados, exercendo uma muito própria *art in a closed field*.

¹⁴ Ver *Voyage Autour de ma Chambre* de Xavier de Maistre, 1795. Esta paródia a Lawrence Sterne (*A Sentimental Journey Through France and Italy* de 1768, uma fantasia semi-autobiográfica) mergulha o leitor na atmosfera do século XVIII e das grandes descobertas. Mas esta "viagem" é completamente espiritual, assim como a duplicação paródica, uma vez que é com um humor elegante que o autor convida a vagabundear, sem sair desse quarto onde ele está preso. O sucesso da obra valeu-lhe uma continuação, *Expédition Nocturne Autour de ma Chambre*, menos conseguida.

estivesse fechado ao exterior. No entanto, o mundo exterior acaba por conseguir penetrar na esfera mental auto-inscrita das personagens de Auster, impondo consequências reais aos seus pensamentos e conjecturas e admitindo, assim, a possibilidade de interpenetração entre o mundo mental e social. Em *The Locked Room*, a estabilidade efémera do narrador quebra-se com a entrada da carta de Fanshawe, vinda do mundo exterior, no seu quarto de escrita. Em *Moon Palace*, a realidade económica encarrega-se de expulsar Fogg do seu quarto branco para as ruas hostis de Nova Iorque. E em *In the Country of Last Things*, é a incursão de Anna Blume no exterior caótico que termina com o idílio e com o milagre da vida e da escrita, gerados no quarto da biblioteca. Essa penetração violenta do exterior no espaço branco é conotada com uma violação efectiva da pureza, simbolizada na brancura, do interior fértil, gerador de um cosmos imaginário, abortando o processo de gestação do pensamento e da escrita.

A problemática da convivência dos espaços e das simbologias espaciais da escrita é abordada por Douwe Fokkema, no estudo das convenções literárias em Gide, Larbaud, Thomas Mann, Ter Braak e Du Perron¹⁵. Gide propõe que *a viagem deve substituir a imobilidade e uma janela aberta é considerada superior a um quarto fechado*¹⁶. Não, diria Auster, se se puder viajar dentro desse quarto fechado, tal como em *White Spaces*¹⁷. Poderemos usar a metáfora dos círculos concêntricos para especificar a hierarquia do universo semântico austeriano. O centro do seu universo semântico situa-se na noção de consciência (percepção, reflexão, pensamento). Esta depende da existência de um sujeito pensante, o escritor que reflecte em estado de consciência máxima. *O segundo círculo formaria o campo semântico de despreendimento (separação, afastamento)*¹⁸. Poderia materializar-se na parede do quarto, no muro que enquadra, em profunda solidão, o sujeito enquanto personagem ou o próprio escritor auto-retratado. *O terceiro círculo concêntrico seria o campo semântico de observação*¹⁹. O sujeito

¹⁵ Fokkema, *História Literária*, pp. 35-57.

¹⁶ Fokkema, *História Literária*, p. 37.

¹⁷ Acerca da supremacia dos olhos da mente, ver *Les Fenêtres* de Charles Baudelaire: *Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée*. Charles Baudelaire, *Oeuvres Complètes* (Paris: Éditions du Seuil, 1968) p. 174.

¹⁸ Fokkema, *História Literária*, p. 55.

¹⁹ Fokkema, *História Literária*, p. 55.

de Auster tudo observa e anota, apesar do isolamento voluntário. Fá-lo através da observação obsessiva de um objecto, da perseguição, dos registos exaustivos de movimentos. Ou através do poder evocativo da imaginação, viajando infinitamente dentro das quatro paredes, dentro dos *White Spaces* onde tudo é passível de coexistir.

Mas a coexistência infinitamente plural de todos os átomos de um universo imaginário é difícil de exprimir, de ordenar através de palavras: *It comes down to this: that everything should count, that everything should be a part of it, even the things I do not or cannot understand* (GW 87). Não existe a pretensão de que o texto descreva efectivamente o mundo que procura verbalizar, nem de que as explicações que dá sejam algo mais do que uma aproximação da verdade. Isto implica, no que respeita à organização textual, a preferência pelo fluxo contínuo da corrente de consciência, que não aspira a um resultado definitivo e menos ainda a uma validade universal. A tendência para uma dúvida epistemológica tem implicações na intriga. Aparentemente, o autor é indiferente ao estatuto do seu texto, pouco lhe importando como e onde começa, como se encadeia, como e onde acaba. No pós-modernismo, o procedimento do final múltiplo é plenamente explorado. O final aberto é parodiado em *Ghosts*, com o derradeiro gesto de abrir a porta para sair da história, sem qualquer explicação suplementar. O que prevalece é a importância da palavra que inventa, dá forma ao mundo e é a sua única justificação. Daí a necessidade compulsiva de falar e escrever, ainda que mais não se faça do que reciclar significados cristalizados, pois o pós-modernista prefere as palavras ao silêncio. A escrita e o pensamento preenchem todo o possível vazio do espaço (em) branco do quarto e da página:

And therefore this desire, this overwhelming need, to take these papers and scatter them across the room. (...) To remain in the realm of the naked eye, as happy as I am at this moment. (...) Never to be anywhere but here. And the immense journey through space that continues. Everywhere, as if each place were here (GW 88).

A voz que tudo descreve por palavras pode continuar infinitamente entre as quatro paredes, espaço fora do tempo e suas limitações, mesmo muito depois de os acontecimentos terem cessado. A personagem-escritor caminha sem destino dentro

do quarto, como se percorresse uma viagem através do espaço, com estradas, desertos e cidades, terminando junto a um oceano (como nos itinerários de *Moon Palace* e *The Music of Chance*). Mesmo a narração do nada ou de eventos que nunca aconteceram é uma tarefa artisticamente nobre, tal como a obra do próprio Paul Auster se divide entre a narrativa de eventos imaginários e narrativas profundamente inconclusivas, onde nada acontece de facto. O código do pós-modernismo baseia-se numa preferência pela não selecção, numa rejeição de hierarquias discriminadoras e numa recusa de distinção entre verdade e ficção, entre passado e presente, entre relevante e irrelevante. Tal como a ficção abertamente pluralista de Paul Auster, *the 'post-modern' American novel has a (...) equivocal status (...), the specific characteristics of particular works subsumed under that indiscriminating heading*²⁰ (ou seja, o conceito geral de "pós-modernismo"). Nos textos pós-modernos, notamos a ausência de uma intriga bem construída e a preferência contrária por intrigas arbitrárias, para além dos recursos estilísticos da enumeração e reelaboração contínuas. Todos estes recursos exprimem, tanto ao nível da frase como do texto, o carácter efémero da realidade, baseando-se numa experimentação intelectual que difere de qualquer conclusão final. No que respeita à relação entre o texto e o código, a convenção pós-modernista recorre ao comentário metalinguístico, isto é, discute os códigos usados no próprio texto.

Literária e biograficamente, *White Spaces* expõe, nas suas linhas, o isolamento no espaço delimitado do quarto, propício à introspecção e à reflexão sobre o mundo exterior, acompanhado de um exercício de escrita consciente de si mesmo e antecedendo uma verdadeira revelação espiritual. Auster sabe-se praticante de uma arte da solidão, *a way of coming to grips with one's life in the darkest, most secret corner of the self* (AH 247). *White Spaces* anuncia o poder desse exílio, vivido na primeira pessoa:

I walk within these four walls, and for as long as I am here I can go anywhere I like. I can go from one end of the room to the other and touch any of the four walls, or even all the walls, one after the other, exactly as I like. (...) The light, streaming through the windows, never casts the same shadow twice, and at any given moment I feel myself on the brink of

²⁰ Currie, "The Eccentric Self", p. 53.

discovering some terrible, unimagined truth. These are moments of great happiness for me (GW 85).

Na realidade, a descoberta alcançada foi a da libertação formal, da passagem definitiva da poesia para a prosa. Porém, o momento da concepção de *White Spaces*, escrito numa só noite, coincidiu, por mais uma teatral intervenção do acaso, com o da morte do seu pai. No entanto, este evento traumático e inesperado teve a atenuante de proporcionar a Auster, e pela primeira vez, um certo conforto financeiro que lhe permitiu encarar, sem entraves de ordem material, a carreira de escritor como opção de vida decisiva. O acaso determinou igualmente que a morte do pai fosse o motor de *The Invention of Solitude*, a primeira obra de fundo em prosa, após a revelação de *White Spaces*.



The Invention of Solitude é simultaneamente uma arte poética inspirada na experiência efectiva do sujeito (uma sequência ficcionalizada de *The Art of Hunger*) e o trabalho seminal da prosa de Paul Auster. Podemos considerá-lo como um romance-manifesto em duas partes (*Portrait of an Invisible Man* e *The Book of Memory*) para o qual todos os livros posteriores remetem. *The Invention of Solitude* não é apenas uma confissão autobiográfica mas antes uma poderosa meditação acerca de questões comuns à humanidade, com especial incidência na exploração analítica da cena da escrita, utilizando a personagem-escritor e suas vivências como cobaia neste processo de auto e hetero-conhecimento.

The Invention of Solitude is autobiographical, of course, but I don't feel that I was telling the story of my life so much as using myself to explore certain questions that are common to us all: how we think, how we remember, how we carry our pasts around with us at every moment. I was looking at myself in the same way a scientist studies a laboratory animal (AH 292).

A subjectividade revela-se essencial para alcançar o conhecimento de causa, para visualizar a projecção do sujeito e daí retirar conclusões objectivas e

verdadeiras. E as marcas autobiográficas subjazem à maior parte dos enredos da ficção austeriana, podendo resumir-se do seguinte modo: um jovem protagonista parte à procura de alguém (frequentemente de um pai), enfrentando grandes dificuldades. Parece haver um objectivo mas o protagonista nunca o alcança realmente; se ele encontra alguém nas suas errâncias existenciais, esse alguém é, na realidade, ele próprio, no fim do túnel ou do labirinto. A narração da demanda, levada a cabo numa prosa simples e translúcida, reflecte invariavelmente o próprio processo da escrita. Por vezes, as personagens são levadas a sentir que estão a ser conduzidas por uma qualquer entidade superior, que as suas vivências reflectem o movimento dos pensamentos na mente de um autor. Auster coloca a escrita no centro da vida e a vida no centro da escrita. Confrontado com a situação de *a man sitting alone in a room and writing a book* (NYT 169), Auster faz dela um campo de meditação extremamente rico, onde profundos temas intelectuais, históricos e pessoais surgem e fazem-se ouvir. Dentro do quarto do livro, Auster dissecava com hábil saber os dilemas do escritor, dilemas que nunca desaparecem. Quando Blue inquires *how to get out of the room that is the book that will go on being written for as long as he stays in the room?*(NYT 169-170), a resposta seria simplesmente sair desse quarto e desse livro. No entanto, trata-se de um gesto interdito à personagem-escritor.

As pedras, os muros e a arte poética, justapostos nos poemas de *Ground Work*, dão lugar agora, na prosa de *The Invention of Solitude*, ao quarto, espaço da criação artística, contendo um universo inteiro, uma cosmogonia em miniatura, compreendendo tudo aquilo que existe de mais vasto, de mais distante e de mais desconhecido. Como se as pedras e os muros o tivessem construído para que a arte poética aí pudesse gerar o livro, sempre em solidão, porque o quarto representa a própria essência de que a solidão é feita: *The world ends at that barricaded door. For the room is not a representation of solitude, it is the substance of solitude itself* (IS 143). E a solidão é a substância deste livro, desde o título até à personagem motriz, passando pelas circunstâncias biográficas da sua escrita. Mas esta solidão é inventada pelo sujeito, não é produto de uma metafísica universal, passa pela meditação, pela escrita e pela construção do quarto e do livro, transformados no local da busca insaciável. *A man sits alone in a room and writes.*

Whether the book speaks of loneliness or companionship, it is necessarily a product of solitude (IS 136).

Para Paul Auster, o termo *solitude* é por demais complexo e não apenas um sinónimo para o isolamento físico, carregado de conotações negativas²¹. *Solitude became a passageway into the self, an instrument of discovery* (NYT 277-278), lemos em *The Locked Room* a propósito do percurso literário de Fanshawe (tão semelhante ao de Paul Auster que começa até por um *Ground Work* poético), no qual a noção/estado de *solitude* surge não só como motor da obra mas também como demarcação da maturidade artística do protagonista. A solidão tolera a criação: a personagem-escritor encerrada no quarto, a figura emblemática para quem o quarto pode ser a vivência de tudo (ou de nada), acredita naquilo a que Keats chamou *the truth of the imagination*. Toda a escrita possui elementos desta solidão, mas poucos escritores americanos acreditaram tanto no potencial dessa "verdade" como Auster. Auster encara a solidão como um facto simples e inerente à condição humana, que se faz sentir mesmo no meio da multidão, derivado da certeza de que as verdadeiras vivências ocorrem no interior de cada um. O olhar introspectivo proporciona mais do que o autoconhecimento: dentro de si próprio, em solidão, a personagem-escritor encontra o mundo inteiro, numa escrita simultaneamente solitária e solidária. *L'oeuvre est solitaire: cela ne signifie pas qu'elle reste incommunicable, que le lecteur lui manque. Mais qui la lit entre dans cette affirmation de la solitude de l'oeuvre, comme celui qui l'écrit appartient au risque de cette solitude*²². A obra de âmbito universal, como *The Invention of Solitude*, nasce da solidão, da meditação dentro do quarto: (...) *in the solitude of his room, the world has been rushing in on him at a dizzying speed, as if it were all suddenly converging in him and happening to him at once* (IS 162). Deste

²¹ Enquanto que a expressão inglesa *loneliness* veícula um sentimento de abandono ("Eu não quero estar só, eu ressinto-me do fardo da solidão, eu quero estar com os outros"), relevando a emoção, a sensação, o termo *solitude* é semanticamente neutro. Trata-se simplesmente da descrição de um estado: estar só. Cf. (...) *l'absolu d'un Je suis qui veut s'affirmer sans les autres. C'est là ce qu'on appelle généralement solitude (au niveau du monde)*. (...) *Écrire, c'est se livrer à la fascination de l'absence de temps. Nous approchons sans doute ici de l'essence de la solitude. L'absence de temps n'est pas un mode purement négatif*. Maurice Blanchot, *L'Espace Littéraire* (Paris: Gallimard, 1955) pp. 342 e 22.

²² Blanchot, *L'Espace Littéraire*, p. 11.

modo, é conferido um novo sentido ao conceito de solidão, patente desde o título. A solidão pode ser encarada como espaço de criação, de descoberta cósmica e individual, de conhecimento global, materializando-se no espaço omnipresente do quarto. Edmond Jabès também localiza o espaço da poesia dentro do quarto, que possui uma vida própria e que ele procura defender de incursões externas. Na sua investigação da cena da escrita, Auster leva muito a sério o desafio de Jabès, entrando no quarto do livro e escutando atentamente a brancura e o silêncio do quarto e da página. *The Invention of Solitude* contém um texto de inspiração jabèsiana, *The Book of Memory*, onde Auster explora o espaço da escrita (livro e quarto), criando uma ficção do livro, num processo que o leitor é autorizado a testemunhar. A já referida questão de Blue em *Ghosts* anima igualmente *The Book of Memory*, que tematiza de várias formas o quarto e o livro: A. descreve com detalhes obsessivos o quarto onde vive e escreve, para além de vários outros quartos significativos no seu passado. Ele retrata a memória em termos arquitectónicos, constituída por quartos onde impressões contíguas são armazenadas. Auster invoca a tradução como imagem daquilo que ocorre quando alguém entra no quarto do livro: *Every book is an image of solitude (...) A. sits down in his own room to translate another man's book, and it is as though he were entering that man's solitude and making it his own* (IS 136). O intruso invade a solidão do espaço da escrita, sem nunca saber se irá sair dessa solidão violada com uma sensação de consolidação ou de enfraquecimento. Para Blue, essa penetração na solidão de outrém resultou numa aterradora *mise en abyme*. O escritor surge assim como um fantasma encerrado no quarto que é o livro, impressão visível em *The Book of Memory*, que efectua uma completa fusão entre a vida e a escrita de A. A única forma de sair do quarto será então escrever o livro, criar um universo paralelo de palavras, onde o escritor-personagem possa movimentar-se a seu bel-prazer, sem na realidade sair do espaço delimitado pela mente, pela página e pelos muros, como nas viagens infinitas dentro dos *White Spaces: As he writes, he feels that he is moving inward (through himself) and at the same time moving outward (towards the world)* (IS 139).

Mas a solidão daquele que voluntária ou involuntariamente dentro do quarto se encerra pode implicar uma impossibilidade efectiva de comunicação

com os demais. Como no caso do muro de isolamento que o pai do autor (o homem invisível cujo retrato dá título à primeira parte da obra, tendo já inspirado S.A. 1911-1979 em *Ground Work*) criou em seu redor, distanciando-o dos outros em todas as relações humanas e principalmente na relação com o filho. Através deste livro, Auster tenta também penetrar nesse espaço fechado de isolamento, trazendo à vida, pela escrita, aquele que acabara de morrer. Mais uma vez, Auster pretende ressuscitar a pedra, através do trabalho da escrita ou, pelo menos, evitar que ela se desvaneça, se funda com o muro da morte, efectuando a transfusão de vida iniciada na obra poética: *I thought: my father is gone. If I do not act quickly, his entire life will vanish along with him* (IS 6). Surpreso com a morte do pai e compelido pela necessidade de sobre ele escrever, Auster elabora *Portrait of an Invisible Man*. Esta tentativa de um filho salvar o pai encontra-se ilustrada iterativamente em todo o texto através do fascínio pela história de Pinocchio e Gepetto²³. A., enquanto personagem-escriptor, está a tentar fazer o mesmo pela memória do pai uma vez que, devido ao seu isolamento característico, nada pôde fazer por ele em vida. Simultaneamente, tudo faz para construir a melhor relação possível com o próprio filho, de quem a realidade externa conspira para o separar. *Room and tomb, tomb and womb, womb and room. Breath and death* (IS 159-160): neste jogo fónico-semântico, o quarto é contraposto ao túmulo, como tentativa de o adiar, se não mesmo de o aniquilar. O túmulo é o final do percurso iniciado no ventre materno, mas o quarto pode ser um outro ventre gerador, criador da escrita perene, num novo ciclo de vida e de morte. O quarto do livro é o lugar onde a morte pode ser transformada em vida (essa é a revelação de *White Spaces*), porque o universo escrito não se rege pelos princípios caóticos e fragmentadores do mundo externo:

Like everyone else, he craves a meaning. Like everyone else, his life is so fragmented that each time he sees a connection between two fragments he is tempted to look for a meaning in that connection. The connection exists. But to give it a meaning, to look beyond the bare fact of its existence, would be to build an imaginary world inside the real world (IS 147).

²³ Sam Auster is the first missing person to appear in Paul Auster's writing, and he is certainly one of the most memorable of these disappeared ones, escreve Charles Baxter no ensaio significativamente intitulado "The Bureau of Missing Persons: Notes on Paul Auster's Fiction", *Review of Contemporary Fiction* 14:1 (Spring 1994), 40-43.

Auster utiliza o quarto como um ventre para dar vida ao livro pois, se bem que o quarto possa ser um lugar claustrofóbico para o corpo, ele é infinitamente fecundo para a mente. A. confere um enorme potencial à linguagem, imaginando-a como a matriz do ser, a matéria genética do mundo (re)criado entre as quatro paredes do quarto, uma vez que, e com inspiração em Heidegger, a linguagem "é o modo como nós existimos no mundo" (IS 161). O quarto do livro é um local alquímico onde Auster espera transformar a morte em palavras de vida, através da regeneração do pai pelo filho.

Em *The Invention of Solitude*, encontramos o tema do isolamento abordado em duas perspectivas. Em *Portrait of an Invisible Man* vemos a solidão da personagem pai, na terceira pessoa, solidão inconsciente de alguém que vive o seu monótono quotidiano alheado dos outros, não por uma qualquer opção ideológica mas antes por um sentimento inato de indiferença e neutralidade: *Solitary. But not in the sense of being alone. (...) Solitary in the sense of retreat. In the sense of not having to see himself, or not having to see himself being seen by anyone else* (IS 16-17). O isolamento apresenta-se em termos objectivos, na descrição da própria personagem, projectando-se igualmente nas inúmeras divisões da casa demasiado grande, onde o pai vive sozinho, desde o divórcio até à morte, apenas pernoitando nesta sucessão de *locked rooms* desabitados, na mais absoluta negligência. A casa acabara por tornar-se na metáfora da vida do pai, a rigorosa e fiel representação do seu mundo interior. A morte reflecte-se no esvaziamento progressivo dos quartos, paralelo do progressivo desvanecer da memória do pai, a que A. tenta opor-se pela escrita. Sendo o pai a personagem dominadora, o espaço esmagador da casa de dimensões excessivas é o centro de *Portrait of an Invisible Man*, enquanto que A., filho e personagem dominada, limita-se a ocupar quartos exíguos e frequentemente miseráveis, espaços centrais de *The Book of Memory*.

A casa é o reflexo dos acontecimentos mais marcantes da família Auster e, depois de esta se desagregar, do percurso existencial da personagem pai. A memória do divórcio do casal Auster surge através da questão da partilha da casa, assim como o divórcio do próprio A. é encarado através da necessidade de mudar

para o quarto de Varick Street e das visitas à casa da ex-mulher e do filho. Mas esta é uma perspectiva recorrente não só na escrita desta obra particular (por A.) mas também na da obra em geral (por Auster). O tempo parece parar na casa do pai, que vela maniacamente para que nada se altere, mesmo nos mais ínfimos detalhes (como o das janelas sempre fechadas), mas essa vã tentativa é gorada por um evidente processo de degradação inexorável. Por isso A. tanto se surpreende com a morte do pai, repetindo que ele se lhe afigurava como um ser invulnerável.

Em *The Book of Memory*, a perspectiva altera-se: Auster (A.) contempla a sua própria relação com o filho, na primeira pessoa, analisando o seu percurso existencial e o isolamento auto-imposto do escritor em busca de si mesmo. Curiosamente, também o seu filho necessita de se encerrar num quarto "para pensar". A. reinventa a solidão através da metáfora recorrente do confinamento de Jonas no ventre da baleia, de Pinocchio e Gepetto dentro do tubarão e da obsessão pelo espaço claustrofobicamente delimitado do quarto. Descreve meticulosamente os quartos diversos e sempre exíguos onde habitou durante um percurso atribulado ou, então, a forma como vários criadores artísticos encararam esse mesmo tema. Para Auster-filho, a solidão é consciente, racionalizada, analisada, mesmo dissecada nas suas implicações. O quarto, como espaço de solidão envolvente nas suas quatro paredes, está animado, povoado de pensamentos:

Each time he goes out, he takes his thoughts with him, and during his absence the room gradually empties of his efforts to inhabit it. When he returns, he has to begin the process all over again, and that takes work, real spiritual work (IS 77).

É um espaço interiorizado, de labor intelectual e não, como acontecia com o pai, um mero local de descanso físico. No pequeno quarto do nº6 de Varick Street, A. escreve *The Book of Memory* (*Memory as a room, as a body, as a skull, as a skull that encloses the room in which a body sits*. IS 88). Auster decifra a sua memória, que habita o mais interior e fechado dos espaços, o quarto da mente. No quarto escreve o livro da memória que está guardada dentro desse mesmo quarto, ambos preenchidos por palavras e solidão: *This room, I now discovered, was located inside my skull* (NYT 293), utilizando a descoberta transcendente do narrador de

*The Locked Room*²⁴. As revelações proporcionadas pela solidão nesse quarto conferem à personagem-escritor a capacidade de tudo compreender simultaneamente e, logo que começa a escrever sobre essa mesma solidão, passar a ser algo mais do que simplesmente ele próprio:

If there is any reason for him to be in this room now, it is because there is something inside him hungering to see it all at once, to savor the chaos of it in all its raw and urgent simultaneity. (...) The pen will never be able to move fast enough to write down every word discovered in the space of memory (IS 139).

A mais completa percepção das possibilidades infinitas de um espaço limitado é alcançada na descrição do quarto do excêntrico compositor S. na Place Pinel em Paris. Aí, S. vivia como um náufrago no coração da cidade, dedicando-se à composição da obra da sua vida, uma peça para três orquestras e quatro coros, que levaria doze dias a executar. O espaço gerador do quarto identifica-se com as qualidades criadoras da mente do compositor. Várias são as visitas reconfortantes que A. faz a esse quarto, pois S. recorda-lhe o verdadeiro pai que nunca tivera. Anos volvidos, A. teme lá regressar, pois receia que este segundo pai tenha também morrido e que mais um quarto da sua memória tenha de ser esvaziado. Neste breve episódio do quarto de S., estão mais uma vez concentrados os grandes temas da obra de Paul Auster: a exploração da cena da criação artística, a relação pai-filho, o medo do vazio da morte e o poder cosmogónico, tudo dentro de um simples quarto:

(...) to feel the room expand, and to watch your mind explore the excessive, unfathomable reaches of that space. For there was an entire universe in that room, a miniature cosmology that contained all that is most vast, most distant, most unknowable. It was a shrine, hardly bigger than a body, in praise of all that exists beyond the body: the representation of one man's inner world (...) The room he lived in was a dream space, and its walls were like the skin of some second body around him (...) This was the womb, the belly of the whale, the original site of the imagination (IS 89).

²⁴ Em *The Locked Room*, esse mesmo narrador encontra, na casa de campo que Fanshawe em tempos habitara, um pequeno poema vindo do passado e escrito na parede (cf. *Wall Writing*), após vagarear longamente pelos vários quartos. *On the second day, examining the rooms on the upper floor* (NYT 291), como se examinasse os quartos da memória, da mente, desta casa que também corporiza uma etapa da existência de Fanshawe.

Percorrendo quartos distantes da sua memória, Auster explora a solidão de vários artistas. Visita o quarto de Anne Frank, onde o diário foi escrito, e evoca Holderlin, no final da vida, encerrado pela loucura no seu quarto na torre de Tubingen, construído pelo arquitecto Zimmer (quarto). Auster identifica directamente o quarto de Anne Frank com o quarto do livro, onde ela descobriu e escreveu a sua identidade, pois toda a experiência de solidão e autoconhecimento pós-holocausto está irremediavelmente assombrada pelo isolamento absoluto de Anne Frank. No diário e no quarto, a jovem escritora tentou ordenar o caos do mundo que a rodeava, para poder sobreviver física e mentalmente. Auster, escritor judeu, herdeiro de uma ontologia moldada pela História na sua solidão solipsista, tenta igualmente reordenar pela escrita o caótico universo pós-holocausto e pós-moderno, tal como faz a protagonista judia do apocalíptico *In the Country of Last Things*. Transita depois para a pintura, para as mulheres de Vermeer, placidamente sozinhas nos seus quartos, para a tela *The Bedroom* de Van Gogh, descrita em carta do pintor ao seu irmão. Auster compara esse quarto a uma prisão, a um *locked room* (*The bed blocks one door, a chair blocks the other door, the shutters are closed: you can't get in, and once you are in, you can't get out*. IS 143). Da mesma forma recorda uma visita ao quarto de Emily Dickinson, na sua casa de Amherst, Massachusetts, onde:

(...) the world was already there, in that room (...) Perhaps more than any other concrete place in American literature, it symbolizes a native tradition, epitomized by Emily, of an assiduous study of the inner life (IS 123).

The Invention of Solitude pode ser considerado como uma celebração do quarto e do espaço fechado, onde o espírito se projecta entre as paredes, transformando-o num útero mental, local de um segundo nascimento. Neste encerramento, o sujeito (Auster, H"lderlin, Anne Frank, Collodi, Van Gogh, Vermeer, Dickinson) gera-se, em primeiro lugar, a si próprio. Da mera existência biológica ele passa para a vivência espiritual. O confinamento transforma-o num pária voluntário, num naufrago em plena cidade, escondido num espaço secreto do *habitat* urbano. O sujeito tem que desaparecer para poder viver de novo; o auto-apagamento pode ser redentor, por isso os protagonistas de Auster vão até aos

limites da fome e da privação física. A paixão autodestruidora, que toca o aniquilamento total (muito semelhante àquele analisado por Auster no ensaio sobre *Hunger* de Knut Hamsun), transforma o confinamento no quarto numa espécie de ascese secular, sem Deus. O quarto é uma prisão que abre os portões da liberdade criadora e espiritual, o sujeito é um quarto fechado que a persoangem-escritor tem de explorar para encontrar uma saída redentora.

A viagem do pensamento é uma viagem de facto, mesmo que a personagem-escritor não saia nunca do espaço delimitado do quarto, cena do verdadeiro drama humano, local onde o sujeito simultaneamente se perde e reencontra, se fragmenta e volta a reunir. O quarto enquadra o pensamento de A., tal como a página enquadra a escrita que traduz esse mesmo pensamento. *The Invention of Solitude* termina com uma cena de escrita no quarto, tendo como únicos adereços a folha de papel em branco, a caneta e a mesa. Depois de o actor-criador percorrer todo o seu universo, ao caminhar entre a mesa, a cama e a cadeira, as palavras surgem, num contexto autobiográfico muito semelhante ao de *White Spaces*: a solidão cria as palavras mágicas do livro e a escrita reinventa a solidão.



*The New York Trilogy*²⁵ nasce na sequência de *The Invention of Solitude*, tal como podemos ler na entrevista de Paul Auster com Joseph Mallia: *I believe the world is filled with strange events. Reality is a great deal more mysterious than we ever give it credit for. In that sense, the Trilogy grows directly out of The Invention of Solitude* (AH 260). Auster usa frequentemente um género convencional, como o romance policial, para finalidades metafísicas e epistemológicas. Ele geralmente começa no mundo exterior, real (duro, concreto, perigoso) e lentamente conduz-nos a outro lugar, um *moon palace* interior e

²⁵ Originalmente publicada nos Estados Unidos como *City of Glass* (1985), *Ghosts* e *The Locked Room* (1986) por Sun & Moon Press, Los Angeles.

onírico. Na mesma ocasião, Auster afirma que *The New York Trilogy* foca o problema da identidade, esbatendo as fronteiras entre loucura e criatividade e entre o real e o imaginário. Em *Ghosts*, de acordo com as palavras do autor, é dominante o espírito de Thoreau e o enclausuramento entre os muros de Nova Iorque é muito semelhante à solidão da floresta em *Walden* (1854). Em ambos alcança-se o isolamento perfeito, do qual advem uma transcendente capacidade de observância e reflexão, nos espaços delimitados por muros ou pela floresta²⁶:

The idea of living a solitary life, of living with a kind of monastic intensity - and all the dangers that entails. Walden Pond in the heart of the city. In his American Notebook, Hawthorne wrote an extraordinary and luminous sentence about Thoreau that has never left me. "I think he means to live like an Indian among us." That sums up the project better than anything else I've read. The determination to reject everyday American life, to go against the grain, to discover a more solid foundation for oneself (AH 263).

A eventual fragmentação do universo ficcional concebido pela personagem-escritor é colmatada pelo enquadramento na página, através da escrita que a partir do caos imaginário constrói um cosmos legível. Esse enquadramento compreende igualmente a busca de um espaço objectivo, onde o sujeito possa travar a sua própria fragmentação. Nathaniel Hawthorne, figura tutelar referida em *Ghosts* e claramente patente em *The Locked Room*, encerrou-se durante doze anos num quarto para aí encetar a sua obra escrita²⁷. Herman Melville, outro autor predilecto de Auster, buscou a sua identidade através da aventura marítima. Ao passar essa aventura à escrita, criou de facto o seu lugar na literatura. É a clássica busca de uma identidade e de um lugar no mundo, só possível, na pós-modernidade, através do encerramento protector, mas também

²⁶ Cf. o Capítulo 5 de *Walden, Solitude: I have my horizon bounded by woods all to myself (...) I have, as it were, my own sun and moon and stars, and a little world all to myself. (...) I sat behind my door in my little house, which was all entry, and thoroughly enjoyed its protection (...) Why should I feel lonely? (...) What do we want most to dwell near to? (...) but to the perennial source of our life (...)*. Henry David Thoreau, *Walden and Other Writings*, ed. Joseph Wood Krutch (New York: Bantam Books, 1962) pp. 200-8.

²⁷ Com efeito, *The Locked Room* evoca flagrantemente o primeiro romance de Nathaniel Hawthorne, editado em 1828 e cuja publicação foi interrompida no ano seguinte. *Fanshawe*, tal é o seu significativo título, longe de ser considerado uma obra-prima, contribui, no entanto, para o estudo do percurso literário do autor. Hawthorne terá pago cem dólares aos editores Marsh & Capen de Boston para a publicação anónima de mil exemplares, em Outubro de 1828. Cf. Edwin Haviland Miller, *Salem Is My Dwelling Place: A Life of Nathaniel Hawthorne* (Iowa City: University of Iowa Press, 1991).

criador, no interior do quarto, em plena *wilderness* da cidade²⁸. Em *The New York Trilogy*, o labirinto exterior é a própria cidade de Nova Iorque, cidade ícone do pós-modernismo, porque aí se sente mais agudamente a questão da identidade do sujeito, que se dilui na multidão da metrópole²⁹. Nova Iorque tem a imagem utópica de um espaço inesgotável, que convida à exploração, pois existe uma correspondência entre a vastidão do espaço natural e o espaço selvagem da floresta de arranha-céus, como utopia e distopia. No ensaio *The Decisive Moment*, em *The Art of Hunger*, Auster analisa a obra poética de Charles Reznikoff, a quem classifica como *a poet of the eye (...) For it is he who must learn to speak from his eye and cure himself of seeing with his mouth* (AH 35). Tal como Auster, a obra de Reznikoff está profundamente enraizada na cidade de Nova Iorque, por onde o poeta vagueia através da escrita³⁰. Mas Auster sabe que a identificação omnisciente com a metrópole nasce da observação invisível, da fusão com as pedras e os muros da cidade:

If the poet's primary obligation is to see, there is a similar though less obvious injunction upon the poet - the duty of not being seen. The Reznikoff equation, which weds seeing to invisibility, cannot be made except by renunciation. In order to see, the poet must make himself invisible. He must disappear, efface himself in anonymity (AH 38).

Se: *Lives make no sense, I argued* (NYT 250); *The point being that, in the end, each life is irreducible to anything other than itself. Which is as much as to say: lives make no sense* (NYT 253); *In the end, each life is no more than the sum*

²⁸ 'In democratic countries', Tocqueville presciently noted, 'each citizen is habitually engaged in the contemplation of a very puny object, namely, himself.' (...) This near pathological individualism, romantic solipsism and debilitating concern with 'finding yourself' finds expression in the frantic search for instant salvation in a waste of novel therapies. (...) The interminable quest for the chimera of an inviolable identity follows inevitably from the belief that one can never be happy, authentic, genuine, sincere or 'free' until one has finally discovered, through the perilous voyage of self-exploration (an infinite regress to an ever-receding origin), that El Dorado of pure presence and unmediated plenitude of being: *The Real Me*. Currie, "The Eccentric Self", pp. 58-9.

²⁹ Sobre o isolamento e a alienação do indivíduo encerrado no seu quarto em plena metrópole, ver *Manhattan Transfer* (II. *Metropolis*) de John Dos Passos: *He walked home fast, ran up the stairs, and locked the room door behind him. The room was quiet and empty.* John Dos Passos, *Manhattan Transfer* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1925) p. 14.

³⁰ Em *The Art of Hunger*, Paul Auster transcreve um significativo fragmento poético de Reznikoff: *I like the sound of the street - / but I, apart and alone, / beside an open window / and behind a closed door. / I am alone - / and glad to be alone; / I do not like people who walk about / so late; who walk slowly after midnight / through the leaves fallen on the sidewalks. / I do not like / my own face / in the little mirrors of the slot-machines / before the closed stores* (AH 38-39).

of contingent facts, a chronicle of chance intersections, of flukes, of random events that divulge nothing but their own lack of purpose (NYT 217), uma possível solução será encerrar-se num quarto e nele criar um sentido próprio e imaginário para tudo, ou seja, reescrever o universo. De acordo com as palavras do próprio Paul Auster: *stories are crucial. It's through stories that we struggle to make sense of the world. This is what keeps me going - the justification for spending my life locked up in a little room, putting words on paper*³¹. As personagens de Auster possuem processos quotidianos muito próprios para estruturar o caos existencial e todos eles passam pela escrita (como os minuciosos registos, relatórios e catalogações de Stillman, Blue, Quinn, Jim Nashe, Maria Turner). Numa alternativa ao ineficaz sistema imposto pela realidade exterior, essas personagens-escritores-registadores evidenciam uma necessidade elitista e clássica de ordem, associada a um impulso anarquista de destruir os sistemas pré-existentes, numa visão reaccionária da ordem ideal. A linguagem pode ordenar o mundo pois relaciona-se estreitamente com ele (*The sign cannot be separated from the social situation without relinquishing its nature as sign. Verbal communication can never be understood and explained outside of this connection with a concrete situation.*³²); o conceito de texto uno e fechado muda para o de texto plural e aberto, para usar a distinção de Roland Barthes³³. A premência de preencher ordenadamente o quarto e a folha em branco relaciona-se com o grande fantasma de Auster, o medo do vazio, simbolizado na morte. Por isso o final aberto das suas histórias, pois a morte permanece um mistério sem resposta. A partir da ideia de que *lives make no sense* compreende-se a ausência de um sentido definido em *The New York Trilogy* e os seus finais inconclusivos e frustrantes. Devido à incapacidade de atribuir um sentido à existência humana, o final das narrativas de Paul Auster estabelece um compromisso entre o sujeito e a realidade circundante.

Em *The New York Trilogy*, Paul Auster viaja na escrita, apresentando situações limite, incidindo em personagens solitárias, sem amarras e com grande necessidade de comunicação, para lá das barreiras físicas dos muros dos quartos

³¹ Irwin, "Memory's Escape", p. 119.

³² M.M. Bakhtin (V.N. Voloshinov), *Marxism and the Philosophy of Language*, trad. Ladislav Matejka e I.R. Titunik (New York and London: Seminar Press, 1973) p. 95.

³³ Roland Barthes, *Image Music Text*, trad. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977) p. 158.

onde se isolam. A viagem na escrita é equivalente a uma movimentação mental e caminhar torna-se na representação factual do processo cognitivo. Em *White Spaces*, Auster racionaliza o movimento não como uma simples função do corpo mas antes como uma extensão da mente. Dentro de um simples quarto, a personagem-escritor pode experimentar as infinitas possibilidades de um espaço limitado porque as palavras moldam e expandem os espaços mentais e materiais. Na ficção de Auster, os espaços da cidade, da mente do escritor e da textualidade implodem num espaço de representação verbal, numa zona claramente demarcada por muros físicos e metafísicos. Tal "zona" apresenta semelhanças com a teoria de Brian McHale de que a ficção pós-moderna constrói espaços que permitem a experimentação, abrindo novas existências ontológicas dentro de um território entre dois mundos, *a zone*³⁴. Assim nasce a necessidade de realizar a obra escrita, a fim de se sobreviver e conferir um sentido à existência e ao mundo, pois as coisas existem apenas enquanto as vemos e (d)escrevemos. Nesta perspectiva, o sujeito empírico, com a sua série de estados subjectivos, constitui toda a realidade, e os outros sujeitos, que supostamente existiriam, não possuem mais existência independente do que as personagens sonhadas. Este quadro não representa mais do que o processo da cosmogénese escrita cujas entidades, aparentemente reais, não passam de meros produtos da imaginação da personagem-escritor, sem o qual esse universo nunca existiria. Mas este solipsismo da personagem-escritor pressupõe um isolamento total pois criou um mundo de palavras que não pode existir independentemente do seu pensamento. O quarto simboliza esse mundo, feito pela escrita e para a escrita.

Writing is a solitary business. It takes over your life. In some sense, a writer has no life of his own. Even when he's there, he's not really there.

Another ghost.

Exactly (NYT 175).

³⁴ McHale, *Postmodernist Fiction*, pp. 43-58.

Em *Ghosts*, significativamente designado como *Inward Gaze of a Private Eye* por Stephen Schiff³⁵, Blue e Black estão frente a frente nos seus quartos, espaço de reflexão, solidão e conhecimento. Blue está enclausurado, tal como Quinn, e também ele observa um outro enquanto, na realidade, se observa a si próprio, num processo mediato de autodescoberta. Inicialmente Blue encara com certo optimismo a solidão em que se encontra, pois ela permitiu-lhe tornar-se dono de si próprio, tal como Quinn e Marco Fogg, ao libertarem-se de tudo em plena cidade. Mas Blue ignora que está igualmente a cair numa caverna (quarto) escuro, onde a sua identidade irá questionar-se, modificar-se e, em última instância, correr o risco de desaparecer. *All of a sudden, his calm turns to anguish, and he feels as though he is falling into some dark, cave-like place, with no hope of finding a way out* (NYT 145). Ao observar Black (negro, ausência de cor e de luz), entra simultaneamente na caverna negra do desconhecido que está dentro de cada ser humano e de si mesmo.

Na primeira incursão que Blue efectua ao interior do quarto de Black, apercebe-se de que está a aceder a algo mais do que a um simples aposento quotidiano. Quando aceder ao interior das quatro paredes *the door will open, and after that Black will be inside of him forever* (NYT 183). Entrar no quarto de Black será como entrar no mistério e desvendá-lo porque será o mesmo que entrar na mente do próprio Black, no último reduto por explorar, neste interminável jogo de olhares. *The door opens, and suddenly there is no more distance, the thing and the thought of the thing are one and the same* (NYT 184). Blue entra no quarto de Black, que parece aguardá-lo, e rouba os escritos de Black que não são mais do que os relatórios inúteis do próprio Blue. *To enter Black, then, was the equivalent of entering himself, and once inside himself, he can no longer conceive of being anywhere else. But this is precisely where Black is, even though Blue does not know it* (NYT 190). Tal como em *City of Glass*, o romance policial dá lugar à narrativa de autodescoberta. Blue entrou no espaço do quarto e do pensamento que esse mesmo quarto corporiza, está dentro do espaço sagrado daquele que observa há mais de um ano e, por isso, há uma certa desilusão com a muda austeridade do

³⁵ Stephen Schiff, "Inward Gaze of a Private Eye" in *The New York Times Book Review* 92 (January 4, 1987), 14.

quarto. Não há imagens que evoquem um afecto de Black, pois não há ligações com o mundo exterior. *It's no man's land, the place you come to at the end of the world* (NYT 185): aqui apenas se movem as personagens, numa terra de ninguém vazia, entre a fantasia e a realidade, como uma página ainda em branco. No fim do mundo, tudo é posto em causa e tudo terá que ser construído de novo, numa nova cosmogonia pela mão do escritor. Este é um *White Space* antiteticamente habitado por Black, onde reinam a ordem perfeita e o livro interminável. O quarto é apenas o espaço da escrita, existe para que nele a obra seja criada ou infinitamente relida:

It looks like a big book, Blue continues.

Yes, says Black. I've been working on it for many years.

Are you almost finished ?

I'm getting there, Black says thoughtfully. But sometimes it's hard to know where you are. I think I'm almost done, and then I realize I've left out something important, and so I have to go back to the beginning again. But yes, I do dream of finishing it one day. One day soon, perhaps.

I hope I get a chance to read it, says Blue.

Anything is possible, says Black. But first of all, I've got to finish it. There are days when I don't even know if I'll live that long (NYT 185).

O vazio testemunhado nesta primeira visita só aumenta o mistério e o recém-descoberto tormento da autoquestionação de Blue. O quarto é apenas a cena do drama, não uma explicação para os seus intervenientes. Sair ou entrar nele é como sair ou entrar na história que tomou conta das vidas de Blue e Black. *What if he stood up, went out the door, and walked away from the whole business?* (NYT 186), considera Blue naquilo que pode ser entendido como uma curiosa alusão metaficcional por parte da personagem. Impossível porque sair do quarto, afastar-se de toda a história, é como sair da vida conferida pelo livro às instâncias ficcionais. O destino tem que cumprir-se: Blue só deixará o quarto nas últimas linhas do conto, após matar Black e desvendar o mistério da obra, escrita e vivida por ambos.

But the story is not yet over. There is still the final moment, and that will not come until Blue leaves the room. Such is the way of the world: not one moment more, not one moment less. When Blue stands up from his chair, puts on his hat, and walks through the door, that will be the end of it (NYT 195).

The end of it... de Blue, de Black, do mistério e de *Ghosts*. Por outro lado, entrar só no quarto de Black, já sem o auxílio do disfarce e acedendo directamente à obra escrita, será uma forma de aceder à chave do enigma que se transformou no cerne da vida de ambos. Porém, a chave revela-se ainda mais enigmática do que o próprio mistério porque o acaso (*the light falls by chance on a pile of papers stacked neatly at the edge of Black's desk*, NYT 188) determinou que Blue recolhesse a pilha de papéis que contém os seus próprios relatórios. O acaso e o texto surgem interligados, à boa maneira pós-moderna, recordando a génese do texto de *City of Glass* que, segundo as palavras de Paul Auster, foi motivado por um acaso, por uma chamada telefónica errada. Também um interlocutor misterioso toma Quinn por um certo Paul Auster, proprietário de uma agência de detectives. Na realidade, o romancista Paul Auster é a "agência" de onde derivam todas as complexas personagens de *The New York Trilogy*. Tal como *The Red Notebook* é um registo escrito de acasos que tiveram lugar na vida do autor, os relatórios de Blue foram um registo escrito de todos os (a)casos da vida de Black.

Não sendo um intelectual e muito menos um leitor, Blue metamorfoseou-se em escritor, ou seja, em alguém que vive dentro de um livro³⁶. Torna-se num prisioneiro virtual no seu próprio quarto e compreende o terror do escritor:

(...) seeing the world only through words, living only through the lives of others. (...) There is no story, no plot, no action - nothing but a man sitting alone in a room and writing a book. That's all there is, Blue realizes, and he no longer wants any part of it. But how to get out? How to get out of the room that is the book that will go on being written for as long as he stays in the room? (NYT 169-170)

É a condição primeira do escritor aprisionado, encarando a página em branco sem as estruturas da história, intriga ou acção para o apoiar. Blue está perdido no livro e no quarto. As suspeitas de Blue de que a sua vida fora capturada por um livro confirmam-se durante as duas visitas ao quarto de Black. Mas foi ele próprio quem

³⁶ Cf. as palavras do próprio Paul Auster em "Why Write?", ensaio do homónimo *Why Write?: If nothing else, the years have taught me this: if there's a pencil in your pocket, there's a good chance that one day you'll feel tempted to start using it. As I like to tell my children, that's how I became a writer* (p. 25). Ou, segundo Maurice Blanchot: *Écrire, c'est entrer dans l'affirmation de la solitude ou menace la fascination. C'est se livrer au risque de l'absence de temps, où règne le recommencement éternel*. Blanchot, *L'Éspace Littéraire*, p. 27.

criou o livro que o aprisionou, pois Blue e Black estiveram a escrever a mesma obra. Quando Blue compreende que Black é o seu duplo, ele também se apercebe de que o quarto de Black é outro cenário da escrita. Ao confrontar-se com a escrita de Black, Blue recupera a sua própria escrita e compreende aquilo em que se tornou. Porque entrar no quarto é o mesmo que entrar na alma daquele que o habita ou que nele escreve. Mais uma vez, *to enter Black (...) was the equivalent of entering himself*. Através da escrita, Blue conferiu sentido à existência de Black, no seu isolamento total, ordenando-a e evitando a sua fragmentação. E igualmente ordenou a sua própria existência pois, neste universo especular de duplos, não se sabe ao certo quem é o satélite de quem. Num plano mais lato, certas culturas e civilizações, com seus respectivos universos, também baseiam a sua cosmogose na escrita, através de livros como a Bíblia, o Corão ou o Talmude. Como autor da escrita ordenadora, cosmogónica, Blue adquire poder sobre Black e sobre o seu próprio destino. Com efeito, Blue domina fisicamente Black, põe um mais que provável fim violento à sua existência e decide o final da história, ao abandonar definitivamente o quarto do livro. Através da personagem, Auster pinta o retrato de um tipo de escritor sobre o qual Blue nada sabe: o escritor pós-moderno³⁷. *There is no story, no plot, no action - nothing but a man sitting alone in a room and writing a book* (NYT 169), eis a solidão solipsista do escritor, numa sociedade fragmentada em indivíduos isolados. Ao deixar o quarto, Blue deixa igualmente o livro e todo o poder cosmogónico que o trabalho da escrita lhe proporcionara.

Ghosts teve origem em *Black-Outs*, uma quase desconhecida peça inédita de 1976, em um acto³⁸. Nesta peça, o cenário é igualmente fechado e limitado a um escritório fora de uso, cheio de papéis e arquivos, apenas com uma porta com painel de vidro e duas janelas, recordando a dramaturgia de Beckett. Aí habitam

³⁷ *There is perhaps a further homologous correspondence between the problem of personal identity (character, the subject) within the postmodern text and critical uncertainty as to the generic identity or status of the postmodern text itself: the rejection of a single, consistent style or genre related to the liquidation of illusory self-identity.* Currie, "The Eccentric Self", p. 66.

³⁸ Publicada pela primeira vez por Gérard de Cortanze no dossier dedicado a Paul Auster, em *Magazine Littéraire* 338 (Dezembro de 1995), 50-8. As citações aqui utilizadas são traduzidas da versão francesa do *Magazine Littéraire*. *Blackouts* é referido em *The Locked Room* como sendo o título de uma das obras de sucesso de Fanshawe.

personagens quase homónimas de *Ghosts*, num contexto muito semelhante: Green é um escrevente submisso e silencioso das palavras ditadas por Black, que se define como sendo apenas "a mão que escreve as palavras", só ouvidos, sem boca, evocando Bartleby. A personagem Blue, longamente aguardada, entra finalmente em cena, penetra no espaço fechado (e negro) de Black pela porta, após ter sido vislumbrado por Green através da janela. Estas são as únicas vias de comunicação com o exterior, pois ninguém sai deste quarto, numa completa solidão auto-imposta. Também Blue, em tempos, observou obsessivamente um homem que, como ele, vivia na maior solidão. À janela, observou o seu objecto e sobre ele escreveu, naquilo que se revelou ser uma forma subtil de o aniquilar. Com efeito, ao transformar o sujeito em palavras, Blue retirou-lhe a capacidade de existir independentemente dessas mesmas palavras e da escrita por si comandada. Transformou-o numa personagem dependente de um autor, tal como o próprio Blue depende de Auster no cenário de *Black-Outs*. Blue exerceu a autoridade máxima do escritor, transformado em solipsista despótico: "Não. Tudo desapareceu. Nós fizemo-lo em palavras, é tudo". É essa a intriga de *Black-Outs*: Blue narra a forma como registou por escrito tudo aquilo que o "homem observado" fazia e Green regista por escrito tudo aquilo que Blue diz.

Tal como em *Ghosts*, Blue descreve o quarto do "homem observado" em termos de total austeridade e isolamento do exterior, apenas vocacionado para a escrita da obra à qual, diz ele, toda a sua vida foi dedicada. Lá dentro, existe apenas o trabalho da escrita, numa metáfora do escritor e da sua mente, onde imperam as palavras e a obra. Esta história interminável e circular, de desfecho aberto com um diálogo que recomeça, está fechada num quarto, com personagens que nunca saem nem contactam com o exterior. Estarão para sempre lá encerrados pois a história não tem fim e termina com a preparação de um novo e interminável diálogo, como se caminhassem em círculos dentro do quarto, num *White Space* infinito, impossível de preencher. O espaço rectangular do quarto (cenário) enquadra em si o círculo infinito da história³⁹.

³⁹ Cf. (...) *que l'oeuvre soit infinie (...) l'artiste, n'étant pas capable d'y mettre fin, est cependant capable d'en faire le lieu fermé d'un travail sans fin dont l'inachèvement développe la maîtrise de l'esprit, exprime cette maîtrise, l'exprime en la développant sous forme de pouvoir. (...) L'infini de*

Do mesmo modo, o espaço fechado e bem delimitado da *The Brooklyn Cigar Company*, em *Smoke* e *Blue in the Face*, é o palco central de ambas as histórias, tanto na versão escrita como na versão cinematográfica. As personagens vão sendo apresentadas à medida que entram neste palco, espaço interior decorado e caracterizado com extremo cuidado, conforme sublinhado por Paul Auster e Wayne Wang. Em *Smoke*, o apartamento de Paul Benjamin, exíguo centro de uma vida de trabalho e solidão, é de uma absoluta austeridade, orientado apenas para a escrita e indício de uma mera sobrevivência a nível pessoal. Se a biografia de Benjamin recorda a de Quinn em *City of Glass* (escritor em crise, família morta), o seu quarto lembra também o de Quinn, Blue, A., Samuel Farr, Marco Fogg, a cela de Ben Sachs, o atrelado de Jim Nashe. E, mais uma vez, o escritório e quarto de Bartleby, com a sua janela virada para um muro de tijolos, o recanto para dormir e a pequena cozinha: *The workroom is a bare and simple place. Desk, chair, and a small wooden bookcase with manuscripts and papers shoved onto its shelves. The window faces a brick wall* (S 28). Por todo o lado, indícios de uma extrema solidão e dedicação exclusiva à escrita. A solidão quebra-se quando Paul Benjamin admite nesse espaço fechado de isolamento uma outra personagem, Rashid, que de novo o desperta para a vida⁴⁰.

A magia do espaço interior reaparece em *Auggie Wren's Christmas Story*, uma peculiar história de Natal inserida em *Smoke* e publicada pela primeira vez no Natal de 1990 em *The New York Times*. O cenário central situa-se no interior do apartamento de uma velha senhora negra, nos caóticos *projects* de Boerum Hill, local pouco convidativo mas com uma dose de magia natalícia capaz de despertar a solidariedade humana, aparentemente perdida em Nova Iorque, tantas vezes outro *Country of Last Things*. Essa magia natalícia quebra-se quando Auggie sai

l'oeuvre, dans une telle vue, n'est que l'infini de l'esprit. (...) L'oeuvre est le cercle pur où, tandis qu'il l'écrit, l'auteur s'expose dangereusement à la pression qui exige qu'il écrive, mais aussi s'en protège. De là - pour une part du moins - la joie prodigieuse, immense, qui est celle d'une délivrance, comme le dit Goethe, d'un tête-à-tête avec la toute-puissance solitaire de la fascination, en face de laquelle on est demeuré debout, sans la trahir et sans la fuir, mais sans renoncer non plus à sa propre maîtrise. Blanchot, *L'Éspace Littéraire*, pp. 10 e 53.

⁴⁰ Com *Smoke* e *Blue in the Face*, Paul Auster teve a oportunidade de sair do quarto e, no entanto, continuar a escrever: *It was a great experience, it got me out of my room.* Kenneth Chanko, "Smoke Gets in Their Eyes" in *Entertainment Weekly* 281/282 (June 30/July 7, 1995), 14-15.

do pequeno apartamento, fechando a porta à história e perdendo o rasto da velha senhora para sempre.

The Locked Room, a terceira narrativa da trilogia, oferece-nos um paralelo falsamente infantil do quarto, solitário espaço fechado de meditação com alcance universal, metaforizado na caixa onde Fanshawe se encerrava em criança, para aí exercer aquilo que o narrador encarava como um poder mágico: *It was his secret place, he told me, and when he sat inside and closed it up around him, he could go wherever he wanted to go, could be wherever he wanted to be. But if another person ever entered his box, then its magic would be lost for good* (NYT 220). Esta definição da caixa mágica serviria perfeitamente para caracterizar o sublime confinamento dentro do quarto que é o livro e quase transcreve as ideias patentes em *White Spaces: I walk within these four walls, and for as long as I am here I can go anywhere I like. (...) I feel myself on the brink of discovering some terrible, unimagined truth. These are moments of great happiness for me* (GW 85).

Fanshawe alcança pensamentos e capacidades únicos nos espaços mais recônditos e secretos que, na realidade, se situam no interior da sua mente, que os preenche, atribuindo-lhes um significado cosmogónico (*This room, I now discovered, was located inside my skull*. NYT 293). Esse espaço de segredo impenetrável é como que *a room of one's own*, adaptando a expressão de Virginia Woolf. No quarto interior realiza-se o processo ainda mais interior porque psicológico da criação literária. No entanto, a verdade última não está ao alcance do narrador e, por isso mesmo, é também vedada ao leitor. Enquanto que Fanshawe nunca convida o seu amigo para dentro da caixa, Aesop partilha com Walt o seu mundo imaginário de palavras, desvendando-lhe horizontes que permitirão, muito mais tarde, que Walt escreva a história da sua vida. Parece ser mais fácil partilhar as palavras já escritas do que o espaço mágico da criação, propriedade exclusiva do artista escritor. Nunca acedemos ao teor das viagens e meditações de Fanshawe dentro da caixa nem ao conteúdo do livro onde ele anotou, durante seis meses, as motivações que o conduziram ao enclausuramento. Esse *red notebook* é entregue ao narrador, imediatamente lido, esquecido e destruído, sem proporcionar qualquer ensinamento ou divulgação, nos derradeiros

instantes de *The Locked Room*. Com efeito, se bem que Fanshawe se recuse a deixar o quarto fechado, ele deixa ao narrador o seu caderno vermelho que, assegura, irá clarificar os seus planos. Afirmando ter ingerido veneno, não teme já nenhuma intervenção do mundo exterior. Porém, nada há de revelador no conteúdo do livro que estenderia o seu campo referencial até aos dois contos precedentes na trilogia de Auster. Tal como o narrador admite, o livro prevalece como um último monumento à ininteligibilidade de Fanshawe: *Each sentence erased the sentence before it, each paragraph made the next paragraph impossible* (NYT 314). Hesitando em cada passo, em cada palavra que encontra, o narrador destrói o livro página a página enquanto o lê e acaba por atingir o final de *The Locked Room* ao mesmo tempo que os leitores e com um idêntico grau de conhecimento.

O mesmo sucede com os *best-sellers* póstumos de Fanshawe, *Neverland*, *Miracles* e *Blackouts*, editados pelo narrador mas cujo conteúdo desconhecemos, tal como ignoramos o teor do *Leviathan* de Ben Sachs no homónimo *Leviathan* ou do infinito livro de Samuel Farr em *In the Country of Last Things*, obras de suposto âmbito universal e transcendente, verdadeiras revelações, no sentido sagrado do termo. Desconhecemos igualmente o contexto do livro onde Quinn anota os seus derradeiros pensamentos de alcance sobre-humano ou da obra a que Black teria dedicado toda a vida. Mesmo o sujeito poético de *White Spaces* está apenas *on the brink of discovering some terrible, unimagined truth*, que não chega a alcançar ou que, pelo menos, não partilha com o leitor. Porque o universo imaginário pode ser ordenado pela personagem-escritor mas não explicado nos seus mistérios essenciais, o da criação e o da morte:

(...) Nothing interested me so much as what was happening to Fanshawe inside the box, and I would spend those minutes desperately trying to imagine the adventures he was having. But I never learned what they were, since it was also against the rules for Fanshawe to talk about them after he climbed out.

Something similar was happening now in that open grave in the snow. Fanshawe was alone down there, thinking his thoughts, living through those moments by himself, and though I was present, the event was sealed off from me, as though I was not really there at all (NYT 220-221).

Estas são obras que descrevem universos intocados pelas condições de narratibilidade, presas de um fechamento inenarrável. Auster utiliza o romance policial para explorar ausências linguísticas e filosóficas, evitando deliberadamente as soluções, pois compreende que, enquanto autor-detective, não pode encontrar a pista única, a resposta simples. Ele escreve um romance acerca de desígnios metafísicos mais elevados. Estas referências constituem comentários metatextuais sobre um texto original desconhecido, que remetem para o poder da linguagem de fazer e desfazer mundos (*American postmodernism may be seen to endorse a rhetorical view of life which begins with the primacy of language*⁴¹) e para a relação entre ser ficcional e ser ilusoriamente real. Um ciclo de criação ficcional, destruição e recriação fica claro no processo cosmogónico do escritor de ficção, sublinhando a sua liberdade para projectar um mundo (*Shall I project a world?*, agoniza a heroína de Pynchon em *The Crying of Lot 49*⁴²). Neste processo, vislumbramos algumas das características da estrutura ontológica dos trabalhos ficcionais e dos seus mundos que o pós-modernismo exhibe. O pós-modernista confirma e subverte simultaneamente o poder da representação literária, pois é necessário reconhecer a existência de um sistema para de seguida o rejeitar e desconstruir. Tal como Auster faz em relação à tradição literária norte-americana (desde nomes como Melville e Hawthorne até à tradição do policial negro à *la Philip Marlowe*) de que necessita como entidade subjacente à sua própria parodização⁴³. A equivocidade pós-moderna emerge em Auster no seu romance anti-policial e anti-epistemológico, conduzindo-o de novo para as categorias ontológicas da escrita⁴⁴.

A referência ao *red notebook* de *The Locked Room*, herdeiro do *red notebook* de *City of Glass*, evoca de imediato a obra homónima de 1993, *The Red*

⁴¹ Currie, "The Eccentric Self", p. 64.

⁴² Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49* (New York: Bantam Books, 1966) pp. 59 e 63.

⁴³ Um exemplo emblemático desta subversão será o momento em que o narrador de *The Locked Room* "baptiza" a rapariga no bar parisiense de Fayaway e a si próprio de Herman Melville, evocando o autor de *Moby-Dick*, obra que Sophie lhe havia oferecido.

⁴⁴ A fragmentação da equívoca identidade pós-moderna aplica-se não só à problemática do sujeito mas também à do próprio género literário: *The plausible coherence, pre-existent unity and propriety of the firm and fixed identity has also been called into question. (...) a recognition of subjectivity as the trace of plural and intersecting discourses, of non-unified, contradictory ideologies*. Currie, "The Eccentric Self", p. 64.

*Notebook: True Stories, Prefaces and Interviews*⁴⁵. Na sua segunda história verídica, Auster descreve um período de um ano passado no sul de França, em 1973, quando habitava uma isolada casa de campo, local favorável ao trabalho de um jovem escritor. A solidão surge sempre ligada ao trabalho da escrita e a casa de pedra, espaço fechado e delimitado por espessos muros, funciona como motor da obra. Neste velho espaço labiríntico, decorre a existência atribulada (e também ela labiríntica) da personagem, recordando a casa do pai de A. em *The Invention of Solitude* ou a casa-escola da infância de *William Wilson* de Edgar Allan Poe, personagem escolhido por Quinn para pseudónimo literário.

On the one hand, the place was beautiful: a large, eighteenth-century stone house bordered by vineyards on one side and a national forest on the other. The nearest village was two kilometers away (...) It was an ideal spot for two young writers to spend a year, and L. and I both worked hard there, accomplishing more in that house than either one of us would have thought possible.

On the other hand, we lived on the brink of permanent catastrophe... (RN 4).

Tal como em *William Wilson*, a mansão, apesar de espaço labiríntico, é um motivo de deleite para o sujeito: *But the house! - how quaint an old building was this! - to me how veritably a palace of enchantment*⁴⁶. O espaço interior, preenchido por uma multiplicação especular das salas, é habitado por sombras e pelo fantasma do outro, do duplo. Mais uma vez, a questão da identidade encontra-se indissociável da importância do espaço. A mansão de Poe é um labirinto material com um correspondente interior, a nível mental, que propicia a densidade trágica do conto, auxiliado pelo seu aspecto claustrofóbico, com o desdobramento especular da personagem, à imagem das salas da mansão. De salientar que, durante parte da sua estadia em França, Fanshawe habitara um edifício particularmente sólido e isolado (numa transposição ficcional do episódio

⁴⁵ Ver *Le Cahier Rouge* de Benjamin Constant (1767-1830), escritor e político francês de origem suíça, um dos criadores da ideologia liberal. *Le Cahier Rouge* visa as suas errâncias e aventuras de juventude liberta, através das cidades europeias, descobrindo o mundo, o jogo e as mulheres. Focalizado num eu-narrador, transcreve as experiências pessoais, enriquecidas e objectivadas pela reflexão. O conflito patente entre o eu e a sociedade augura já um futuro pouco estável para o autor. Na obra homónima, Auster também refere a sua própria passagem atribulada pela Europa, durante um período de deriva na juventude, e reflecte sobre vários episódios marcantes da sua existência. Cf. *Larousse Dictionnaire des Littératures Française et Étrangères* (1992).

⁴⁶ Edgar Allan Poe, *Selected Writings of Edgar Allan Poe: Poems, Tales, Essays and Reviews*, edited with an introduction by David Galloway (London: Penguin Books, 1968) p. 161.

autobiográfico de *The Red Notebook*), mas que lhe permitia um trabalho único de observação, reflexão e escrita, numa clara imagem do próprio sujeito (o eu enquanto casa), inabalavelmente isolado dos demais. Também o quarto fechado onde o narrador finalmente encontra Fanshawe tem simultaneamente uma situação física (em Boston. Ver AH 276) e uma situação intelectual (a mente do narrador, onde Fanshawe sempre esteve). O quarto é, ao mesmo tempo, espaço efectivo e espaço feito de pensamento e para o pensamento⁴⁷.

Se bem que dominado pelo fantasma inibidor de Fanshawe, o narrador, sendo também ele escritor (de segundo plano, evidentemente), partilha da consciência do poder cosmogónico da escrita e da imaginação. Porém, como personagem em autofragmentação, essa consciência só surge como recordação de um passado distante ou em momentos de alucinação. Evocando o tempo em que trabalhou no recenseamento em Harlem, o narrador lembra as dificuldades que experimentou para abrir as portas, para conseguir que os habitantes revelassem o seu interior doméstico. Tornou-se então num inventor de infinitas identidades, fechado na solidão do seu quarto, retirando disso enorme prazer e mesmo com um certo sentimento de missão social, numa das raríssimas referências de Auster ao contexto sócio-político externo. O narrador elaborou uma cosmogonia escrita, dentro do quarto: *It gave me pleasure to pluck names out of thin air, to invent lives that had never existed, that never would exist* (NYT 250), este é o trabalho da escrita, do romancista. Mas esta cosmogonia, que o narrador assume como imaginária, penetra na "realidade" da história imaginada por Paul Auster (que já fora personagem-escritor em *City of Glass*, apesar de o autor afirmar não se tratar de um sujeito autobiográfico), numa *myse en abyme* sobre o trabalho e o poder criador da escrita. Auster justifica essa infiltração na máquina do livro, em *City of*

⁴⁷ Já o quarto que Poe descreve no ensaio "The Philosophy of Furniture" pode ser considerado o "anti-quarto" de Auster e suas personagens, como que numa desconstrução pós-moderna do cânone americano preconizado por Poe. *A mild, or what artists term a cool light, with its consequent warm shadows, will do wonders for even an ill-furnished apartment. (...) Even now, there is present to our mind's eye a small and not ostentatious chamber with whose decorations no fault can be found. The Short Fiction of Edgar Allan Poe*, ed. Stuart and Susan Levine (Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1976) pp. 14-18. A sobriedade apolínea do quarto de Poe, que parece ter inaugurado o motivo literário do quarto fechado em *The Murders in the Rue Morgue* (1841), não atinge a austeridade do quarto de Auster. Poe parece descrever o seu próprio quarto como espaço de superior requinte, enquanto que o de Auster é antes um espaço de superior escrita e meditação.

Glass, como sendo um desejo de ultrapassar os muros que isolam a ficção da realidade. Mais tarde, já no período de decadência delirante em Paris, o narrador auto-caracteriza-se como sublime alquimista que pode mudar o mundo a seu bel-prazer, apenas porque atribuiu uma identidade imaginária a um desconhecido: *I was the sublime alchemist who could change the world at will. This man was Fanshawe because I said he was Fanshawe, and that was all there was to it. Nothing could stop me anymore* (NYT 296). No entanto, esta nova imagem do poder divino do escritor termina de forma violenta para o "sublime criador", com uma boa dose de ironia.

Os quartos fechados onde Fanshawe se encerra (tanto na mente como na realidade exterior) possuem postos de observação do universo circundante, sem os quais a reflexão e a produção escrita seriam meramente abstractas. O narrador refere que a capacidade de observação de Fanshawe atingiu impressionantes níveis de clareza e perspicácia, sendo capaz de ver e escrever quase simultaneamente: *By now, Fanshawe's eye has become incredibly sharp, and one senses a new availability of words inside him, as though the distance between seeing and writing had been narrowed, the two acts now almost identical, part of a single, unbroken gesture* (NYT 277). Como referido anteriormente, os olhos transportam as imagens à mente (em *Moon Palace* lemos: "*Dammit, boy,*" *he would say, "use the eyes in your head!..."* MP 120) do mesmo modo que as janelas levam as imagens ao habitante do quarto, com um consequente trabalho de escrita. O livro escreve-se no quarto da mente e, entre este e o mundo, interpõem-se as janelas dos olhos e das palavras. Como lemos em *Ghosts*, relativamente a Blue e seus relatórios: *Words are transparent for him, great windows that stand between him and the world* (NYT 146). Encontramos aqui metaforizada a relação entre signo e referente, entre palavra e mundo, este filtrado pela mente do escritor e pelas palavras, ou seja, desnaturalizado, como no *Crátilo* de Platão⁴⁸. O poder da representação literária reflecte o poder cosmogónico do escritor que, no pós-modernismo, simultaneamente escreve e subverte as convenções da narrativa, abolindo as metanarrativas pré-existentes e independentes, como defende Jean-

⁴⁸ Contra Crátilo que afirma que a linguagem corresponde ao sentido profundo das coisas, Sócrates objecta que as palavras exprimem a imagem e não a realidade do mundo.

François Lyotard⁴⁹, num desafio à noção realista de representação que presume a transparência do meio e gerando, assim, um universo escrito alternativo.



Leviathan (1992) funciona quase como uma reescrita de *The Locked Room*, na recuperação, entre outros, do tema da solidão, da exploração dos espaços fechados com sua simbologia recorrente e, em particular, na eterna análise auto-reflexiva sobre a cena da escrita. Aqui encontramos uma marcada consciência metaficcional *ab initio*, com a longa contextualização que o narrador Peter Aaron (P. A. / Paul Auster) nos oferece sobre as circunstâncias da escrita compulsiva desta narrativa urgente. Quando Aaron lê a notícia de que um homem não identificado explodiu numa estrada do Norte de Wisconsin, numa alegoria da fragmentação do sujeito pós-moderno, sabe de imediato tratar-se de Benjamin Sachs, o seu melhor amigo e um promissor romancista. A partir desse momento, Aaron impõe-se a si próprio a missão de desvendar o mistério que envolve a vida e a morte de Sachs, empreendendo uma jornada que é simultaneamente uma autodescoberta.

A casa em Vermont onde Peter Aaron escreve a história de *Leviathan* tem a solidão como principal atractivo. O quarto no pequeno anexo degradado é o local de escrita de eleição para o escritor asceta, recordando *The Invention of Solitude*, preferido tanto por Sachs como por Peter, seu duplo. Nesse quarto, reinam as palavras escritas ou proferidas, que ficam presas entre as suas paredes, pairando no ar ou capturadas na escrita:

It's as if his words were still hanging in the air around me (...) nothing that he said should escape this room. (...) Until the moment comes for me to show what I've written here, I can comfort myself with the thought that I won't be breaking my word (L 9).

⁴⁹ Lyotard, *A Condição Pós-Moderna*.

A escrita e o quarto estão sempre juntos. Aí ocorrem também alguns dos diálogos e encontros fulcrais para o desenvolvimento da acção: a primeira e última cena do livro (as duas entrevistas com os agentes do FBI, entre as quais Peter narra toda a história) decorrem na casa de Vermont, abordando não só o mistério de Sachs mas também o mistério da escrita, pelo qual o agente Harris nutre grande interesse. No derradeiro instante do romance, Peter conduz Harris ao estúdio, onde irá libertar as palavras da história ali narrada e escrita.

Sintomaticamente, o primeiro livro de Sachs foi escrito na solidão de uma cela de prisão, num *locked room* peculiar:

The book itself doesn't mean much, But I suppose I'm still attached to the place where it was born.'

'And what place was that?'

'Prison. I started writing the book in prison.'

'You mean an actual prison? With locked cells and bars? (L 19-20).

A cela prisional, tal como a cela monástica, prefigura o extremo do isolamento e ascese do escritor, solitário como um monge na sua missão de despertar os outros para a realidade através da escrita. Inerente a essa missão parece estar a deslocação do protagonista do centro para as margens da sociedade. A epígrafe de Emerson *Every actual State is corrupt* não deve ser esquecida durante a leitura de *Leviathan*. Não encontramos nenhuma citação retirada do *Leviathan* de Thomas Hobbes no homónimo romance de Auster. No entanto, o confronto do interesse individual com o bem-estar comum enquadra as acções das personagens. Para Hobbes, são as necessidades egoístas e não os objectivos colectivos que governam o comportamento humano. Sachs foi preso (condenado ao isolamento institucional e punitivo) por se recusar a pactuar com a corrupção moral dessa mesma sociedade, simbolizada na guerra do Vietnam. Mas do isolamento auto ou hetero-imposto, nasce a obra escrita porque o poder da mente é inabalável⁵⁰. Também A.,

⁵⁰ Cf. o poema de Richard Lovelace escrito na *London Gatehouse Prison*, em 1640: *Stone walls doe not a prison make, / Nor Iron bars a Cage; / Mindes innocent and quiet take / That for an Hermitage; / If I have freedom in my Love, / And in my soule am free; / Angels alone that sore above, / Injoy such Liberty.*

Quinn, Blue, Black, Sam, Rushdie e os escritores em geral, no modo como Auster os encara em *The Red Notebook*, escrevem isolados, separados do mundo exterior por muros concretos ou metafísicos. Quando dedicada à cosmogonia escrita, a solidão oferece uma liberdade inigualável, permitindo ao sujeito preencher o espaço vazio com as criaturas da sua imaginação: *You'd be surprised how much freedom that gives you'* (L 21). Eterno duplo de Sachs, Aaron também encontra na recorrência autobiográfica do minúsculo apartamento em Varick Street a sua cela austera onde o trabalho da escrita é a única actividade possível. Este novo espaço será igualmente preenchido pela meditação e pelas palavras, como no episódio de A. e de S. em *The Invention of Solitude*:

It was basic, nonsense survival, but the truth is that I was happy in that room. As Sachs put it the first time he came to visit me, it was a sanctuary of inwardness, a room in which the only possible activity was thought. (...) But I started working on my novel again in that room, and little by little my luck changed (L 56-57).

A biografia e a caracterização das diversas personagens de *Leviathan* são ilustradas através da descrição dos espaços que habitam. É grande a importância dos quartos, das casas, dos locais de vida e de criação artística e respectivas alterações nas histórias de Peter e Delia Aaron, Ben e Fanny Sachs, Maria Turner e Lillian Stern, constituindo uma verdadeira biografia no espaço. Por outro lado, as crises existenciais das personagens são sempre acompanhadas por uma mudança de habitação. Tal como sucedera já em *The Invention of Solitude*, com A. (Peter Aaron/Paul Auster/A.), a conturbada mudança de Aaron e Delia para a decrépita casa de campo em Dutchess County ilustra bem as suas vicissitudes económicas e pessoais, com um casamento em fase terminal. Quando Delia e David se mudam para um apartamento em Cobble Hill, em Brooklyn, imediatamente ocorre uma reaproximação entre pai e filho e uma tentativa frustrada de reconciliação do casal. O apartamento de Carroll Gardens, sucessor do de Varick Street, permite já a Peter desfrutar por mais tempo da companhia do filho. De modo semelhante, em *The Locked Room*, a evolução do sucesso sentimental e económico do casal Sophie-narrador reflecte-se na comunhão de espaços interiores e nas sucessivas mudanças de apartamento. A posterior degradação desse relacionamento encontra eco nos quartos de hotel e de bordel

que o narrador frequenta solitariamente em Paris. A primeira caracterização da excêntrica Maria Turner inclui uma referência ao seu sótão-estúdio na Duane Street. A felicidade de Ben e Fanny Sachs reflecte-se no poder de atracção da casa de Brooklyn. As breves estadias de Peter na paz deste interior doméstico acentuam, de forma muito negativa, a guerra familiar (descrita com recurso a vocabulário e metáforas bélicas) que o espera lá fora, na sua própria casa. A diferença entre o conforto interior, entre paredes, e o desconforto do mundo exterior é visível igualmente em *City of Glass*, com a visita ao lar dos Auster, e *In the Country of Last Things*, com o quarto de Anna e Sam na biblioteca ou o pequeno apartamento de Boris Stepanovitch. Quando Ben Sachs se transforma no *Phantom of Liberty*, a sua incessante e solitária peregrinação pela América reflecte-se na sucessão alucinante de quartos de hotel e apartamentos alugados, refúgios mas não lares onde prepara pacientemente a sua obra de libertação, à qual sacrificará a vida.

O espaço interior, o quarto, a casa, são o espaço da confidência. Aí Peter escreve a confissão que dá corpo a *Leviathan*. Assim começa o livro e também assim acabará, com a passagem da confidência a Harris. Em espaços interiores ocorrem as confidências últimas e reveladoras de Ben a Maria sobre a identidade e destino do *Phantom of Liberty*. Depois da estadia junto de Maria Turner, Sachs transita para casa de Lillian Stern, para o seu espaço fechado e enigmático, ambos os casos resultando numa relação amorosa mais ou menos correspondida ou consumada. Após o incidente da queda, durante a festa da Estátua da Liberdade, Sachs apenas narra a sua versão do ocorrido a Aaron no sigilo da sua casa. Isto torna-se ainda mais significativo se pensarmos que a consequência maior dessa queda fora o silêncio total e inexplicável de Sachs durante vários dias. Essa queda ilustra bem a passagem abrupta de um interior confortável, na sensual companhia de Maria, para o exterior hostil, um mar de escuridão e morte (...and an instant later he was falling head-first into the night. L 111). O espaço interior surge como um santuário, evocando o ventre materno, não só na capacidade de gerar a escrita mas também na protecção afectuosa que proporciona. Do mesmo modo, em *The Music of Chance*, o carro de Jim Nashe é um santuário, um refúgio para a deriva dos pensamentos, como se fosse um quarto em movimento: *The car became a*

sanctum of invulnerability, a refuge in which nothing could hurt him anymore (MC 12). Numa deriva semelhante à do *Phantom of Liberty*, durante a sua viagem ao acaso pela América, Nashe pára em inúmeros quartos de hotel e eventualmente despende algum tempo com Fiona Wells. Mas estas são situações efémeras, despidas de significado e que só acentuam a sua solidão. Já a prova de confiança em Pozzi e no seu póquer acontece no quarto que Nashe com ele partilha no Hotel Plaza, aí traçando o seu destino ao planear acompanhá-lo. Também aí adquire por Pozzi um afecto paternal, quando este lhe confidencia a sua história de abandono. Em *Mr. Vertigo*, é nos sucessivos quartos de hotel partilhados por Walt e Master Yehudi, durante a atribulada *tournee* pela América, que ambos cimentam a sua cumplicidade. Esses quartos ilustram também, pela sua crescente categoria, a ascensão à fama de *Walt the Wonder Boy*. Muito mais tarde, Walt também dividirá o quarto de Mrs. Witherspoon, ocupando o lugar que fora de Master Yehudi e saldando uma velha dívida de gratidão e amizade. A enigmática Mother Sue é caracterizada por Walt como sendo "um muro", conotado com silêncio e mistério, como um muro da morte, do desconhecido. Mother Sue é depositária de saberes ancestrais incompreendidos por Walt, porta-voz do senso-comum americano. Mas será durante a sua doença, no quarto, que Walt descobre o amor maternal da velha índia e o poder dos seus peculiares cânticos e preces ao Grande Espírito dos Oglala.

O tempo flui no quarto, onde se reúnem o espaço e o tempo da criação literária. Sachs recupera o poder da escrita ao mudar-se, como um ermita, para a casa de Vermont:

...it was a bit like being in prison again. There weren't any extraneous preoccupations to bog him down. Life had been reduced to its bare-bones essentials, and he no longer had to question how he spent his time. Every day was more or less a repetition of the day before. Today resembled yesterday, tomorrow would resemble today, and what happened next week would blur into what had happened this week. There was comfort for him in that (L 140).

A escrita nasce da solidão, povoando-a de personagens e mundos imaginários. Essa solidão criativa pode encontrar-se na cela de uma prisão ou na vida de ermita no bosque, à imagem do *Walden* de Thoreau: "*It's odd*", he continued, "*but the two times I've sat down and written a novel, I've been cut off from the rest of the world.*"

First in jail when I was a kid, and now up here in Vermont, living like a hermit in the woods (L 141). Sachs escreveu o seu primeiro livro e escreve a sua obra prima (*Leviathan*) em celas, de prisão ou de austeridade monástica. Ao deixar essas celas, perde-se no espaço externo e a cosmogénese escrita interrompe-se. Depois da prisão, só em Vermont Sachs voltará a escrever com total entrega, mas mesmo esse estado de graça é interrompido quando se perde, metafórica e literalmente, no exterior sempre hostil. Porque encerrado no quarto ou na cela, a personagem-escritor só tem o espaço que a sua mente cria e esse espaço em branco é o verdadeiro motor da criação literária. Nas cenas finais, Peter Aaron ocupa o espaço de escrita do amigo, sentindo o poder cosmogónico do escritor e do mundo imaginário por ele criado, que se sobrepõe à realidade:

There is a point at which a book begins to take over your life, when the world you have imagined becomes more important to you than the real world, and it barely crossed my mind that I was sitting in the same chair that Sachs used to sit in, that I was writing at the same table he used to write at, that I was breathing the same air he had once breathed (L 218).



Em *In The Country Of Last Things* (1987), encontramos de novo, se bem que num contexto estranhamente raro na obra de Paul Auster, o tema do quarto como espaço de conforto e génese escrita, para além de uma espécie de glosa precoce da frase patente em *Leviathan: There is a point at which a book begins to take over your life*. Nesta fábula negra sobre uma caótica cidade murada pós-apocalíptica, nada existe que não possua uma conotação de agressividade, violência e morte. A solidão está em todos, na obsessão geral pela morte e na busca da sobrevivência a qualquer preço. O outro é sempre um potencial inimigo, o conflito é permanente e o inexpugnável muro da morte atravessa por diversas vezes esta narrativa. Na cidade devastada de *In the Country of Last Things*, em todas as ruas se erguem, de um momento para o outro, mortíferos muros-portagem. A própria cidade encontra-se murada, no limite Oeste pela Muralha do Violino e, a Sul, pela Porta Milenar. Existe igualmente o projecto insano e ciclópico da Muralha do Mar, que iria demorar, pelo menos, cinquenta anos a

construir. Não há notícia segura de quem tenha sobrevivido ao passar esses verdadeiros muros da morte (como, de certo modo, o tristemente célebre Muro de Berlim). Os muros deste "País das Últimas Coisas" demarcam a fronteira entre a vida e a morte, impedem o contacto com o passado, são barreiras contra a vida. Quem consegue entrar, fica presa da cidade e seus horrores, transitando para o inferno⁵¹. As próprias pedras isoladas são fragmentos dessa violência. À medida que as casas são arrasadas e as pessoas vão vivendo e morrendo ao relento, as pedras espalham-se pela cidade. E, como não podia deixar de ser, são utilizadas para matar ou agredir, como nas mortes por delapidação do Antigo Testamento e da cultura islâmica:

Every morning, the city sends out trucks to collect the corpses. (...) Throwing stones at death-truck workers is a common occupation among the homeless. (...) One could say that the stones represent the people's disgust with a government that does nothing for them until they are dead. But that would be going too far. The stones are an expression of unhappiness, and that is all (CLT 17).

Por tudo isto, os quartos e as casas, espaços de refúgio e solidão, são disputados até às últimas consequências. Os poucos que se mantêm de pé, na cidade sem nome, estão sobrelotados, infectos, são invadidos e saqueados e os seus proprietários, legítimos ou também eles saqueadores, expulsos, assaltados ou mortos. As fraudes e extorsões perpetradas por pretensas agências imobiliárias ou por proprietários fantasma são inúmeras. A carência de habitação leva igualmente à coabitação forçada e sempre conflituosa de vários indivíduos sob o mesmo tecto, o que, no entanto, é essencial à sua segurança e sobrevivência, como acontece com a protagonista, Anna Blume, ao compartilhar a exígua morada de Isabel e Ferdinand. Por fim, a necessidade de um abrigo, de uma ilusão de conforto e segurança, mesmo que só por alguns dias, leva às infindáveis filas frente à Casa Woburn, às desesperadas tentativas para entrar e aos ainda mais desesperados estratagemas para de lá não sair, desde as súplicas ao suicídio, passando pela

⁵¹ *All that Fall*, peça de 1957 de Samuel Beckett, evoca constantemente imagens de um mundo vazio, estéril e morto. O carácter único das personagens provém do facto de elas continuarem a existir ou a resistir (como Vladimir e Estragon em *Waiting for Godot*) num mundo absurdo. O absurdo é enfatizado pela justaposição das suas naturezas ignorantes e comuns num mundo onde a morte é, de facto, a ocorrência mais habitual.

automutilação. Durante os poucos dias da estadia, os hóspedes podem gozar daquilo que é considerado um quotidiano normal: um quarto, um duche, refeições quentes, roupas lavadas, um jardim para passear, livros para ler, mas transformados em tesouros inestimáveis, pelos quais vale a pena dar a vida, para as personagens quase selvagens deste romance. Na Casa Woburn há um enorme empenho pessoal e de fortuna apenas para proporcionar aos desalojados dez dias de vida confortável, na normalidade segura de uma casa. Este é um projecto seguramente ilógico, mas nada parece fazer sentido no país das últimas coisas. Tal como a efémera felicidade que Anna experimenta na biblioteca, também os hóspedes da Casa Woburn são devolvidos às ruas ao fim dos dez dias, muitas vezes pela força. Há uma extrema violência que advém da aparente solidariedade e felicidade, sempre enganadoras. Os dramas individuais de Anna e Samuel Farr e os dramas colectivos da Casa Woburn formam um paralelo com o drama universal da cidade em desintegração.

In the Country of Last Things parece padecer de uma verdadeira agorafobia. Quando perseguida pela multidão, Anna Blume encontra refúgio no interior da semidestruída biblioteca nacional, lembrando o direito de santuário medieval, dentro dos espaços sagrados vedados a qualquer autoridade externa e profana, magistralmente ficcionalizados no romance de Umberto Eco *Il Nome della Rosa* (1980), cujo título seria inicialmente *La Libreria*. Relicário de livros oriundos de todos os horizontes, a biblioteca de *Il Nome della Rosa* é como que um grande livro onde se resume o saber do mundo conhecido. Recordando mais uma vez Borges, regressamos ao tema do universo como biblioteca global e infinita. Paul Auster, que trabalhou durante um ano na biblioteca de Columbia enquanto estudante, reintroduz na sua ficção a realidade deste espaço de maturação e conhecimento. Em *In the Country of Last Things*, e tal como em *Il Nome della Rosa*, ela é o centro instável de um mundo mergulhado no horror e no vazio, refúgio de uma população heteróclita que inclui não só investigadores e escritores escapados ao Movimento de Purificação mas também a derradeira comunidade de judeus sobreviventes. A biblioteca, o conjunto de todos os livros,

funciona, por sinédoque, como imagem do livro presente, fornecendo a chave para a sua compreensão⁵².

A segurança e o conforto, sempre muito relativos, são somente possíveis dentro de portas. E a biblioteca, tal como o quarto, é um espaço interior muito especial, rodeado pelo caos literal e figurativo: um interior dedicado exclusivamente aos livros, único porto de abrigo possível na deriva colectiva desta sociedade desagregada. Entrar nos livros, no universo da ficção, parece ser a derradeira solução de sobrevivência, quando a realidade se torna insustentável. E, em mais uma reflexão ficcionalizada de cariz especular, no coração da biblioteca existe o mais interior de todos os espaços, onde alguém ainda persiste na criação de um livro. Como se o quarto de Sam fosse a representação da mente criadora (cf. *This room, I now discovered, was located inside my skull*. NYT 293), rodeada e protegida pelo corpo da biblioteca, pelos muros que enquadram a cena da escrita. O quarto de Sam é depositário do poder cosmogónico e ordenador da escrita, dedicado à construção da obra de uma vida, com horizontes referenciais universais: *The story is so big (...) it's impossible for any one person to tell it* (CLT 102). Sam está prestes a imolar-se ao livro mas, ao mesmo tempo, é a realização do livro que o mantém vivo: *"I can't stop. The book is the only thing that keeps me going. It prevents me from thinking about myself and getting sucked up into my own life. If I ever stopped working on it, I'd be lost. I don't think I'd make it through another day"* (CLT 104)⁵³. Aqui, Auster apresenta o quarto como célula de salvação, para além de persistir como espaço de criação artística. Porque as personagens perderam há muito a capacidade de sonhar e de criar, elas sobrevivem dia a dia, insensibilizadas pelo sofrimento e pela fome. A arte é um luxo dos tempos de prosperidade e Sam parece ser punido por se ter entregue à inútil

⁵² Sobre a biblioteca enquanto personagem e imagem do universo ficcional, ver: Gérard de Cortanze, "De la bibliothèque comme personnage de roman" e Alexandre Laumonier, "La bibliothèque post-moderne d' Umberto Eco", *dossier "L' Univers des bibliothèques: D' Alexandrie à Internet"*, *Magazine Littéraire* 349 (Dezembro 1996), 52-61.

⁵³ *Bien des ouvrages nous touchent parce qu'on y voit encore l'empreinte de l'auteur qui s'en est éloigné trop hâtivement, dans l'impatience d'en finir, dans la crainte, s'il n'en finissait pas, de ne pouvoir revenir à l'air du jour. Dans ces oeuvres, trop grandes, plus grandes que celui qui les porte, toujours se laisse pressentir le moment suprême, le point presque central où l'on sait que si l'auteur s'y maintient, il mourra à la tâche.* Blanchot, *L' Espace Littéraire*, p. 56.

metafísica da escrita e da solidão introspectiva. Livro e quarto acabam por desaparecer no mesmo incêndio demoníaco e purificador.

Ao penetrar na biblioteca, Anna entra num espaço mágico, como que num conto maravilhoso, onde encontra aquilo que é já impossível de achar no exterior, na cidade: paz e segurança, a voz amiga e atenta do rabi, o amor de Samuel Farr, um novo abrigo, um filho, um livro para escrever, um objectivo na vida, uma obra a construir (*I lived in the library with Sam, and for the next six months that small room was the center of my world*. CLT 107). Mais tarde, será no quarto da casa Woburn, durante as longas e reconfortantes conversas com Victoria Woburn, que nascerá a sua relação homossexual, num paralelo feminino da paixão por Sam. Mas se a Casa Woburn é o ponto de encontro de todas as tragédias, o quarto na biblioteca é um dos poucos espaços poupados ao caos geral. E é também um espaço de milagre, pois aí é concebido o filho de Anna e Sam, numa cidade onde há muito tinham deixado de nascer crianças. No quarto miraculoso do romance é gerado um ser humano, assim como no quarto da personagem-escritor é gerada a obra. Anna Blume é, até ao momento, a única protagonista feminina da ficção austeriana. Por isso, ela supera os seus homólogos masculinos na capacidade matricial de gerar vida humana, para além de gerar a escrita, como se o seu corpo fosse uma imagem viva e móvel do quarto. Ou como se este fosse a imagem estática e murada do ventre materno. A ambos Anna povoa de vida - o filho seria o livro e vice-versa - mas as duas gestações ficam inacabadas. Quando Anna abandona imprudentemente o quarto, a magia quebra-se e o terror exterior penetra no *White Space* interno, aparentemente imune: os amantes perdem-se, retornam à vida de incerteza e solidão, a criança morre antes de nascer e um incêndio consome a biblioteca, o quarto e o livro. A realidade externa engoliu os sonhos impossíveis gerados na ilha onírica em pleno país das últimas coisas.

Na leitura de *In the Country of Last Things*, afigura-se-nos que a última forma possível de explorar o mundo é encarando-o como um labirinto, um texto confuso e críptico. Descodificar esse enigma, fazer da solidão libertação e encontrar um rumo no meio do caos é a responsabilidade do escritor, como surge metaforizado neste *Country of Last Things*, verdadeira crónica de um "mundo do

fim do mundo"⁵⁴. A cidade é um labirinto por onde se viaja sem destino e o labirinto é o grande tema central do pós-modernismo, o novo espaço do romance, assim como a viagem sem destino é o novo tipo de viagem. O romance de viagem pós-moderno é o relato de uma demanda ao acaso, como em *The Music of Chance*, *Moon Palace* ou *Mr. Vertigo*. Anna Blume viaja até uma cidade labiríntica, por onde vagueia sem destino, numa sucessão de encontros e acontecimentos gerados pelo acaso. Após o repetido falhanço das diferentes formas de afectividade e do fim abrupto do livro em parceria com Sam, é à escrita solitária da carta (fonte do texto de *In the Country of Last Things*) que Anna recorre, na luta contra a destruição. Ela renasce graças à escrita e o próprio texto mima o trabalho de reconstituição do sujeito: a fragmentação inicial dá, pouco a pouco, lugar a uma narrativa mais estruturada e cronologicamente ordenada, reflectindo o modo como Anna se consagrou à escrita da sua carta, reorganizando o caos circundante e reafirmando a sua identidade. Anna escreve aquilo que nunca conseguiu dizer mas a escrita, ao invés de trazer consigo o conforto esperado, não faz mais do que reabrir as feridas reais e simbólicas, uma vez que, se bem que Anna tenha escapado à sorte que lhe reservava Dujardin, ela saiu desta aventura diminuída, fragmentada e estéril. Tal como o projecto de Sam, o de Anna também não chega ao fim: a escrita nunca esgota as suas capacidades expressivas, não chega a dar conta da completa realidade das diferentes experiências, porque o universo é infinito e monstruosa a "soma dos particulares" (como em *Disappearances I*), por isso os constantes e enigmáticos finais abertos na ficção de Paul Auster:

I sometimes wonder how much I have left out, how much has been lost to me and will never be found again, but those are questions that cannot be answered. (...) Now the entire notebook has almost been filled, and I have barely even skimmed the surface. (...) I've been trying to fit everything in, trying to get to the end before it's too late, but I see now how badly I've deceived myself. Words do not allow such things. The closer you come to the end, the more there is to say. The end is only imaginary, a destination you invent to keep yourself going, but a point comes when you realize you will never get there. You might have to stop, but that is only because you have run out of time. You stop, but that does not mean you have come to the end (CLT 182-183).

⁵⁴ Cf. Luis Sepúlveda, *Mundo do Fim do Mundo* (Porto: Edições Asa, 1995).

This is Anna Blume, your old friend from another world. Once we get where we are going, I will try to write to you again, I promise (CLT 188), lemos, no momento derradeiro em que a carta e o livro terminam. Quando a personagem-escritora passa os portões da cidade e abandona o espaço murado, a narrativa já não pode prosseguir. A própria cidade acaba por revelar-se o mais irremediavelmente fechado dos espaços de escrita em *In the Country of Last Things*.

Contar histórias, a arte e o ofício de Paul Auster, é uma forma de exercício do poder divino de dar vida, atributo exclusivo de Deus e do espaço sagrado do ventre materno, de que Anna Blume comunga: *A voice that speaks, a woman's voice that speaks, a voice that speaks stories of life and death, has the power to give life* (IS 153). Auster dá às suas personagens uma tarefa única: atravessar um espaço que não é mais do que o da solidão. A vida aparece, assim, como um enigma a desvendar, o enigma do caos em *In the Country of Last Things*, do muro a construir em *The Music of Chance*, do olhar em *The New York Trilogy*, do caminhar sobre a água em *Mr. Vertigo*. As personagens de Auster, extremistas da ascese, acabam por caminhar dentro da sua própria mente, apesar de se deslocarem também no espaço fechado do quarto e no espaço branco da página. A personagem-escritor austeriana, após ter carregado os seus gestos rotineiros da mais rara emoção, torna-se em alguém desconhecido aos seus próprios olhos, uma criatura quase imaginária. Não são os feitos que contam mas a maneira de os pensar, viver e escrever, num percurso individual que conduz à clarividência de implicações cosmogónicas.

Podemos concluir partindo da afirmação de Gaston Bachelard: *La casa alberga al ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz*⁵⁵. Substituindo a casa pelo quarto, encontramos aqui a caracterização mais pura do espaço literário de Paul Auster, para utilizar a noção desenvolvida por Maurice Blanchot. O quarto é o universo da personagem-escritor, um verdadeiro cosmos, construído e habitado pelo protagonista solitário. Por sua vez, na mente

⁵⁵ Gaston Bachelard, *La Poética del Espacio*, trad. Ernestina de Champourcin (Madrid: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1994) p. 36.

dessa personagem habita uma imensidade cósmica passível de ser ordenada e expressa através do trabalho da escrita. A imensidade cósmica está acoplada a uma expansão do ser que a vida quotidiana reprime, que a prudência externamente instituída detem, mas que se revela e exerce em solidão. Na solidão do quarto, a personagem-escritor está num espaço outro, sonhando o universo num mundo imenso. A cosmogénese é o resultado dinâmico do sonho ordenado do protagonista (*The world is in my head*), enquadrada no espaço branco do quarto e da página, sob a forma de obra escrita com todo o seu universo poético e ficcional. Auster utiliza a escrita para reflectir especularmente sobre essa mesma escrita e sua criação, como se colocasse um espelho frente à página que vai preenchendo com palavras.

Ao longo das obras de Paul Auster, as diferentes personagens-escritores acabam por relevar preferencialmente uma das facetas da sua individualidade. Neste capítulo, demos especial atenção àquelas que mais se aproximam do próprio Auster, ou seja, àquelas que comungam de um maior número de características de escritor do que de personagem nas mãos desse mesmo escritor. Abordamos aqui o confinamento enquanto fenómeno sublime e construtivo, à maneira de um ventre onde se manifesta o mistério sagrado da vida. Mas Paul Auster oferece-nos igualmente um confinamento desagregador e destrutivo, onde o espaço fechado é comparável ao túmulo, domínio da morte. Quando a personagem esquece a possibilidade de usufruir de uma faceta criadora (a escrita cosmogónica), ela deixa-se arrastar ao sabor dos acontecimentos manobrados por outrém e, do seu isolamento, nenhuma obra resulta, o caos sobrepõe-se ao cosmos e o sujeito fragmenta-se até à total desagregação aniquiladora. Exploraremos de seguida a antítese disfórica desses *Black Spaces*.

III

A GÉNESE DO NADA NO ESPAÇO DO CAOS

The room. Brief mention of the room
and/or the dangers lurking inside it.

(IS 98)

Durante a exploração do cenário da gênese escrita, concluímos que, entre as quatro paredes do quarto que é o livro, a capacidade criativa encontra-se em liberdade total, num estado selvagem puro que tanto pode conduzir à construção do cosmos como do caos. O quarto é o local onde ocorre o encontro instável, criativo e por vezes perigoso entre a vida e a escrita e as suas conotações positivas de protecção podem ser opostas às conotações negativas do confinamento, reverso do alimento psíquico da solidão. *Freedom, confinement, those are the two sides of a single thought, and the one couldn't exist without the other*¹¹¹. Com estas palavras, Paul Auster reconhece o carácter ambivalente do contexto da escrita, espaço de vivência simultânea de estados aparentemente contraditórios. Se a liberdade da imaginação constrói o livro, o confinamento é passível de transformar o quarto em espaço caótico, quando a personagem-escritor mergulha num excesso solipsista, estéril em termos de construção de um universo ordenado, esquecendo o poder cosmogónico da solidão. Se da solidão não resulta a escrita, o quarto que é o livro não pode existir, ditando o fim da existência da personagem-escritor que o habita, gorando a preservação da própria vida naquele espaço. Resta-lhe sair e diluir-se no exterior hostil, na cidade que evoluiu duma benevolência original e mítica para uma malevolência contemporânea e realista, ou abdicar da identidade conferida pelo estatuto de personagem quando o livro termina. Em ambos os casos, sair do quarto e do livro equivale à não-existência, ao apagamento da identidade e consequente morte enquanto ser individual. Sem uma ligação à estrutura circundante que possa ser comparada ao total do eu, o sujeito sente-se alienado das grandes realidades do ser. A presença torna-se ausência (*absence*), característica da ficção pós-moderna contraposta por Ihab Hassan à presença (*presence*) modernista¹¹². Ou, segundo Peter

¹¹¹ Irwin, "Memory's Escape", p. 113.

¹¹² Hassan, "Postface 1982", pp. 81-92.

Currie: *It becomes a matter of equal importance to recognize the vital process and experience of negation in postmodernism as an essential opposing force to the abstract pseudo-affirmation, the yea-saying of commodity culture as a whole*¹¹³.

Quando os muros em redor da personagem-escritor são encarados como demarcação do confinamento supremo da morte e não da liberdade absoluta do espaço da criação literária, o indivíduo que nele se encerra encontra-se dentro de um túmulo e não de um quarto: *It is as if he were being forced to watch his own disappearance, as if, by crossing the threshold of this room, he were entering another dimension, taking up residence inside a black hole* (IS 77).

O espaço do caos é criado na ficção mas não é criador de ficção, na leitura especular que estamos a seguir, baseada na exploração da cena da escrita por parte do próprio escritor. Esse espaço negro não cosmogónico destrói a personagem que o habita, estabelecendo o final da história¹¹⁴. *The New York Trilogy* é uma sucessão de espaços onde nada acontece e tudo se fragmenta. O nada rodeia as personagens e anula-as, a escrita torna-se anti-escrita, auto-consome-se e finda, pois nada pode ser simultaneamente o próprio e o duplo antagónico de si próprio. A expansão do cosmos imaginário não logra confinar-se ao espaço fechado do quarto e inicia uma implosão, uma viagem de regresso ao local obscuro onde teve origem, na mente da personagem-escritor que vê assim gorada a sua cosmogonia. Infinitamente fechado sobre si mesmo, o potencial *white space* da página torna-se num *black space* de onde nenhuma mensagem emana. No entanto, e para que a obra escrita sobreviva até ao momento da leitura, para que se produza uma dissolução efectiva da personagem, Paul Auster cria estratégias que garantam a verosimilhança da narrativa do nada, da fragmentação, do domínio do caos. Ao invés de nos fazer aceder directamente ao espaço branco do quarto e do livro, preenchidos pelo cosmos alternativo, testemunhamos o processo inverso através de anotações e relatórios recolhidos posteriormente (*City of Glass* e *Ghosts*), através do depoimento mais ou menos

¹¹³ Currie, "The Eccentric Self", p. 69.

¹¹⁴ Cf. o comentário do narrador anónimo de *Invisible Man* (1952) de Ralph Ellison, romance acerca do desaparecimento do sujeito e do colapso da perspectiva moral: (...) *the mind that has conceived a plan for living must never lose sight of the chaos against which the pattern was conceived. That goes for societies as well as for individuals. Thus, having tried to give pattern to the chaos which lives within the pattern of your certainties, I must come out, I must emerge.* Ralph Ellison, *Invisible Man* (London: Penguin Books, 1985) p. 468.

lúcido e credível de testemunhas próximas (*The Locked Room* e *Leviathan*) ou, no melhor dos exemplos, através da autobiografia desalentada e inconclusiva do próprio sujeito experienciador (*Moon Palace*) porque, não esqueçamos: *Impossible, I realize, to enter another's solitude* (IS 19).

The room. Brief mention of the room and/or the dangers lurking inside it. As in the image: H"lderlin in his room (IS 98). O quarto é assim, e comprovadamente, um potencial espaço de perigo e loucura, como no caso de H"lderlin, referido em *The Invention of Solitude*, que viveu mergulhado na esquizofrenia durante trinta e seis anos, no quarto que Zimmer para ele construiu. Igualmente, em *Moon Palace*, Zimmer encarna o quarto onde acolhe o semi-louco e moribundo Marco Fogg. Ambas as personagens, com a sua singular onomástica, são quartos que construíram outros quartos, evidenciando uma capacidade de génese duplicativa inalcançável para a personagem em desagregação, que já nem a própria identidade consegue preservar e a quem só resta recolher-se a esse espaço derradeiro (*These four walls hold only the signs of his own disquiet*, IS 78).

No quarto, cria-se a obra de arte escrita, através de uma espécie de magia branca, por contraponto à magia negra do *black room*, paroxismo da reclusão onde, em *City of Glass*, o jovem Peter Stillman teria de descobrir as palavras de uma nova linguagem, após ter-lhe sido inventada a maior das solidões: *In the dark I speak God's language and no one can hear me* (NYT 21). Se ninguém o pode ouvir, as palavras não sobreviverão ao locutor, morrerão com ele, nunca deixarão o espaço negro da mente desconhecida e do quarto irremediavelmente selado. A função narrativa perde os seus elementos chave, os seus heróis, as suas vicissitudes, percursos e objectivos. Ela dispersa-se em nuvens de elementos de linguagem, mergulhando na desconstrução global, na caogonia. A nível literário, desmancha-se a trama da narrativa, as delimitações clássicas dos diversos campos narrativos sofrem um trabalho de problematização, desaparecem cânones, produzem-se miscigenações nas fronteiras dos géneros. Nesta disseminação dos jogos de linguagem, é o próprio sujeito que parece dissolver-se.

As três narrativas que constituem *The New York Trilogy* - *City of Glass*, *Ghosts* e *The Locked Room* - repetem essencialmente a mesma história. Todos

empregam e desconstroem os elementos convencionais do romance policial, resultando numa investigação recorrente da natureza, função e significado da linguagem, mas também da solidão, do encerramento e da problemática da identidade. O labirinto de *The New York Trilogy* é povoado de observadores misteriosos, autores alternativos, espelhos olhando espelhos e indivíduos mais ou menos desaparecidos, estruturado pela observação e demanda de entidades perdidas ou reencontradas. Este universo de caos e não-solução conduz os detectives de Auster por percursos muito diferentes dos estabelecidos inicialmente.

City of Glass, o conto que inaugura *The New York Trilogy*, ficcionaliza a degeneração da linguagem, as mudanças de identidade, a luta para manter as características humanas numa grande metrópole, quando a própria cidade está mergulhada na sua rotina mecânica desagregadora, que apaga totalmente qualquer indivíduo. Apesar de esta trilogia ter como título, cenário externo e fio condutor a metrópole nova-iorquina, são as cenas de interiores que despoletam e fazem avançar a acção. *City of Glass* tem início no apartamento de Quinn, um escritor em crise literária e existencial sob o signo da morte, que atravessou já diversas formas de vida e identidades. Quinn é um vagabundo no labirinto da cidade, um homem que, através do movimento, cria o seu próprio vazio, um utopista sem destino. Ele vive a condição pós-moderna descrita por Lyotard: (...) *la dissolution du lien social et le passage des collectivités sociales à l'état d'une masse d'atomes individuels lancés dans un absurde mouvement brownien (...) un monde dans lequel les événements vécus se sont rendus indépendants de l'homme*¹¹⁵.

Após o primeiro telefonema, Quinn interroga-se sobre o que teria feito Max Work, pois o escritor não resiste à tentação de deixar a realidade para desfrutar de alguns momentos no espaço da ficção. Uma vez aceite o caso, o enfoque espacial transita para o apartamento de Peter e Virginia Stillman, numa estrutura inicial semelhante à de *Ghosts*. A narrativa imediata da infância de Peter Stillman, violentamente encerrado no *dark place* em busca dos signos de uma nova linguagem divina, estabelece um disfórico paralelo com os quartos onde o artista se encerra para descobrir em solidão a palavra poética. Mas o isolamento de Stillman surge

¹¹⁵ Lyotard, *La Condition Postmoderne* (Paris: Éditions de Minuit, 1979) p. 31.

inerente à criação de toda uma nova linguagem e não somente à sua recriação com fins estéticos. A narrativa de Peter, cativo das trevas em nome de um pseudo-deus ameaçador, ocupa nove páginas de ininterrupto discurso directo e, no final, Quinn apercebe-se de que transcorreu um dia inteiro e que estão agora sentados na escuridão. Quinn recorda vários exemplos de crianças que cresceram em total solidão e silêncio e a influência dessa mesma solidão na linguagem adquirida, ilustrando tragicamente a relação enigmática entre o silêncio e as palavras. Ironicamente, quando Stillman-pai é preso, também ele é encerrado num *dark place* punitivo, de acordo com a narrativa do filho. Esse "lugar escuro" assemelha-se a um túmulo de vivos, habitantes involuntários de um espaço onde outros os conduziram. Stillman-pai aí sepultou o seu próprio filho vivo, estabelecendo uma dicotomia disfórica com o filho morto de Quinn, no caixão (*He thought of the little coffin that held his son's body and how he had seen it on the day of the funeral being lowered into the ground. That was isolation, he said to himself. That was silence. It did not help, perhaps, that his son's name had also been Peter.* NYT 35) ou, intertextualmente, com o filho de Mallarmé em *Mallarmé's Son* (AH 228) e *A Tomb for Anatole*¹¹⁶.

No interior da casa do escritor "Paul Auster", Quinn encontra um interlocutor atento, hospitalidade e a imagem da família que perdeu, enquanto que as ruas são o cenário dos mais negros momentos do seu percurso existencial. Nova Iorque simboliza o nada que Quinn construiu em seu redor e a que nunca conseguirá escapar. A agorafobia pós-moderna tende a encarar o processo urbano como incontornável e caótico, onde a anarquia e a mudança constante assumem um papel preponderante, em situações tão inconclusivas como as narrativas urbanas de *The New York Trilogy*. Ao deixar o apartamento dos Auster, Quinn apercebe-se do grau da sua própria perda e solidão: *Quinn was nowhere now* (NYT 104), apesar de se encontrar no seu espaço doméstico, de potencial felicidade. Quinn gostaria de ocupar o espaço de Auster, que enquadra um universo perfeito, numa cruel intervenção do pseudo-autor, exibindo a sua felicidade frente à personagem que a si deve o vazio afectivo, por um capricho da escrita onnipotente. No meta-espaço

¹¹⁶ Stephane Mallarmé, *A Tomb for Anatole*, trad. Paul Auster (San Francisco: North Point Press, 1983).

entre Auster e Auster (autor e personagem-escritor), Auster (qual deles?) encena um complexo jogo com o seu próprio nome e estatuto, associando-se e dissociando-se simultaneamente a uma personagem-escritor que tanto poderá ser uma figura secundária como a figura principal, o autor primeiro. Apercebendo-se de que não é mais do que um mero objecto da e na mão do escritor, Quinn decide apropriar-se da sua identidade, ele que tão acostumado está a utilizar pseudónimos literários, numa tentativa de vingança pueril mas não inconsequente.

Quinn contempla as paredes do seu próprio quarto que reflectem na cor a passagem do tempo:

He sat down in his living room and looked at the walls. They had once been white, he remembered, but now they had turned a curious shade of yellow. Perhaps one day they would drift further into dinginess, lapsing into grey, or even brown, like some piece of ageing fruit. A white wall becomes a yellow wall becomes a grey wall, he said to himself. The paint becomes exhausted, the city encroaches with its soot, the plaster crumbles within. Changes, then more changes still (NYT 104).

O branco pode aproximar-se gradualmente do negro, até com ele se confundir, como na crescente identificação de Black com White em *Ghosts*. A cidade cobre as paredes com o seu fumo, assim como cobrirá o rosto e as roupas de Quinn com as marcas indeléveis dos dias passados no beco, em progressiva degradação, ilustrando a intangibilidade do eterno. Também na história de Peter Freuchen, em *The Invention of Solitude*, o protagonista cobria com a respiração as paredes do igloo que construía como abrigo, apressando a própria morte. No beco, Quinn esconde-se durante um período de tempo indefinido, protegido por vezes pelas paredes de um caixote de lixo, fundido na cidade: *It was as though he had melted into the walls of the city* (NYT 116). Este enclausuramento entre os muros de Nova Iorque pode constituir uma recuperação urbana pós-moderna do motivo do isolamento na floresta do *Walden* de Thoreau, obsessivamente relido em *Ghosts*. No entanto, é ainda mais evidente a semelhança com a contemplação hipnótica da parede por *Bartleby*, com

quem Quinn partilha traços comuns¹¹⁷. O percurso e o espaço de Quinn retrai-se como o de Bartleby, desde a ilha de Manhattan até à pequena divisão sem janelas, antes de se retirarem, por sua vez, do mundo e do texto. À anti-escrita do escriba corresponde a incapacidade de Quinn em solucionar o caso Stillman. Tal como o *Scrivener*, também Quinn reduz ao mínimo as suas necessidades de sono e comida e passa os últimos tempos só, num quarto, misteriosamente alimentado e empenhado em estranhos exercícios de pensamento e escrita. Ambos escrevem nús ou semi-nús (de acordo com os padrões da época de Melville), num prelúdio à identificação final de Quinn com Peter Stillman-criança, como se ele fosse simultaneamente o novo sujeito e objecto do projecto que Stillman-pai abandonara. (...) *language had been severed from God. The story of the Garden, therefore, records not only the fall of man, but the fall of language* (NYT 43): o cativo de Peter é levado a cabo em nome desta necessidade de inventar uma nova linguagem, pura, divina e intocada pelos vícios da comunicação. Peter foi aprisionado por muros feitos de palavras inexistentes. No entanto, Stillman estabelece aqui um verosímil paralelo entre a inadequação signo-referente da linguagem e a fragmentação do universo pós-moderno:

For our words no longer correspond to the world. When things were whole, we felt confident that our words could express them. But little by little these things have broken apart, shattered, collapsed into chaos (NYT 77).

A trilogia parece conter o plano de uma escrita ilegível, caótica. Tudo é construído para dar a ilusão de uma resolução futura que se dispersa sempre. Por todo o lado impera a degradação dos objectos, a ordem que se desfaz, um recuo generalizado,

¹¹⁷ Bartleby está totalmente isolado dos demais, pelas paredes e cortinas que o rodeiam, muros internos de cariz social que separam as diferentes hierarquias profissionais, culminando no vazio puro de um muro de tijolos liso, única paisagem que vislumbra através da janela. Bartleby é aquele que mais próximo está do muro no universo do escritório. Esta é a sua grande marca diferenciadora, ele é aquele que melhor se apercebe dos muros que nos delimitam e isolam. O próprio edifício onde trabalha e habita está murado por outros mais altos, como o beco de Quinn. Bartleby recusa ser um copista da realidade estabelecida pela sociedade "do muro" (de Wall Street), mas não cria uma escrita alternativa, não se torna na imagem ficcional do escritor recalcitrante, talvez porque trabalhara em tempos no *Dead Letter Office*, espaço da morte da escrita. A solidão de Bartleby não é construtiva, a sua rebelião não passa de silêncio e negação, sem adquirir o poder cosmogónico. Ele apenas contempla o muro, prisioneiro da sua consciência, tornando-se no ocupante imóvel de um quarto vazio. O muro (de Wall Street e de *The Tombs*) envolve-o, impenetrável como a morte. Mas o que acaba por matar o *scrivener* não são os muros propriamente ditos mas o facto de ter confundido os muros feitos pelo homem com o muro da mortalidade humana.

contra o qual tentam erguer-se as coincidências, o sistema de identificações verdadeiras e falsas, os duplos, as simetrias, os jogos de espelhos e a estrutura textual.

No beco, Quinn descobre a verdadeira natureza da solidão, enquanto se apercebe de que está a comprometer irremediavelmente a sua identidade, reflectida na exacerbada degradação deste novo espaço de vida: (...) *he began to understand the true nature of solitude. He had nothing to fall back on anymore but himself. And of all things he discovered during the days he was there, this was the one he did not doubt: that he was falling* (NYT 117). A vigilância do prédio dos Stillman foi tão exclusiva, tão claustrofóbica que Quinn não só não se apercebeu da própria degeneração mas também ainda ignorava, dois meses volvidos, a notícia do suicídio de Stillman-pai, acabando por perder todo o contacto com o caso e com a história que protagonizava. Inconscientemente, Quinn começa a mover-se na direcção de outra história, a da busca do paraíso perdido, com a sua linguagem universal. Neste contexto, a imersão redutora no beco e no lixo pode significar a necessidade de morrer para renascer purificado e aceder a essa inocência adâmica.

Ao regressar a casa, Quinn compreende que não poderá reassumir a existência abandonada. No interior perdido, haviam subsistido as últimas memórias da felicidade de outrora: a secretária onde escrevia e os desenhos do filho, magro reflexo do espaço doméstico dos Auster. Em *The Music of Chance*, o início da viagem ao acaso de Nashe, que o conduzirá até à morte, também acontece com o desfazer da casa, centro unificador do sujeito. Escapando a uma nova deriva, Quinn encerra-se no quarto mais pequeno, escuro e recôndito da casa dos Stillman, reduzida a uma série de quartos vazios e imaculadamente brancos, recusando os que se abrem ao exterior (*We stepped in cautiously and discovered a series of bare, empty rooms. In a small room at the back, impeccably clean as all the other rooms were, the red notebook was lying on the floor.* NYT 132). Aí, no espaço onde tudo começara, onde fora despoletado o seu percurso final, Quinn alcança uma capacidade reflexiva e evocativa verdadeiramente omnisciente, recordando até o momento do próprio nascimento, como se tivesse penetrado em si próprio (que já não reconhece), na sua própria identidade dispersa. Quinn tornou-se como que numa personagem espectadora da sua própria existência, registando o que vê, ciente de

que chegou ao ponto mais fundo do abismo e que a espiral está prestes a inverter-se. O círculo espaço-temporal começa a fechar-se: solidão, escuridão e palavras estão de novo reunidas no quarto. Liberto de vestuário, Quinn assume a postura da criança prestes a emergir do ventre. Na verdade, Quinn habita dentro de si, no recanto mais obscuro do seu cérebro onde o tempo se relativiza, metaforizado no quarto negro e ignorado onde um dia pode reduzir-se a breves instantes de luz, até à escuridão final:

(...) he was inside now, and no matter what room he chose to camp in, the sky would remain hidden, inaccessible even at the farthest limit of sight (...) He wondered if he had it in him to write without a pen, if he could learn to speak instead, filling the darkness with his voice, speaking the words into the air, into the walls, into the city, even if the light never came back again (NYT 127 e 131).

O verdadeiro labirinto reside no interior de Quinn, nos quartos da sua mente, por onde caminha infinitamente à deriva, sem conseguir construir um texto definitivo sobre a realidade universal. Quinn não alcança uma solução cósmica. Fragmentado e caótico, o mundo permanece, no final da sua demanda, exactamente como era no início. O contacto de Quinn com a pura linguagem adâmica foi parcial, momentâneo e inconclusivo, o seu próprio destino, tal como o de tantos outros personagens de Auster, mantém-se um mistério e o leitor é abandonado no meio de uma declaração narrativa de renúncia sobre o omitido, o impreciso e o indecifrável.

O início de *Ghosts* evidencia traços recorrentes no contexto de abertura de *City of Glass*. Após o desaire sentimental com a ex-futura Mrs. Blue, o detective Blue regressa a casa para avaliar a situação. Ao observar a parede e a imagem de Gold, Blue recorda o seu trágico caso, eternamente por resolver, e inicia a definição de um plano, consciente de que chegara a altura de mudar de página, tal como Quinn, após ter contemplado as marcas da passagem do tempo. Em ambos os contos, a meditação sobre o espaço interior (o quarto e os muros que o delimitam) sucede a um momento de grande intensidade dramática (consciencialização da felicidade perdida e da solidão adquirida, antecedendo uma decisão extrema, na fronteira da loucura, início do percurso que conduzirá ao aniquilamento do protagonista.

Ao aceitar a proposta de White (e tal como Quinn em relação a Stillman), Blue torna-se num prisioneiro do caso e do quarto:

And yet White is the one who set the case in motion - thrusting Blue into an empty room, as it were, and then turning off the light and locking the door. Ever since, Blue has been groping about in the darkness, feeling blindly for the light switch, a prisoner of the case itself (NYT 169).

Blue está duplamente confinado, pela mão de White, cuja intervenção se revela tão negra quanto o nome da personagem a observar e com quem acabará por se identificar. *Moby-Dick*, *The White Whale*, e o muro negro-branco de *Bartleby, the Scrivener* são provas intertextuais de que a luz e as trevas podem confundir-se, tal como as noções conotadas de bem e de mal. No mesmo espaço, cosmos e caos são passíveis de coabitar, assim como White e Black residem no mesmo sujeito. Deste modo, também o quarto de Blue pode ser simultaneamente *white space* e *black space*. O negro, contra-cor do branco, é na realidade seu equivalente em valor absoluto pois ambos se situam nas extremidades da gama cromática - negação ou síntese das cores. Blue preenche relatórios vazios: por muito que enegreça com palavras a página em branco, ele só lá inscreve a ausência. Blue afirma desde início que as palavras são transparentes (invisíveis) para si; por isso, relendo as suas notas, descobre com surpresa que elas fizeram desaparecer os factos ao invés de os gravar de forma tangível no mundo. Proliferando o branco ou o negro, a impressão que perdura é a de um apagamento constante das entidades em narração.

Blue não pode desligar o quarto onde foi encerrado do caso em si porque, na realidade, um está dependente do outro e a oferta do quarto como posto de observação foi um dos poucos pontos que White esclareceu de início. As incursões ao exterior não são significativas e Blue apenas parece interessar-se eventualmente pelos edifícios, acariciando as suas fachadas de pedra. O seu caso é estar num quarto, observando um homem que está noutra quarto e, simultaneamente, observando-se a si próprio. Mas é também um passo para o seu auto-apagamento, para a crescente consciência de que está a viver apenas meia vida, através de meras palavras, da vida de outrém. Blue sente-se como uma personagem de um livro sem acção:

But if the book were an interesting one, perhaps it wouldn't be so bad. He could get caught up in the story, so to speak, and little by little begin to forget himself. But this book offers him nothing. There is no story, no plot, no action - nothing but a man sitting alone in a room and writing a book (NYT 169).

Encontramos aqui uma clara metalinguagem, numa incursão da personagem na realidade tanto da construção como da recepção do conto, para além do desejo de Blue se libertar do estatuto cada vez mais consciente de *persona* dramática. Black surge como o presumível autor deste livro, veiculando uma auto-ironia ao ofício de Paul Auster, com uma referência proléptica ao seu estatuto de verdadeiro motor do caso: *As for Black, the so-called writer of this book, Blue can no longer trust what he sees. It is possible that there really is such a man - who does nothing, who merely sits in his room and writes?* (NYT 169).

Blue sabe estar a tornar-se num fantasma, por via do quarto e da escrita. Conjugando os dois motivos, justifica-se a referência a Hawthorne que, segundo a sua biografia, ter-se-á encerrado durante doze anos num quarto para escrever. Mas as observações de Black também revelam uma preocupação com a existência solipsista do escritor, semelhante à de Blue:

Writing is a solitary business. It takes over your life. In some sense, a writer has no life of his own. Even when he's there, he's not really there.

Another ghost.

Exactly (NYT 175).

A sinopse de *Wakefield* constitui uma nova prolepse intertextual dos motivos centrais do conto seguinte, *The Locked Room*, para além de ilustrar alguns momentos de *Ghosts* e *City of Glass*. Wakefield retira-se para um quarto, inicialmente por brincadeira, mas onde acaba por esquecer a sua identidade e desaparecer do mundo, deixando viúva a própria mulher e tornando-se num fantasma vivo. Wakefield observa conscientemente a sua morte (como Blue), com o quarto como posto de observação e base do processo de auto-apagamento. Ao entrar na antiga casa, vinte anos mais tarde, Wakefield retoma a identidade perdida. Se a reescrita pós-moderna de Auster recusa um tal desfecho aos seus protagonistas, Nathaniel Hawthorne consegue uma enigmática identificação final entre o espaço fechado da casa e o espaço fechado do túmulo, cuja porta Wakefield está prestes a transpor, instaurando uma dúvida muito pós-moderna quanto ao eventual *happy-end*

da história: *Stay, Wakefield! Would you go to the sole home that is left you? Then step into your grave! The door opens.*¹¹⁸

Como constatámos, o espaço de criação da obra pode tornar-se simultaneamente no espaço de autodestruição do autor. Black morre às mãos de Blue, mas somente a fuga deste é que não se encontrava já nos seus planos (*You've written your suicide note, and that's the end of it. Exactly.* NYT 194). Talvez por isso Black adiante que sonha terminar o livro de uma vida (o livro da vida) em breve. Blue surgirá no quarto para trazer a morte a Black, numa contraposição do momento em que Anna Blume emerge miraculosamente à porta de Sam Farr, para salvar autor e obra. O círculo fecha-se sobre Blue e Black quando se torna claro que o percurso de olhares e de escrita sobre esses olhares nunca ultrapassou o espaço dos dois quartos. Formou-se um labiríntico circuito fechado, sem uma motivação lógica aparente, destruindo a canónica história de detectives e as suas instâncias narrativas, com um destinador-destinatário (White), um sujeito (Blue) e um objecto (Black), tal como em *City of Glass* o *whodunnit* cedeu lugar ao *who-am-I*? Na realidade, não houve manipuladores externos, White não passou de um fantasma. A personagem descobre o verdadeiro autor, Black, que viveu através de Blue, através do seu olhar, do seu percurso quotidiano, da sua escrita semanal. Blue mostrara-se sempre confiante nas palavras que utilizava nos seus relatórios, essas grandes janelas que mediavam entre ele e o mundo, até que começa a questionar o processo: *It's as though his words, instead of drawing out the facts and making them sit palpably in the world, have induced them to disappear* (NYT 147). Os relatórios de Blue não exprimiam a realidade mas apenas aquilo que ele pensava ser a realidade, ilustrando a dúvida pós-moderna sobre a relação supostamente inequívoca entre o real e os signos que o traduzem, fruto da linguagem pós-Éden, o grande enigma de *City of Glass*.

Black é um parasita da existência, um vampiro da energia vital de Blue. Sem o saber, Blue habita também o quarto de Black, com o seu olhar e enquanto razão de viver do objecto desse olhar (*You were the whole world to me, Blue...* NYT 194). O poder letal do quarto nem o habitante fantasma poupa. O processo de fragmentação

¹¹⁸ Nathaniel Hawthorne, *Tales and Sketches* (London: Penguin Books, 1966), p. 298.

de Blue desdobra-se por quatro espaços simultâneos, frente a frente no cenário urbano: o quarto e a mente de Black e o quarto e a mente do próprio Blue. Assim, ao entrar no quarto de Black, Blue entrou ao mesmo tempo em si e no outro. No mesmo espaço juntou demasiadas entidades co-presentes conjurando o *blackout* por implosão. A existência do duplo reforça a unidade estrutural do conto, através da identificação psicológica com o adversário, mas também fragmenta o sujeito por mais do que uma entidade, apagando a noção canónica de identidade individual indiscutível. Encarando igualmente White como duplo de Black, aquele será a sua face visível e luminosa, escondendo o lado negro e oculto da personagem.

Nos vários dias que Blue passa confinado no quarto, após o choque no quarto de Black, ele passeia-se meditando entre as quatro paredes, analisando demoradamente as várias imagens que as adornam, como numa galeria de todos os fantasmas que o acompanharam durante a história. E, por isso, a ex-futura Mrs. Blue, entidade vivente não-fantasma, mas preterida em favor do mistério de *Ghosts*, não passa de *a certain blank spot on the wall* (NYT 190) pois esta é uma história de, sobre e para fantasmas. Quando de novo Blue se aproxima da janela, do mundo exterior, o drama precipita-se para a cena final. O sinal de partida é dado por Black, pelo simples facto de este não estar mais dentro do quarto, mas sim no exterior do edifício. A janela demarca o espaço que vai do sonho à realidade, que separa o mundo ficcional do verdadeiro, como patente em *Les Fenêtres* de Charles Baudelaire. No momento derradeiro, quando Blue sai do quarto, sai igualmente da história, ditando o epílogo: *For now is the moment that Blue stands up from his chair, puts on his hat, and walks through the door. And from this moment on, we know nothing* (NYT 196). O enigma não se resolveu, Blue simplesmente abandona o quarto e o livro, sem que nada fiquemos a saber sobre o seu destino nem sobre a obra e motivações de Black, pois o romance pós-moderno problematiza os enigmas sem os tentar resolver. O diálogo final é uma duplicação negra do diálogo inicial com White, estabelecendo desta vez o encerramento do caso, no quarto de Black e de todas as presenças.

O espaço interior é assim o espaço decisivo para o desenvolvimento da acção¹¹⁹. Mesmo que esse interior seja, como em *Leviathan*, um bosque fechado de tão denso, que antecipa a noite e precipita mais um ponto de viragem na conturbada existência de Ben Sachs. O projecto de Maria Turner, *Thursdays with Ben*, nasce da visita deste ao seu apartamento. Dentro de casa começa a relação que conduzirá, directa ou indirectamente, ao nascimento do *Phantom of Liberty*, a todos os (a) casos do livro e à morte de Sachs. Encontrar Fanny com outro homem no seu quarto, invadindo o espaço de intimidade, justifica o desaparecimento do protagonista. O diálogo em casa de Maria, etapa seguinte na busca desesperada de um interior acolhedor, despoleta um efeito mortal ao ser-lhe revelada a identidade de Joe Dimaggio e Lillian Stern. O quarto revela-se um ventre que pode gerar incontáveis formas de vida e de morte. Desse espaço confinado seminal nascem os infinitamente múltiplos percursos existenciais alternativos.

Tal como as narrativas precedentes de *The New York Trilogy*, *The Locked Room* centra-se, como o próprio título indica, numa sucessão de espaços fechados, de *settings* interiores. O primeiro passo na história é dado quando o narrador entra no apartamento de Fanshawe, espaço austero, dominado pelo trabalho da escrita: *It was a small railroad flat with four rooms, sparsely furnished, with one room set aside for books and a work table* (NYT 201). Curiosamente, Fanshawe é apresentado logo nas primeiras linhas do conto como sendo o alter-ego do narrador,

¹¹⁹ A acção de *The Metamorphosis* de Franz Kafka passa-se igualmente, e na sua totalidade, no quarto de Gregor e nos quartos contíguos da casa dos Samsa. Só no final as personagens sobreviventes passam para o exterior, num passeio para esquecer toda a história e iniciar uma nova vida. Só quando abandonam o clima opressivo da casa é que surge uma nova e esperançada visão do futuro. A Gregor, o "monstro", foi reservado o confinamento e morte na prisão-jaula do quarto, tacitamente ignorado pela família. Tão forte é a identificação entre Gregor e o quarto que esvaziar este da mobília é equivalente a esvaziar aquele das derradeiras características humanas. O próprio Gregor apercebe-se de que ao desejar um quarto vazio cedeu aos instintos mais primitivos (*Nothing should be taken out of his room; everything must stay as it was; he could not dispense with the good influence of the furniture*. Kafka, *The Complete Stories*, pp. 116-7). É clara a compartimentação dos actantes em espaços fechados e estanques, com portas sempre bem aferrolhadas que impedem a comunicação entre universos irremediavelmente isolados. No mundo claustrofóbico de Kafka, o exterior parece transmitir maior tranquilidade, harmonia e luz do que o interior. Porque Kafka, ao contrário de Auster, teme a solidão e não relaciona o encerramento no quarto com a criação artística, apenas com a desintegração e morte. Auster oferece sempre uma possibilidade de redenção, é pós-modernista mas não nihilista como Kafka. O nome de Kafka exprime a angústia mais universal do mundo moderno: uma situação sem saída, uma atmosfera opressiva, um espaço labiríntico.

habitando o interior da sua mente. A exploração escrita desse quarto fechado motiva a presente obra:

It seems to me now that Fanshawe was always there. He is the place where everything begins for me, and without him I would hardly know who I am. (...) He was the one who was with me, the one who shared my thoughts, the one I saw whenever I looked up from myself (NYT 199).

A ligação de Auster a Hawthorne consuma-se neste conto: o *Fanshawe* (1828) de Nathaniel Hawthorne tem como herói homónimo um intelectual que se desliga do mundo e mergulha na solidão. O facto de Auster baptizar a sua heroína com o nome de Sophie, como a esposa de Hawthorne, desempenha um papel preponderante no fascínio autodestrutivo de Fanshawe pelo autor, cuja tendência para o isolamento, tanto na vida privada como na temática da escrita, é amplamente referida. Hawthorne encarava claramente o seu herói como uma faceta nobre e impoluta de si mesmo, tal como este narrador, frequentemente confundido com o amigo de infância. Mas a biografia inicial deste Fanshawe foi totalmente retirada da biografia do próprio Paul Auster. Portanto, tanto o narrador como o objecto da sua busca representam o autor, ou seja, assistimos aqui à procura pelo escritor da sua própria identidade. O narrador nem mesmo é dotado de um nome, ele não passa do indivíduo que conta a história do quarto fechado, existindo apenas enquanto entidade narrativa. Tal como os seus excêntricos antecessores em *City of Glass* e *Ghosts*, Fanshawe desenvolveu a atracção por secretos espaços fechados (o túmulo e a caixa são motivos proeminentes nos detalhes biográficos que o narrador descobre) até aquela se tornar numa privacidade implacável e ritualizada, de tal forma severa que não se distingue da morte. Podemos utilizar um novo passo de *Wakefield* para ilustrar as consequências desta característica dominante na obra de Auster e de Hawthorne:

Amid the seeming confusion of our mysterious world, individuals are so nicely adjusted to a system, and systems to one another, and to a whole, that, by stepping aside for a moment, a man exposes himself to a fearful risk of losing his place forever. Like Wakefield, he may become, as it were, the Outcast of the Universe.¹²⁰

¹²⁰ Hawthorne, *Tales and Sketches*, p. 298.

Stillman, Black e Fanshawe são todos Wakefields que se afastaram da rotina diária para seguir visões insanas, e é irônico notar que as personagens que partem à sua procura (Quinn, Blue, o narrador) são também elas despojadas das suas identidades durante a busca.

Ao passo que a mente do narrador está dominada pelo onnipresente Fanshawe, a de Sophie vai-se esvaziando pouco a pouco da sua presença. Sophie encara o marido desaparecido como uma dádiva temporária, irremediavelmente perdido e agora substituído pelo filho prestes a nascer. Sophie considera essa transição em termos físicos, espaciais, como se ela própria fosse um espaço (quarto) que se esvazia para se tornar a encher com um novo conteúdo (habitante). O narrador joga semanticamente com a palavra *room* (espaço, quarto) e com a noção de gravidez de Sophie: (...) *as though there was no more room inside her for Fanshawe. These were the words she used to describe the feeling - no more room inside her* (NYT 203), evocando a sequência verbal *Room and tomb, tomb and womb, womb and room* de *The Invention of Solitude* (159-160), sobre os mistérios universais do nascimento e da morte.

As malas que o narrador transporta para fora da casa de Fanshawe, com a obra escrita dentro, pesam tanto como um homem, de acordo com a comparação explícita no texto, porque a obra representa o próprio homem. Mesmo aqui Fanshawe está encerrado dentro de um espaço fechado minimal (as malas), como se o narrador o carregasse para fora do espaço de Sophie, que já não tem mais lugar para ele dentro de si, e para dentro do seu próprio espaço que Fanshawe vai agora habitar. O narrador refere a coragem que teve de reunir para abrir essas malas, tal como terá de fazer, muito mais tarde, para abrir as caixas com os pertences de Fanshawe, na casa que partilhará com Sophie. Abrir esses espaços é o mesmo que libertar o seu ocupante, deixá-lo assombrar livremente as vidas dos que o rodeiam, como os fantasmas do conto anterior.

Quando o narrador entra sozinho no quarto de infância de Fanshawe, a experiência revela-se igualmente dolorosa. Os quartos são os espaços mais íntimos, onde perdura a memória daqueles que os habitaram. Se Fanshawe está encerrado dentro do quarto que é a mente do narrador, também este irá aceder à mente e ao

quarto de Fanshawe, desvendando o interior daquele que já conhece e habita o seu próprio interior, numa cena próxima da ocorrida em *Ghosts*, quando Blue penetra no espaço de Black: *I settled down behind the desk. It was a terrible thing to be sitting in that room, and I didn't know how long I would be able to take it. (...) I had stepped into the museum of my own past, and what I found there nearly crushed me* (NYT 257). É violenta a reacção emocional do narrador, provocada pelas recordações (fotografias e cartas) desvendadas na atmosfera específica do quarto. Se encararmos a casa como uma metáfora do sujeito habitante, esse quarto no andar cimeiro será o espaço que encerra o pensamento, as recordações, o subconsciente onde se escondem todos os segredos.

Na véspera da ruptura do narrador com Sophie e da expedição autodestrutiva por Paris, abre-se o derradeiro espaço que ainda encerra Fanshawe: depois das malas, do escritório e do quarto de infância, desvenda-se o armário com os seus pertences, libertando mais uma vez o fantasma. As personagens discutem a presença que assombra as suas vidas, como se as caixas e o armário contivessem o homem: *Now, as Sophie opened the door of the closet and looked inside, her mood suddenly changed. 'Enough of this,' she said, squatting down in the closet. (...) 'Enough of Fanshawe and his boxes'* (NYT 284). Sophie abriu as portas da memória, um dos *locked rooms* onde reside o espírito de Fanshawe. Inadvertidamente refere também *his boxes*, evocando a caixa mágica da infância e os poderes já aí sobre-humanos de Fanshawe. *'Enough of this'* e *'All of it'*: não sabemos se Sophie se refere aos espaços e objectos se a Fanshawe, numa metonímia deliberada de continente e conteúdo. Já em Paris, no único postal que o narrador escreve a Sophie, lemos: *At the very least, rememeber to clean out the closet before I return* (NYT 289), sublinhando a necessidade de exorcizar o fantasma da memória, porque é dentro do espaço mais interior e abafado da mente (*the closet*) que se escondem os receios do subconsciente.

De forma muito semelhante, em *Leviathan*, Ben Sachs dedica-se à limpeza meticulosa dos vários quartos da casa de Lillian Stern, como se tentasse solucionar cada compartimento da conturbada existência de Lillian, tão cheia de segredos como um quarto fechado. O processo de adopção de Sachs por parte de Lillian e da filha Maria é ilustrado pela progressiva descoberta dos vários quartos da casa, até

conquistar o de Lillian. Finalmente, Sachs encontra a coragem para entrar no quarto do homem que matou e cuja ausência tenta colmatar:

'I finally found the courage to go into his room,' Sachs said. 'That's what started it, I think, that was the first step toward some kind of legitimate action. Until then, I hadn't even opened the door. Too scared, I suppose, too afraid of what I might find if I started looking. (...) I found a copy of his dissertation. That was the key. If I hadn't found that, I don't think any of the other things would have happened (L 223).

Tal como em *The New York Trilogy*, ao entrar no quarto Sachs entra na mente da personagem e descobre simultaneamente qual a sua própria missão. A dissertação é a chave pois *Leviathan* centra-se na consciência da simultaneidade da vida e da escrita. No limiar da nova existência, no momento da decisão, Ben sente-se prestes a encetar *a long voyage into the darkness of his soul* (L 198), *like someone who's just run into a brick wall* (L 227). Um verdadeiro muro da morte, pois Sachs decide matar a anterior identidade e iniciar um novo percurso que apenas terminará com o acidente na estrada do Wisconsin.

Ao recordar a adolescência passada com Fanshawe, o narrador apercebe-se de que os dramas por este vividos eram sempre mais dolorosos porque mais internos: *By the time he was thirteen or fourteen, Fanshawe became a kind of internal exile, going through the notions of dutiful behaviour, but cut off from his surroundings, contemptuous of the life he was forced to live* (NYT 216). O desfecho de *The Locked Room* dá-se com o encerramento terminal do protagonista num espaço de clausura literal e figurada, à imagem da natureza dos seus dramas. A possessão do interior do narrador fragmenta o seu mundo, aparentemente uno e coerente. No entanto, essa ocupação é duplamente destrutiva, pois tanto Fanshawe como o narrador encetam um percurso de desintegração, ao qual apenas o segundo sobreviverá. As acções de Fanshawe (como a de dar o seu presente de aniversário a Dennis) revelavam novos mundos e atitudes ao narrador-criança fascinado, numa imagem do processo de amadurecimento e exploração da realidade, através da autodescoberta. O narrador poderia encontrar essas possibilidades dentro de si próprio sem a intervenção de Fanshawe mas, se este é referido como elemento central desse processo, é porque habitou, desde sempre, o íntimo do narrador, dominando-o.

Durante a digressão biográfica, o narrador refere que o estreitar final da relação entre o jovem Fanshawe e o pai moribundo ocorreu no espaço privilegiado do quarto. Só nesse espaço de intimidade, conotado também com a morte que se aguarda dentro das suas paredes, é que pai e filho se reconhecem nos seus esquecidos laços afectivos. No momento da morte do pai, Fanshawe está deitado dentro de um túmulo recém-escavado, experimentando a sensação máxima de isolamento, olhando o céu, nos antípodas do ventre gerador de vida, o outro espaço fechado universal. O túmulo é tão remoto como a caixa dentro da qual Fanshawe se encerrava na infância, para aceder a experiências e viagens únicas, que não partilhava com ninguém. Tal como aqui, ao aceder totalmente só à experiência da morte, esquecido da presença do narrador. Fanshawe realiza simultaneamente o ideal *zen* de despreendimento puro, de indiferença perfeita e o sonho americano de individualismo absoluto, afirmando a sua identidade ao abrigo do mundo. Apesar de ser escritor, Fanshawe não procura publicar, a sua escrita permanece pessoal, expressão do seu individualismo, incólume às pressões sociais, mais autêntica do que a que visa o sucesso fácil. Pelo contrário, o narrador, ao abandonar os seus sonhos literários para escrever artigos, segue um caminho oposto ao de Fanshawe, estabelecendo os compromissos que ele sempre recusou.

O narrador possui um espaço dedicado à escrita solitária, que supõe não partilhar com ninguém mas que, na realidade, está igualmente assombrado por Fanshawe, presença invisível mas omnipresente tanto na biografia a escrever como na carta que para aí remete, numa clara invasão daquilo que o narrador pensava ser um espaço íntimo, a salvo de qualquer fantasma: *The fact that I did not once stop thinking about Fanshawe, that he was inside me day and night for all those months, was unknown to me at the time* (NYT 242). Em Paris, o narrador descobre que Fanshawe trabalhara como *ghost writer* para a mulher de um cineasta russo mas, na realidade, toda a trilogia é um vasto sistema de *ghost writing*. Stillman inventa o fantasma Henry Dark para articular as suas ideias sobre o paraíso reencontrado. Por seu lado, Blue elabora relatórios para White onde ele transforma a vida de Black em escrita mas, uma vez que White e Black são a mesma pessoa, o destinatário lê a sua própria vida escrita por outro. Em *The Locked Room*, corre o boato de que o narrador anónimo é o verdadeiro autor de *Neverland* e que o nome Fanshawe não

passa de um artifício. E aqui se inclui também o caderno vermelho de Quinn, texto abandonado por um homem desaparecido e que fundamenta, de acordo com o narrador, grande parte da história de *City of Glass*. Como que numa gestação não apercebida, Fanshawe está dentro de todos os espaços habitados pelo narrador porque está dentro dele próprio, impedindo-o de alcançar uma capacidade de isolamento visionário semelhante à da caixa, do túmulo ou do quarto. Incapaz de prosperar dentro dos limites da existência que herdou, o narrador estagna, como se o seu talento fosse agora propriedade exclusiva de Fanshawe, se bem que o casamento e a segurança financeira parecessem libertá-lo para explorar os seus próprios projectos literários. De novo nesta trilogia, uma personagem toma consciência de estar como que encerrada num livro escrito por outrém. A ameaça de desintegração psicológica por sujeição a Fanshawe é maior do que a ameaça formulada pelo próprio Fanshawe de que mataria o narrador caso ele o tentasse localizar.

The letter was opaque, a block of darkness that thwarted every attempt to get inside it (NYT 238): a carta de Fanshawe anuncia uma escuridão impenetrável que envolve gradualmente toda a existência do narrador.

Only darkness has the power to make a man open his heart to the world, and darkness is what surrounds me whenever I think of what happened (...) My only hope is that there is an end to what I am about to say, that somewhere I will find a break in the darkness (NYT 235).

O narrador anseia por uma saída da escuridão, do quarto negro em que está encerrado, antítese da libertação criadora dos *White Spaces*, porque os espaços do narrador (quarto, mente e livro) tornaram-se espaços do caos. Quando o narrador penetra fisicamente na mãe de Fanshawe, sente que estará a penetrar também a sua própria escuridão sem, no entanto, a desvendar. De certo modo estará dentro de Fanshawe, através de quem o gerou, dentro daquele que está, por sua vez, no interior de si próprio. Desenha-se uma espiral de espaços violentados (*I was fucking out of hatred*, NYT 266), caóticos e aniquiladores de invadido e invasor.

Após aceder ao segredo de que Fanshawe ainda vive, o narrador torna-se ele próprio num *locked room* consciente: *I locked up the secret inside me and learned to hold my tongue* (NYT 239). A biografia permanentemente adiada e o seu protagonista tornam-se presenças inibidoras. No quarto da mente, minam a relação

com Sophie, com o mundo em redor e consigo próprio. No quarto da escrita, impossibilitam o trabalho: *my new workroom (...) seemed too cramped* (NYT 244), sensação semelhante à experimentada por Sophie ao afirmar que já não havia espaço nela para Fanshawe. *I was truly lost, floundering desperately inside myself* (NYT 244), observa o narrador, como se estivesse mergulhado no *dark room* de Peter Stillman. Como em toda a trilogia, o quarto fechado no interior de cada um é sempre o mais difícil de explorar. Ao tentar escrever a biografia de Fanshawe, o narrador não está a criar uma cosmogonia, como sucedera com o recenseamento em Harlem quando deparara com as portas da realidade fechadas, mas sim uma caologia. Fanshawe tivera a sua sepultura na juventude, que o aproximara, e só a ele, do mistério insondável da morte. O narrador terá agora uma outra sepultura, que a nenhuma revelação o conduz: *I was digging a grave, after all, and there were times when I began to wonder if I was not digging my own* (NYT 250). As páginas do livro construíram o muro da morte, transformam-no em túmulo, o mais solitário e envolvente de todos os espaços fechados, o quarto derradeiro.

Durante várias páginas, o narrador resume uma série de histórias do agrado de Fanshawe, onde o encerramento em reduzidos espaços (cave, quarto, igloo) é uma constante sempre conotada com a a morte, verdadeiras sepulturas de vivos, como o *locked room* do próprio Fanshawe. Esses muros mortíferos, falsamente protectores, podem ser construídos com palavras, como as proferidas por Mrs. Fanshawe e que flutuam em redor do narrador, formando uma câmara de protecção armadilhada que assombrará por muito tempo a sua vida:

Her voice was hypnotic. As long as she went on speaking, I felt that nothing could touch me anymore. There was a sense of being immune, of being protected by the words that came from her mouth (...) I was floating inside that voice, I was surrounded by it, buoyed up by its persistence, going with the flow of syllables, the rise and fall, the waves (NYT 264).

Em Paris, o narrador tenta preencher os quartos que ainda se encontram vazios no edifício da sua memória, a fim de concluir a construção amaldiçoada da obra escrita. Mas a consciência da crescente escuridão interior torna-se premente, assim como a do auto-encarceramento a que chegara. O processo de duplicação atinge aqui a plenitude. Simultaneamente, e sem que o narrador o saiba ainda, também Fanshawe está encerrado em escuridão, sob o nome recorrente de Henry

Dark, aguardando apenas o seu próprio e auto-imposto fim. Sozinho no quarto de hotel, o narrador experimenta a kafkiana metamorfose final.

Fanshawe was exactly where I was, and he had been there since the beginning. From the moment his letter arrived, I had been struggling to imagine him, to see him as he might have been - but my mind had always conjured a blank. At best, there was one impoverished image: the door of a locked room. That was the extent of it: Fanshawe alone in that room, condemned to a mythical solitude - living perhaps, breathing perhaps, dreaming God knows what. This room, I now discovered, was located inside my skull (NYT 292-293).

Neste momento fulcral, o narrador acede ao motivo central (e título) do conto que o encerra enquanto personagem, entra no último quarto fechado e encontra-se a si mesmo na pessoa de Fanshawe. Tal como Blue, quando entrou no quarto de Black, seu duplo, imagem do caos interior e do desconhecido *inner-self*, e deparou com os seus próprios escritos. Se escrever é uma forma de alcançar a identidade, a presença do duplo é uma imagem do eu desconhecido do sujeito. A peregrinação pelos quartos da memória é sempre torturada pelos estranhos que os ocupam, intrusos que falam pelo sujeito. Na página seguinte, Paul Auster interfere na narrativa para oferecer a chave dessa duplicação e circularidade, ao afirmar, ele mesmo, que *The Locked Room, City of Glass e Ghosts* são todos a mesma história, com um grau diferente e crescente de percepção do tema em jogo. O cenário recorrente da metrópole pós-moderna é tão labiríntico como a mente humana, herdeiro de Kafka, Beckett, Borges e Jabès, reflexo de uma complexidade psicológica de que Poe, Hawthorne, Melville, Thoreau e Dickinson são precursores.

Finalmente, o narrador dirige-se ao *locked room* microcósmico de Fanshawe. Mas será este um encontro efectivo numa casa em Boston¹²¹ ou apenas um duelo final dentro da sua mente? Estará o narrador junto a uma porta por trás da qual se esconde Fanshawe ou no interior do seu próprio inconsciente? A demanda de *The Locked Room* não faz mais do que descrever um movimento em espiral centrado no narrador que penetra numa labiríntica mansão abandonada (que evoca *William Wilson*, outro conto assombrado pela figura do duplo) e vai abrindo

¹²¹ O quarto e a casa da cena final de *The Locked Room* existem na realidade. Paul Auster descobriu ocasionalmente a história sórdida dessa casa numa visita a Boston, onde ouviu o relato dos dramas passados nos seus quartos (ver *The Art of Hunger*, p. 276).

sucessivas portas, numa representação imagística do movimento de autodescoberta. Quando alcança o quarto de Fanshawe, fulcro de uma consciência sofredora, e apesar da porta de permeio, a proximidade entre os dois interlocutores é tão grande que, ao narrador, parece que as palavras de Fanshawe soam dentro da sua cabeça, indício cada vez mais claro de que é aí que Fanshawe efectivamente reside.

A reclusão destrutiva de Fanshawe, experimentada também pelo seu duplo, estabelece uma antítese com a solidão da escrita cosmogónica. Narrando o seu próprio processo de apagamento, já patente durante a navegação no cargueiro grego, Fanshawe revela nunca ter deixado o espaço fechado do navio, *living like a dead man* (NYT 310). Através da porta, conta como se terá encerrado na sua cabina, no fundo do navio, o espaço mais negro e recôndito, verdadeiro túmulo flutuante, resposta antifórica ao desafio visionário da juventude. Na casa de Boston, etapa final do seu percurso, Fanshawe vive há dois anos em isolamento total, sob o nome de Henry Dark, a sinistra personagem do livro de Peter Stillman, pois a escuridão já tomou conta de si. Fanshawe reconhece ser aquela uma casa demasiado grande para uma só pessoa e nunca ter tentado sequer subir aos andares superiores, à imagem da mente humana, que Fanshawe e o narrador exploram juntos (em um só), e da qual só se conhece e utiliza uma parcela reduzida. Fanshawe terá tido conhecimento dos seus quartos mais obscuros e, por tal, a decisão de não ir mais além. Com ele viajou o narrador que, após viver no limiar da escuridão final, decidiu abandonar essa exploração e matar Fanshawe, encerrando-o definitivamente num quarto para sempre fechado.

Apesar da insistência, a porta final nunca se abre¹²², sob ameaça de morte, atestando a impossibilidade de alcançar a verdade absoluta, sobre nós próprios e

¹²² Cena muito semelhante ocorre no conto *Jimmy Rose* de Herman Melville, personagem já presente em *Ghosts*, no disfarce de mendigo escolhido por Blue. Na obra de Melville, Jimmy Rose recusa-se a abrir a porta da velha casa onde se encerrou num excêntrico e desesperado exílio, ameaçando mesmo de morte o amigo que o procura, após ter acedido ao segredo do seu paradeiro. Tal como nas cenas finais de *The Locked Room*, o amigo narrador, que centra todo o seu discurso no protagonista, tem de desvendar os quartos inalterados de uma velha mansão, em tempos propriedade do desaparecido Rose. O seu espírito assombra os quartos da mansão, despoletando a narrativa da história. Mais uma vez, Auster revela-se um *plagiarist in praise*, expressão de Melville curiosamente patente no texto de *Jimmy Rose*. Ver Herman Melville, *Selected Tales and Poems*, edited with an introduction by Richard Chase (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965) pp. 132-143 e Sousa Santos, "Plagiarism in Praise".

sobre o universo que nos rodeia, pois haverá sempre um derradeiro quarto fechado no inconsciente. Não se pode abrir a porta que o isola do mundo nem deixar esse último reduto do desconhecido penetrar no livro escrito num quarto com janelas para o exterior. A obra escrita nesses mágicos ou sinistros quartos interiores nunca chega aos olhos do público. O que fez ou escreveu Fanshawe na sua longa reclusão? O que escreveu Black? O que escreveu Quinn no *red notebook*, com a caneta comprada ao surdo-mudo, habitante do mundo do silêncio? O que escreveu Sam em *In The Country of Last Things*? Ao contrário de Sherlock Holmes, Hercule Poirot ou até Philip Marlowe, os detectives de Auster nunca alcançam uma solução. A deriva da mente, num constante estado de meditação, motiva a narrativa, codificada na deriva dos signos, produzindo outros signos no seu movimento em direcção a um objectivo estabelecido. Quando esse objectivo permanece inalcançado (ou inalcançável), restam-nos os finais inconclusivos de *The New York Trilogy* e de *Moon Palace*.



Na elíptica sinopse dos primeiros parágrafos de *Moon Palace*¹²³ (1989), destacam-se, de imediato, três elementos chave na conturbada biografia de Marco Fogg: o quarto da 112th West Street, os 1492 livros em cuja companhia viveu e as caixas remetidas por Victor, espaços móveis que guardavam esses mesmos livros e encerravam a memória da personagem, tal como a caixa de Fanshawe, pois os livros constituíam o seu mais precioso bem, lentamente coleccionados ao longo de trinta anos, sendo a única herança deixada a Marco, após o afastamento e morte de uma personalidade tão marcante como a de Victor. A história inicial de Marco confunde-se com a desse quarto vazio, povoado apenas pela palavra escrita. Todas as etapas da sua biografia posterior serão acompanhadas por mudanças para novos espaços de vida mais ou menos caóticos.

¹²³ Espaço-restaurante meramente nominal, desprovido de descrição ou de significado determinante para o desenvolvimento da acção.

Em *The Invention of Solitude*, também a dramática história dos avós de A., e de como Anna Auster assassinou o marido, é encarada preferencialmente através das constantes mudanças de casa e, por isso mesmo, da ausência de referentes duradouros, que marcaram e isolaram irremediavelmente a família Auster. O assassinato decorre em casa e segue-se de imediato uma sucessão de celas e salas de tribunal, numa saga claustrofóbica, tal como a própria família de que o pai nunca se liberta. A família é uma verdadeira cela e não uma célula, um grupo fechado sobre si, murado, como defesa contra os credores e todos os perigos iminentes à condição de imigrantes judeus pobres. Essa cela-prisão é tiranicamente dominada pela matriarca Anna Auster, que impõe a sua autoridade a todos os filhos, até à morte.

Durante a infância de Marco Fogg, ele e Victor criam mundos imaginários que compensam a crueldade e a solidão da realidade circundante (a morte da mãe, a ilegitimidade, o pai desconhecido, os colegas de escola). Juntos constroem universos perfeitos, detalhadamente descritos, com um lugar de destaque dentro do espaço fechado partilhado por ambos, numa perfeita imagem do trabalho de escrita cosmogónica do escritor isolado no seu quarto. Marco e Victor são dois criadores de universos alternativos em perfeita sintonia interior:

Within a month of my arrival, we had developed a game of inventing countries together, imaginary worlds that overtuned the laws of nature. Some of the better ones took weeks to perfect, and the maps I drew of them hung in a place of honor above the kitchen table. The land of Sporadic Light, for example, and the Kingdom of One-Eyed Men. Given the difficulties the real world had created for both of us, it probably made sense that we should want to leave it as often as possible (MP 6).

Para Victor e Marco, a vida real e a escrita confundem-se: cada ser humano pode também, ao longo de todo o seu percurso existencial, escrever o livro da sua própria vida. *"Every man is the author of his own life," he said. "The book you are writing is not yet finished. Therefore, it's a manuscript. What could be more appropriate than that?"* (MP 7), são as palavras de Victor, quando Fogg descobre deliciado que as suas iniciais podem representar a palavra *manuscript*.

O quarto da 112th West Street marca o início da biografia independente de Fogg, juncada de pormenorizadas descrições de mobiliários insuficientes,

arrendamentos, partilhas de quartos e eternos problemas financeiros. Alguns minutos depois de entrar, chegam os setenta e seis caixotes com os livros de Victor, adoptados como único mobiliário desse espaço vazio. Fogg cria uma espécie de prisão modular, uma cama, uma secretária, a partir desse material peculiar. Este é um cenário vital para Fogg, como testemunhado pelas declarações entusiásticas de apreço por aquele pequeno espaço privado, de leitura e meditação. Os livros são um marcante elemento de originalidade, que, tal como um *puzzle*, tudo podem construir desde que conjugados da forma mais correcta, estabelecendo a imagem da construção da obra escrita, através da correcta colocação e ordenação das pedras-palavras. A leitura diversificada permite a Fogg viajar por qualquer espaço e ramo do saber dentro daquelas quatro paredes, retomando algumas passagens de *White Spaces*.

Mas o vazio vai começar a dominar progressivamente a vida de Fogg, após a morte de Victor. Ao invés de preencher o espaço em branco do quarto, Fogg vai permitir que essa ausência branca o preencha a ele próprio, numa inactividade solitária e enclausurada, dívida intertextual ao niilismo estático de certas personagens de Kafka¹²⁴ e de Beckett e o teatro do absurdo¹²⁵. *I decided that the thing I should do was nothing: my action would consist of a militant refusal to take an action at all. This was nihilism raised to the level of*

¹²⁴ *I am more and more unable to think, to observe, to determine the truth of things, to remember, to speak, to share an experience; I am returning to stone, this is the truth. I am more and more unable even in the office. If I can't take refuge in some work, I am lost.* Franz Kafka, *I Am a Memory Come Alive: Autobiographical Writings by Franz Kafka*, ed. Nahum N. Glatzer (New York: Schocken, 1974) p. 115. O trabalho (da escrita) é o meio de salvação de muitas personagens de Auster. A inactividade, pelo contrário, é veículo de fragmentação, tal como comprovado pelo percurso de Fogg.

¹²⁵ Todos os dramaturgos do absurdo se preocupam com a falta de comunicação moderna e global. Nas peças de Edward Albee, cada personagem existe dentro das fronteiras do seu próprio ego privado. A técnica dramática utilizada é a de desenvolver um tema sobre comunicação, apresentando uma série de discursos aparentemente desconexos. O efeito cumulativo destes discursos é um comentário devastador sobre o falhanço da comunicação (solidão) na sociedade moderna. *Endgame* (1957) de Beckett desenrola-se num quarto isolado de todo o contacto com o exterior. As personagens estão confinadas a este quarto vazio, que pode sugerir o interior do crânio humano, sendo as janelas os olhos que observam o mundo, ou, de acordo com certos críticos, podemos estar dentro do ventre materno. A maior parte dos valores que a civilização ocidental representa parece não mais importar nesta peça. Aqui tudo perdeu o significado, enquanto o jogo chega ao fim. Lá fora tudo é zero. As únicas pessoas que restam são estéreis e desesperadas, como no desespero de *In the Country of Last Things*. Também em *Krapp's Last Tape* (1958), Krapp, um velho, faz o seu último solilóquio gravado em fita, repetindo gestos e palavras em solidão, num quarto vazio. *How can one be sure, in such darkness*, pergunta o narrador sem nome de *The Unnamable*, referindo-se à solidão que o cerca e cega. Samuel Beckett, *The Unnamable: Three Novels* (New York: Grove Press, 1965) p. 292.

an aesthetic proposition. I would turn my life into a work of art (MP 20-21): esta parece ser uma forma peculiar de escrever o livro da vida, com pretensões a obra de arte, mais por omissão do que por construção efectiva. Fogg começa a transitar para um outro mundo, desfazendo-se dos seus haveres e urdindo desculpas cada vez mais bizarras para a sua aparente indiferença pelo desconforto. Na realidade, Fogg evidencia todos os sinais de esquizofrenia: o seu comportamento torna-se progressivamente errante, perde a noção do tempo, experimenta distúrbios alucinados e os seus poderes de raciocínio enfraquecem consideravelmente.

O quarto é uma imagem do sujeito protagonista de *Moon Palace* (ambos excessivamente cheios de ficção literária e vazios de realidade), espelho da sua biografia e processos mentais. O sujeito confunde-se com o quarto e este com os livros que o habitam, únicas entidades que o diferenciam de um espaço fechado totalmente vazio. Fogg vive através dos livros, seu bem e actividade principal que, no entanto, vai vendendo pouco a pouco, num processo de esvaziamento físico e mental irreversível. A fragmentação do ser humano é visivelmente efectiva, existe uma relação simbiótica entre o real e o imaginário, entre o livro e o mundo, entre o sujeito e o quarto:

As I sold off the books, my apartment went through many changes. (...) My life had become a gathering zero, and it was a thing I could actually see: a palpable, burgeoning emptiness. Each time I ventured into my uncle's past, it produced a physical effect, an effect in the real world (...) The room was a machine that measured my condition: how much of me remained, how much of me was no longer there. I was both perpetrator and witness, both actor and audience in a theater of one. I could follow the progress of my own dismemberment. Piece by piece, I could watch myself disappear (MP 24).

O esvaziar do quarto metaforiza o esvaziar da vida, do corpo e mente de Fogg, até ao torpor absoluto, à ascese suicida. Se, até aqui, os livros eram a encarnação de Victor, eles são agora a encarnação decrescente de Fogg, a sua mobília, companhia e actividade principal, para além de constituírem a única fonte de rendimento e subsistência. Indirectamente, através da sua venda progressiva, os livros são o alimento efectivo de Fogg, que os devora em sentido literal e figurado; Fogg é os livros, psico-somaticamente. Também Anna Blume queima os livros da biblioteca para poder sobreviver ao Terrível Inverno, mas ela destrói a biblioteca para salvar a vida, porque compreendeu que a realidade deverá sobrepor-se à ficção.

The world has shrunk to the size of this room for him, and for as long as it takes him to understand it, he must stay where he is (IS 79): Fogg cortou com a humanidade, numa negação simples do mundo exterior, tentando chegar o mais perto possível do ponto zero (*zen*) da existência¹²⁶. O pós-modernismo é desqualificado de qualquer envolvimento político por causa da sua apropriação narcisista e irónica de imagens e histórias existentes. O corte deliberado com a História significa a destruição da relação da sociedade humana com o espaço, juntamente com a ruptura das relações entre espaço público e espaço privado, motivada pela indiferença pura por tudo aquilo que seja externo ao quarto, ao livro, à ficção¹²⁷.

A criação literária é claramente demarcada do delírio provocado pelas privações de Fogg, uma vez que implica um trabalho de construção e não uma passiva catalogação de febris pensamentos obscuros, associações selváticas e sonhos despertos, como os experimentados pelo protagonista durante esse período. O isolamento do escritor entre as quatro paredes do quarto deve ser fonte de trabalho e construção, não de estéreis devaneios oníricos. Essa produtividade solitária diferencia o escritor e atribui-lhe o poder de preencher os espaços brancos do quarto e não de os aumentar, como faz Fogg. De forma semelhante, também *The Hunger Artist* de Franz Kafka levou o seu isolamento passivo longe demais, até ao efectivo apagamento físico, por todos esquecido e rapidamente substituído. Já Quinn acompanha a sua solitária desagregação com uma capacidade visionária única e pensamentos sublimes anotados no livro inalcançável, porque a solidão pode ser (re)inventada de várias formas. Quando após a fase de delírio provocada pela fome, Fogg se apercebe da realidade a que chegara, passa a atribuir uma conotação mortal a esse espaço branco que o rodeia, tanto no plano físico como existencial,

¹²⁶ *The deteriorative surveillances of City of Glass and Ghosts; the Locked Room narrator's absorption into the Fanshawe biography; the slide of the urban society in In the Country of Last Things; Fogg's starvations and eviction and the parallel trajectories of wandering and loss in the lineage Effing-Barber-Fogg in Moon Palace; the wall-building sentence in The Music of Chance; Sachs's abandonment of wife, lovers, and carrer in his drive toward literal fragmentation in Leviathan - all are variants of getting back to zero. Eric Wirth, "A Look Back from the Horizon", *Beyond the Red Notebook*, p. 174.*

¹²⁷ "O momento pós-moderno é muito mais do que uma moda, revela o processo da indiferença pura na medida em que todos, todos os comportamentos, podem coabitar sem se excluírem, tudo pode ser escolhido conforme o gosto, tanto o mais operatório como o mais esotérico...". Lipovetsky, *A Era do Vazio*, p. 39.

numa evocação fónica da *white whale*: (...) *back in the world of fragments, back in the world of hunger and bare white walls* (MP 33). Este é, na realidade, um *black space*, antítese do texto seminal da prosa austeriana, palco da fragmentação do sujeito.

The moments unfurled one after the other, and at each moment the future stood before me as a blank, a white page of uncertainty. If life was a story, as Uncle Victor had often told me, and each man was the author of his own story, then I was making it up as I went along. I was working without a plot, writing each sentence as it came to me and refusing to think about the next. All well and good, perhaps, but the question was no longer whether I could write the story off the top of my head. I had already done that. The question was what I was supposed to do when the pen ran out of ink (MP 41-42).

A existência de Fogg reduz-se ao quarto despovoado e as suas paredes são as páginas do livro da vida onde, de forma muito semelhante a Quinn, inscreve mentalmente os acontecimentos que o transformam em nada, numa reformulação niilista dos ensinamentos de Victor. A porta e as janelas, de onde se vislumbra o *Moon Palace*, são as vias de comunicação com o exterior que Fogg renega, no seu processo de implosão solipsista, um suicídio branco, não violento, por isolamento e inanição. Inadvertidamente, Simon Fernandez, o superintendente do prédio encarregue de expulsar Fogg, acaba por sintetizar essa identidade entre o quarto e a vida do único habitante, ambos em situação terminal: "*You've got some place here, my friend. If you don't mind me saying so, it reminds me of a coffin. One of those pine boxes they bury bums in*" (MP 45). Os muros do quarto encerram o habitante solitário como um sarcófago. *This is what I deserve, I said to myself. I've made my nothing, and now I've got to live in it* (MP 54): dentro do quarto, Fogg criou uma cosmogonia negra, construindo conscientemente o caos e destruindo o cosmos que esse espaço fora em tempos.

Moon Palace é uma história de deambulações guiadas pelo acaso, numa alternância de espaços interiores e exteriores. Deixando o quarto, Fogg vai prosseguir o seu processo de dissolução no exterior, na cidade de Nova Iorque, nova etapa e novo *setting*. Mas o exterior ainda pode ser mais hostil e vazio do que o nada do quarto. Fogg encontra, paradoxalmente, um espaço externo fechado ao bulício da cidade: o Central Park, onde se transforma numa espécie de Robynson Crusoe pós-moderno. Este espaço intermédio opõe-se à agitada uniformidade comportamental

da multidão urbana, onde reside a hostilidade colectiva, a fragmentação do sujeito individual, a massificação robotizada. O Central Park é um vestígio da natureza, um espaço aberto ao ar livre mas fechado ao horror das ruas de Nova Iorque, atentamente observadas por Fogg na sua errância. Aí existe calma e generosidade, desfruta-se o tempo e a individualidade, por muito excêntrica que esta seja, num imperfeito Jardim do Éden urbano. No entanto, Fogg vai usufruir deste novo espaço apenas para o preencher com uma ainda maior quantidade de vazio e autodestruição (...*Zimmer and Kitty kept asking me how I had managed to do nothing for so many days*. MP 62). Para além das humilhantes actividades de subsistência mendicante, Fogg entrega-se a alucinados colóquios internos ou a repetitivos jogos de catalogação, patentes já em *City of Glass*, *Ghosts* e *Leviathan*, ao contrário das personagens de *The Invention of Solitude* e *The Music of Chance*, que tentam preencher os seus espaços vazios com a escrita ou a construção da obra, mesmo que esta não passe de um muro sem finalidade aparente.

Fogg acaba por recolher-se a uma gruta natural no Central Park, espaço fechado de morte, aparente antítese do ventre materno, espaço fechado de vida. A gruta será a imagem da solidão final, recorrência do motivo já anunciado no quarto-caixão, onde Fogg se encerrara, antes de se sepultar voluntariamente na gruta-túmulo. Mas o milagre ocorre e Fogg é salvo *in extremis*, ao contrário de Quinn, renascendo para a vida: ele é puxado para fora da gruta pelos amigos, como se de um parto se tratasse, saindo assim de um paradoxal ventre da morte, de um casulo metamórfico que o aniquilaria se insistisse em aí permanecer. A caverna pode ser comparada às escuras e secretas profundezas da mente, com uma visão limitada do exterior, eventual palco de um estado sombrio de isolamento. Mas poderá ser igualmente o lugar da ressurreição, pois a jornada ao mundo subterrâneo é uma das imagens arquetípicas para a experiência que precede o nascimento do novo homem. Relacionando ambas as simbologias, a imagética da caverna apresenta uma descida ao inconsciente que envolve a morte do ego. Fogg, porém, irá apenas transitar de um estado de hibernação para outro de vida aparente.

Na peculiar biografia de Fogg segue-se um período transitório de recuperação junto de Zimmer e a descoberta do amor de Kitty Wu, com um curioso apontamento sobre as dificuldades dos amantes quando não há um quarto disponível. No entanto,

a estadia com Zimmer é de curta duração e sobrevivem uma nova etapa, relacionada com a mudança para um novo espaço interno de trabalho e habitação. Ao deixar o quarto, Fogg deixa também Zimmer, que só voltará a encontrar treze anos mais tarde. O novo quarto de Fogg, em casa do monomaniaco que se autoneomeia Thomas Effing, é de uma austeridade semelhante à cela de um monge. Mais uma vez, se bem que sem os extremos de excentricidade do quarto anterior, os elementos decorativos resumem-se a livros. Neste cenário espartano ocorrerá a reagregação do sujeito protagonista através da construção da obra escrita, o *Obituary in the Present Tense* de Effing, tal como o poema homónimo de *Ground Work* (GW 90)¹²⁸. Fogg vai preencher o quarto com palavras, evitando que ele se transforme de novo num espaço branco letal, exorcizando simultaneamente a morte e posterior esquecimento de Effing, através da elaboração do detalhadíssimo obituário, tarefa em tudo semelhante àquela que despoletou a escrita de *The Invention of Solitude*. Em ambos os casos, as palavras são uma força de combate contra o vazio da morte. Effing, como Victor, pretende ser o autor da sua própria biografia, por isso forja uma identidade e um obituário, enquanto que o corpo inválido aponta noutra direcção. A sua persistente exigência de precisão descritiva desperta em Fogg dúvidas de cariz linguístico e filosófico: não há dois objectos idênticos nem nenhum objecto é idêntico a si mesmo. A linguagem trai, da mesma forma que perseguia Stillman, Quinn ou Blue em *The New York Trilogy*.

O motivo da caverna vai reocorrer na narrativa, aquando da história da juventude de Effing/Barber, avô de Fogg, uma versão selvagem, na *wilderness* americana, da caverna domesticada em pleno Central Park de Nova Iorque, capital da civilização pós-moderna. Para aceder à caverna da renovação, Effing teve que passar igualmente por uma experiência dolorosa conotada com a morte. Depois de se ver obrigado a sepultar pelas próprias mãos o amigo e companheiro de viagem Byrne, Effing deixa-se enlouquecer, fechado dentro de si e da solidão selvagem do desfiladeiro perdido. Alcançada a caverna, Effing apropria-se da identidade do

¹²⁸ *Obituary in the Present Tense* (GW 90) possui, para além do título, duas passagens passíveis de remeter para o texto de *Moon Palace*. *Egg white, the white / of his eye* recorda o episódio de desespero pelo ovo partido escorrendo pelo chão, nos momentos de penúria no quarto da 112th West Street. Mas são, sem dúvida, os versos *He memorizes / none of it. Nor does he write / anything down. He abstains / from the heart / of living things. He waits (...)* que melhor ilustram o nebuloso transe experimentado por Marco Fogg nos últimos dias ao abrigo do quarto e durante a deriva pelo Central Park.

ermita assassinado e dá novamente corpo a uma identidade que já não passava de um fantasma, de uma sombra dentro daquelas paredes, evidenciando reminiscências do mito de Platão. Para Effing, começou então o período mais feliz da sua vida, de paz interior e produtividade estética. A caverna estava situada numa espécie de oásis natural, pequeno éden a Oeste, assim como o Central Park se situa em plena selva urbana a Este, espaços simultaneamente abertos e fechados, que avô e neto se encarregam de completar com actividades diversas. Effing preenche a solidão com a construção de obras em tela e escrita, que reordenam o seu universo e caos existencial. A escrita solitária está assim intimamente ligada à transcrição esteticamente ordenada do mundo, num processo quase tão visual como a própria pintura:

In one notebook he recorded his thoughts and observations, attempting to do in words what he had previously been doing in images (...) then he had found that writing could serve as an adequate substitute for making pictures. (...) He had descended so deeply into his solitude by then that he no longer needed any distractions. He found it almost unimaginable, but little by little the world had become enough for him (MP 171-172).

No entanto, o poder da solidão é perigoso e deve ser gerido de forma cautelosa, sob o perigo de se tornar agressivamente eremítico, ao evitar, muitas vezes de forma violenta, o contacto com o semelhante, para além de subsistir sempre o risco da autodestruição por excessivo fechamento, como no caso de Fogg. A partir de certo momento, a caverna onde Effing criou um cosmos perfeito passa a ser confundida com uma fortaleza inexpugnável, a defender a qualquer preço, mesmo que seja preciso matar ou manter eternamente a mentira de uma identidade roubada, com toda a angústia subsequente. A solidão absoluta revela-se sempre arriscada pois é artificial, contrária ao instinto gregário natural ao homem. Sem advogar o escritor *engagé*, Auster parece querer apontar aqui a artificialidade insustentável daqueles que se isolam por completo da realidade circundante, que fecham todas as portas e janelas para o mundo:

He had worked steadily for the past seven months at being alone, struggling to build his solitude into something substantial, an absolute stronghold to delimit the boundaries of his life, but now that someone had been with him in the cave, he understood how artificial his situation was (MP 176).

Effing decide então abandonar a caverna, refúgio mental e túmulo do passado, fechando mais um capítulo do livro da vida, que continuará a ser escrito por Fogg, o neto desconhecido. Escutando a narrativa de Effing, Fogg identifica-se profeticamente com a sua solidão, com a caverna onde ele próprio vivera: *I had my own memories of living in a cave, after all, and when he described the loneliness he had felt then, it struck me that he was somehow describing the same things I had felt* (MP 183). Ambos visitaram o mais recôndito dos espaços, pois confundiram o quarto e a caverna com todo o ser, identificando-se com as paredes que os rodeavam até à exaustão, até ao aniquilamento físico e mental. Avô e neto fecharam-se dentro de si mesmos, num solipsismo claustrofóbico que Fogg começa a aperceber após vários dias encerrado num quarto sem janelas, abafado pela voz obsidiante de Effing a narrar a sua história de solidão: *As the days went by, the atmosphere in the house became more and more claustrophobic. (...) I began to live inside that voice as though it were a room, a windowless room that grew smaller and smaller with each passing day* (MP 183-184). Fogg vive dentro do quarto e das palavras que nele flutuam, construindo o livro.

Por fim, e na sequência do episódio da distribuição de dinheiro pelas ruas de Nova Iorque, Fogg compreende toda a generosa loucura de Effing, como se tivesse finalmente entrado num quarto esquecido da sua própria mente, com uma passagem secreta no espaço-tempo para a mente de Effing: *It was as though I had crossed some mysterious boundary deep within myself, crawling through a trapdoor that led to the innermost chambers of Effing's heart* (MP 213). Fogg entrou na caverna do avô, na caverna da mente, a mesma que, em tempos, se materializara em pleno Oeste selvagem. Caverna(s) onde Effing, o artista da imagem e da palavra, criou um universo, uma identidade, uma arte, onde foi louco e de onde renasceu. O espaço fechado, a mente e a génese da arte encontram-se sempre irmanados na escrita de Paul Auster.

No quarto de Effing moribundo, ocorrerá a aproximação final entre avô e neto (que desconhecem que o são), num ambiente de amizade a que o espaço íntimo se proporciona, antevendo a outra cena de aproximação final, desta vez entre pai e filho mutuamente reconhecidos (Barber-Fogg), no quarto de hospital do moribundo Solomon. Fogg preenche o tempo com palavras, com infinitas histórias, verdadeiras

ou imaginárias, e até com inventários dos objectos do quarto, numa tentativa derradeira de ordenar o mundo em redor, de modo a suavizar os últimos momentos de Effing. Fogg sente que levou a cabo um árduo trabalho nesse quarto, um trabalho de palavras, de escrita no ar, na solidão de um espaço partilhado com um morto-vivo. Mas essa escrita virtual tem, mais uma vez, o condão de adiar o fantasma da morte e do esquecimento.

Morto Effing, e graças a uma nova intervenção do acaso, Fogg vai conhecer o pai, Solomon Barber, o solitário rapaz-balão, fechado no seu corpo disforme. O corpo pode ser uma masmorra, uma caverna fantasmagórica que encerra a verdade desconhecida da alma (*His body was a dungeon, and he had been condemned to serve out the rest of his days in it...* MP 240), e a solidão pode ser vivida dentro do espaço dos livros, como se fossem quartos onde Barber se encerra para fugir dos outros e de si próprio. Da caótica solidão da sua existência, Barber emerge como uma personagem imune ao ridículo, com uma nova entidade (tal como Effing, o pai que nunca conheceu), num mundo interior por ele criado, fruto do isolamento: *By plunging into the chaos that inhabited him, he had become Solomon Barber at last, a personage, a someone, a self-created world unto himself* (MP 242).

A tradição do isolamento mais ou menos alucinado e conotado com a morte vem de longe na família de Fogg. Também a mãe de Barber, esposa abandonada de Julian Barber, o primeiro Effing, morreu louca após uma vida de encarceramento voluntário no quarto. A história da infância de Barber confunde-se com a da casa onde a mãe supria o vazio do quarto e da vida com as mais fantásticas narrativas ditadas pela loucura. Para os Barber e seus descendentes, o conceito de lar é puramente imaginário, a casa é simplesmente a concha destrutiva de uma infância desesperada. Na companhia de Fogg, Barber planeia procurar a caverna de Effing, a enigmática caverna perdida no meio do deserto, fechando no espaço o círculo do tempo e das gerações. Fogg sintetiza então a referida dimensão espiritual da caverna, tão claramente simbólica que chega a pôr em causa a sua existência efectiva: *"Even if there wasn't an actual cave, there was the experience of a cave. It all depends on how literally you want to take him"* (MP 276). De modo muito semelhante, a leitura de *The Locked Room* conduz à interrogação persistente sobre a efectiva existência de Fanshawe, fora da mente do narrador. No entanto, o projecto aborta quando Barber,

no momento da revelação da sua paternidade a Fogg, dá a queda mortal na sepultura aberta, fechando-se em vida no derradeiro espaço murado e estabelecendo um paralelo parcial com *The Locked Room*, onde Fanshawe se encontra dentro de uma sepultura aberta, no momento da morte do pai. Em *Moon Palace*, é este quem cai na sepultura, no momento do seu nascimento como pai. A identificação de Fogg como filho é tão brevemente inconsequente como a vida do seu próprio filho. Uma vez que nenhuma das acções de Fogg conduz à construção de um sistema acabado (desde o *Obituary* recusado por todos os editores até à deriva pela América truncada pelo roubo do carro), a vida concebida em conjunto com Kitty Wu termina inevitavelmente numa gestação interrompida.

No irónico Eden Rock Hotel, Fogg experimenta uma rápida passagem pelo inferno, onde conjuga magistralmente o isolamento e a auto e heterodestruição ao vandalizar o quarto, pois *If accommodations are provided in hell, I said to myself, this is what they would look like* (MP 302). Marco Fogg reconhece que, utilizando a vontade e a imaginação, tem a capacidade de transformar os fragmentos existenciais num sistema ordenado, numa cosmogonia. No entanto, permanece mergulhado numa recusa militante de qualquer acção frente ao caos. No final do romance, Marco alcança a extremidade ocidental do continente americano e contempla o vazio que se estende sem obstáculos até às margens da China. Ele deseja apenas continuar a olhar o mundo, mesmo se o esforço requerido por esse olhar o torna vulnerável e ignorado enquanto sujeito, numa pura e neutral percepção que Auster associa à poesia de Charles Reznikoff.

Para a personagem austeriana atingida pela descoberta de que o universo é passível de estar submetido ao caos e à dissolução, a questão essencial é a de saber como reagir. Só quando a imaginação opõe ao caos novas ideias e novos cosmos é que o determinismo do mundo quotidiano pode ser alterado. Constatamos na escrita de Auster que nada impede a fragmentação da realidade, mas graças à riqueza da imaginação novos mundos podem nascer. No ensaio *The Art of Hunger* de 1974 (AH 9-25), Auster reconhece-se numa citação de Samuel Beckett:

What I am saying does not mean that there will henceforth be no form in art. It only means that there will be a new form, and that this form will be of such a type that it admits the

chaos and does not try to say that the chaos is really something else... To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now (AH 19).

Para Auster, como para Beckett, a arte deve integrar o caos. E é o que fazem as personagens da ficção austeriana, que reconhecem sem hesitar a presença do caos nos seus percursos, desde Anna Blume que nunca se deixa vencer, até Quinn e Marco Fogg que nele mergulham irremediavelmente. É então necessário admitir a existência do caos, extrair-lhe aquilo que lhe sobrevive e utilizar enfim a imaginação para construir uma nova cosmogonia. É preciso compreender o funcionamento do universo antes de lhe opôr a força da criatividade: este é o trabalho da personagem-escritor.

CONCLUSÃO

No recém-mencionado ensaio *The Art of Hunger*, Auster cita Samuel Beckett e, ao fazê-lo, define a sua própria orientação ideológica e literária, reflectindo uma profunda acuidade crítica e sentido de missão artística: *To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now* (AH 19). Ao longo da sua obra, Auster tem vindo a evidenciar uma rara capacidade de observação da diversidade humana, para além de um claro prazer na desconstrução e reformulação da linguagem, como se mergulhado na exploração do caos de Beckett. Toda a sua escrita parece fascinada pela abstracção do real e dos momentos vividos. Mas se o virtuosismo linguístico de Auster pode encontrar raízes no formalismo francês com o qual contactou longamente, a matéria subjacente permanece classicamente americana, desde a busca da liberdade à custa da ruptura com a normalidade uniforme até às provas quixotescas que as suas personagens se auto-impõem, ao longo de um trajecto acidentado mas cuidadosamente gravado no espaço-tempo. O trabalho de Auster exhibe superfícies sofisticadas com uma mitologia subliminar, para além de uma predilecção especial pelo decalque do percurso sinuoso e imprevisível dos acasos, como se existisse uma harmonia musical na tensão caótica da existência individual. Nos percursos das suas personagens, Auster procura apreender quão solitária ou quão múltipla pode ser a mente humana.

Em Auster, o gosto pela intertextualidade e a temática da escrita não são uma mera estratégia ficcional. A relação vida-texto não é uma simples metáfora retórica. A vida (que muitas vezes é uma recordação de outras vidas, como em *The Invention of Solitude*) é um texto a escrever com a maior urgência, enquanto o muro da morte não empareda a personagem-escritor (dominante variável), mesmo se, fatal e finalmente, esse texto se revela como a memória de outros textos. Na solidão da vida, junto ao precipício do aniquilamento, alinham-se algumas palavras sobre a página e as frases escritas encetam um diálogo com as páginas daqueles que ocupam ou assombram outros cenários de escrita: *He finds a fresh sheet of paper. He lays it out on the table before him and writes these words with his pen. It was. It will never be again. Remember* (IS 172). Em *In the Country of Last Things*, por exemplo, Auster conseguiu, com uma cruel factualidade que evoca Jonathan Swift, construir um mundo de objectos demolidos que somos forçados imediata e dolorosamente a

reconhecer como o nosso próprio mundo. Os antepassados de tais contos de um presente intolerável, viabilizável através da deslocação para outro contexto, compreendem uma extensa lista da qual fazem parte *Nineteen Eighty-Four* de Orwell, *Brave New World* de Huxley ou *Endgame* de Beckett. Auster demonstra que escrever é uma forma de autotradução: o escritor reflecte metaforicamente sobre os seus duplos e fantasmas ficcionais, fazendo dessa tradução um dos motivos centrais da obra.

No interior do quarto do livro, Auster encena com mestria dilemas centrais do escritor, dilemas eternos e universais. À questão de Blue *How to get out of the room that is the book that will go on being written for as long as he stays in the room?* (NYT 169-170), a única resposta decisiva seria sair do quarto que é o livro. Mas para o escritor, infinitamente vulnerável a acusações de não corresponder às exigências ideológicas enunciadas na escrita, sair do quarto do livro é impossível: isso significaria parar de escrever. A imagética do quarto é capital para Auster: se bem que todos os indivíduos sejam encarados como entidades isoladas, subsiste uma rede de conexões e correspondências que urge desvendar. Para cumprir este objectivo, é necessário mergulhar no âmago da solidão individual e ordenar o caos de acasos e objectos incoerentes, ressaltando aquilo que faz sentido e mantém um relacionamento com o mundo envolvente. Naturalmente que subsiste a possibilidade de confinamento absoluto, de recusa em olhar o mundo exterior mas, ao optar por essa atitude, a personagem-escritor está a sufocar aquilo que de mais vivo persiste em si. Se a imaginação se entrega à fragmentação, a obra escrita nunca poderá codificar a ordem do novo cosmos imaginário, estabelecendo a conexão entre o quarto e o mundo.

Ao longo do seu percurso literário ancorado em Nova Iorque, Auster explora zonas misteriosas e inesperadas como a solidão, os duplos, os limites da linguagem, a ausência do pai, a morte por despreendimento progressivo de todo o desejo e necessidade, o papel do passado, a enumeração infinita ou o acaso. O seu modo de abordar estas complexas obsessões é enquadrado por uma preferência pelo jogo processual pós-moderno, sem que o seu trabalho se limite às categorizações correntes. A sua prosa tende sistematicamente para a simplicidade austera, mas ela não se esgota nas características do minimalismo. Do mesmo modo, Auster sempre

escapou à simplificação do termo "pós-moderno" pois a questionação da ambiguidade da percepção e da identidade tem um cunho de global modernidade. Auster cultiva ainda a arte como meio de descobrir novos significados a partir da experiência; a escrita de Auster é simultaneamente epistemologia e ontologia.

No derradeiro parágrafo de *City of Glass*, o narrador observa: *As for Auster, I am convinced that he behaved badly throughout* (NYT 132). O narrador é também ele um crítico, recordando-nos que este escritor-personagem real-ficcional, que aparentemente coordenou o romance, autorizou que as outras personagens desaparecessem sem explicação, fragmentou irremediavelmente o seu ponto de vista, deixou a intriga por solucionar, permitiu que o seu excesso de determinação conduzisse à indeterminação e que os códigos narrativos confluíssem numa irreversível impossibilidade de decifração. Observamos assim como o romance pós-moderno austeriano parodia outros géneros, expondo as convencionalidades das suas formas e linguagem. Na metaficção de Auster encontramos uma recusa basilar da classificação unívoca, porque a metaficção é um processo em movimento constante, ficção em estado de metamorfose. Poderia observar-se que a orientação aparentemente obsessiva de Auster para a epistemologia reduz o romance a uma empresa académica. No entanto, a literatura possui um valor intrínseco para lá da codificação de ideologias dominantes, a literatura justifica-se esteticamente e a fusão da teoria e da representação expõe e exercita as capacidades e limitações de ambas as vertentes. Auster jamais manipula as personagens porque sabe-se também ele presa da necessidade interior de escrever, conferindo à literatura o papel que Montaigne atribuía à filosofia: aprender a viver.

A trama ficcional pode ser a história da demanda de uma visão, como em *City of Glass*, *Leviathan* ou *In the Country of Last Things*, reflectindo talvez a postura de Auster em relação à natureza da condição pós-moderna. A reelaboração da história de detectives como busca da linguagem derradeira demonstra-nos que o mais apropriado para o mundo pós-moderno não é a textualização final e especular da realidade mas sim o texto acerca do texto. Histórias sobre histórias e livros de questões ao invés de respostas são as formas onde a difícil realidade do nosso tempo encontra a sua melhor corporização. *The New York Trilogy* participa na desconstrução da torre mitológica da cidade ancestral e sua linguagem, descrevendo

a babélica fragmentação da metrópole contemporânea, paralelamente à crise pós-moderna da representação linguística. A sua estrutura ideológica de errância e despreendimento em relação a cânones pré-existentes situa o sujeito pós-moderno sob a obrigação de interrogar os fundamentos primeiros de todos os arquétipos míticos. A produção romanesca de Auster evoca fantasmas logocêntricos tradicionais (presença, realidade, verdade), que fazem eco do princípio de indissolubilidade entre palavra e significado, apenas para lograr esta identidade através de uma orientação textual para a marcação da ficcionalidade e consequente reforço dos efeitos de significação ilusórios. Auster altera os mecanismos logrando as expectativas do leitor em relação ao epílogo e à transparência textual, que um pacto mimético faria pressupor. O espaço vazio resultante confere ao texto uma liberdade plurissignificativa que dispersa todas as certezas e veícula um poder cosmogónico / caogónico. Sob a aparência de fluência narrativa, a escrita de Auster esconde uma subversão das premissas básicas da literatura realista e dos signos referenciais, numa poética auto-reflexiva ficcionalizada sobre a estruturação de um universo imaginário.

Os protagonistas de Paul Auster são auto-exilados (encerrados num quarto, num livro ou em si mesmos), vagabundos e exploradores de um país, de um espaço fechado ou de uma página, que reclamam regiões desconhecidas através da escrita. A tentativa de a personagem nomear os objectos e decifrar os sinais é também função do viajante ontológico, pois as aventuras só existem na linguagem que as narrativiza. Uma vez que a linguagem é instável e os seus significados imprecisos, nenhum espaço pode ser completamente ocupado pelo seu descobridor. A incerteza da linguagem nega também ao viajante da autodescoberta o acesso à origem absoluta, à identidade última do sujeito, o *locked room* final. A jornada semântica nunca alcança o seu destino pois consiste numa espiral interminável de partidas e chegadas, de viagens no tempo e no espaço. A pluralidade de orientações resulta num infinito enquadramento referencial que continuamente altera o significado espacial para o viajante do universo imaginário. Na escrita austeriana, os objectos e a linguagem dos processos mentais que conceptualizam esses mesmos objectos são muitas vezes indistinguíveis:

(...) the beating
drum of words
within, so many words

lost in the wide world
within me, and thereby to have
known
that in spite of myself

I am here.

As if this were the world.

(...) For the crumbling of the earth
underfoot

is a music in itself, and to walk among these
stones
is to hear nothing
but ourselves.

(...)
then count out my life
in these stones: forget
I was ever here. The world
that walks inside me

is a world beyond reach.

Quarry (GW 80)

In Memory of Myself (GW 97)

Por entre o espaço dominado pelas pedras, ouve-se a voz da personagem-escritor, como se elas tomassem sobre si a tarefa de narrar o percurso solitário e silencioso do sujeito. As pedras, o muro e o quarto (as palavras, a página e o livro) estruturam ontologicamente o cosmos imaginário gerado na mente de Paul Auster, como um mundo real nascido do magma de palavras perdido num outro mundo interior.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA (PRIMEIRAS EDIÇÕES):

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

Disappearances: Selected Poems. New York: Overlook Press, 1988.

Facing the Music. Barrytown, New York: Station Hill, 1980.

Fragments from Cold. Brewster, New York: Parenthèse, 1977.

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

Ground Work: Selected Poems and Essays 1970-1979. London: Faber and Faber, 1990.

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

In the Country of Last Things. New York: Viking, 1987.

Leviathan. New York: Viking, 1992.

Lulu on the Bridge: A Film. New York: Henry Holt and Company, 1998.

Moon Palace. New York: Viking, 1989.

Mr. Vertigo. New York: Viking, 1994.

Smoke and Blue in the Face: 2 Films. New York: Hyperion, 1995.

The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1992.

The Invention of Solitude. New York: Sun Press, 1982.

The Locked Room. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1986.

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

The New York Trilogy. London: Faber and Faber, 1987.

The Red Notebook. New York: Viking, 1993.

Timbuktu. New York: Henry Holt and Company, 1999.

Translations. New York: Marsilio, 1997.

Unearth. New York: Living Hand, 1974.

Wall Writing. Berkeley: The Figures, 1976.

White Spaces. Barrytown, New York: Station Hill, 1980.

Why Write?. Providence: Burning Deck, 1986.

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA:

ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Oxford University Press, 1976.

ADAMS, Robert M., "Cornering the Market". *New York Review of Books* 39:20 (December 3, 1992): 14-16.

ALEXANDER, Marguerite. "The Tempest and Other Games People Play". *Flights from Realism: Themes and Strategies in Postmodernist British and American Fiction*. New York: Edward Arnold, 1990, pp. 190-99.

AUSTER, Paul and WILBUR, Richard. "Le Pont Mirabeau". *Translating Poetry: The Double Labyrinth*, ed. Daniel Weissbort. Iowa City: University of Iowa Press, 1989, pp.228-34.

AUSTER, Paul. "Black-Outs". *Magazine Littéraire* 338 (Décembre 1995): 50-8.

AUSTER, Paul. "Contemporary French Poetry: An Introduction Against Anthologies". *Tri-Quarterly - Selected Poems* 35 (Winter 1976): 99-101.

AUSTER, Paul. "The Cruel Geography of Jacques Dupin's Poetry". *Books Abroad* 47 (1973): 76-8.

AUSTER, Paul. "The Decisive Moment" (with Postscript). *Charles Reznikoff: Man and Poet*, ed. Hindus Milton. University of Maine at Orono: National Poetry Foundation, 1984, pp. 151-65.

AZEVEDO, Carlos. "Paul Auster e 'The Voice's Fretting Substance': Elementos para a Biografia de uma Escrita". *Revista da Faculdade de Letras do Porto, Línguas e Literaturas*, XIV (1997): 185-196.

BACHELARD, Gaston. *La Poética del Espacio*, trad. Ernestina de Champourcin. Madrid: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1994.

BAKHTIN, M.M. (V.N. Voloshinov). *Marxism and the Philosophy of Language*, trad. Ladislav Matejka e I.R. Titunik. New York and London: Seminar Press, 1973.

BAKHTIN, M.M. and MEDVEDEV, P.N. "Material and Device as Components of the Poetic Construction: The Proper Formulation of the Problem of the Poetic

Construction". *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*, trad. Albert J. Wehrle. Harvard: Harvard University Press, 1985.

BAPTISTA, Abel Barros. "O Acaso Bem Temperado". *Público* 984 - Suplemento *Leituras* (13 de Novembro, 1992): 1-2.

BARNES, Hugh. "Life Is Just a Game of Poker". *The Times* 63971 (March 21, 1991): 22.

BARONE, Dennis, ed. "Paul Auster/Danilo Kis Issue". *Review of Contemporary Fiction* 14:1 (Spring 1994): 7-96.

BARONE, Dennis, ed. *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.

BARONE, Dennis. "Introduction: Auster and the Postmodern Novel". *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, ed. Dennis Barone. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995, pp. 1-26.

BARONE, Dennis. "Leviathan". *The Review of Contemporary Fiction* 11:2 (Fall 1992): 193-4.

BARONE, Dennis. "Selected Poems by Jacques Dupin. Selected by Paul Auster". *Denver Quarterly* 29:1 (Summer 1994): 114-5.

BARONE, Dennis. "The Art of Hunger". *Review of Contemporary Fiction* 13:2 (Summer 1993): 259-60.

BARTHES, Roland . *Image Music Text*, trad. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.

BASTOS, Augusto Roa. *I the Supreme*, trad. Helen Lane. New York: Aventura, 1986.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*. Paris: Éditions du Seuil, 1968.

BAWER, Bruce. "Doubles and More Doubles". *The New Criterion* 7:8 (April 1989): 67-74.

- BAWER, Bruce. "Family Ties With an Athenian Twist". *The Wall Street Journal* 216 (September 21, 1990): 12.
- BAXTER, Charles. "The Bureau of Missing Persons: Notes on Paul Auster's Fiction". *Review of Contemporary Fiction* 14:1 (Spring 1994): 40-3.
- BECKETT, Samuel. *The Unnamable: Three Novels*. New York: Grove Press, 1965.
- BECKETT, Samuel. *Waiting for Godot*. London: Faber and Faber, 1986.
- BEGLEY, Adam. "Case of the Brooklyn Symbolist". *The New York Times Magazine* 141 (August 30, 1992): 41, 52-4.
- BEGLEY, Adam. "Kafka Goes Gumshoe (profile)". *The Guardian Weekend* (October 17, 1992): 18-21.
- BELL, Madison Smartt. "Poker and Nothingness". *The New York Times Book Review* 95 (November 4, 1990): 15-16.
- BERLINS, Marcel. "Case of the Inner Self". *The Times* 63006 (February 18, 1988): 17.
- BIRKERTS, Sven. "Paul Auster". *American Energies: Essays on Fiction*. New York: William Morrow and Company, 1992, pp. 338-46.
- BLAKE, Peter. "A State of Willing Suspension". *The Times Literary Supplement* (April 8, 1994): 20.
- BLANCHOT, Maurice. *L' Espace Littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- BLOOM, Harold. *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages*. New York: Harcourt Brace and Company, 1994.
- BORGES, Jorge Luis. *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*, ed. Donald A. Yates and James E. Irby. New York: New Directions, 1962.
- BRADBURY, Malcom, ed. *The Atlas of Literature*. London: De Agostini Editions, 1996.
- BRADBURY, Malcom. *Dangerous Pilgrimages: Trans-Atlantic Mythologies and the Novel*. London: Secker and Warburg, 1995.

BRADBURY, Malcom. *The Modern American Novel: New Edition*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1992.

BRADBURY, Malcom; RO, Sigmund, ed. *Contemporary American Fiction*. London: Edward Arnold, 1987.

BREMNER, Charles. "A Brooklyn Identity". *The Times Saturday Review* (March 16, 1991): 18-19.

CALINESCU, Matei; FOKKEMA, Douwe, ed. *Exploring Postmodernism*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1987.

CASE, Brian. "Austere Auster". *Time Out* 902 (December 2, 1987): 42.

CHANKO, Kenneth. "Smoke Gets in Their Eyes". *Entertainment Weekly* 281/282 (June 30 / July 7, 1995): 14-15.

CHARD-HUTCHINSON, Martine. *Moon Palace de Paul Auster ou La Stratégie de l'Écart*. Paris: Éditions Messene, 1996.

CHENETIER, Marc. *Paul Auster as the Wizard of Odds*. Paris: Éditions CAP, 1997.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994.

CHILDRESS, Mark. "A Novel in Trapdoors". *Los Angeles Times Book Review* 111:306 (October 4, 1992): 2, 13.

COATES, Joseph. "A Writer Who Writes Because He Has No Other Choice". *Chicago Tribune* 146:28 (January 28, 1993): 5.

COE, Jonathan. "Moon Madness". *The Guardian* (April 14, 1989): 30.

CORTANZE, Gérard de, ed. "Dossier Paul Auster: de la Trilogie new-yorkaise à Smoke". *Magazine Littéraire* 338 (Décembre 1995): 16-63.

CORTANZE, Gérard de. "De la bibliothèque comme personnage de roman". *Magazine Littéraire* 349 (Décembre 1996): 52-9.

CORTANZE, Gérard de. "L' argent de l'écrivain". *Magazine Littéraire* 349 (Décembre 1996): 80-1.

CORTANZE, Gérard de. *Dossier Paul Auster: La Soledad del Laberinto*, trad. Mónica Martín Berdagué. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.

CORTANZE, Gérard de. *Le New York de Paul Auster*. Éditions du Chêne, 1996.

CREELEY, Robert. "Austerities". *Review of Contemporary Fiction* 14:1 (Spring 1994): 35-9.

CUMMINGHAM, Valentine. "Kafka Rides the Subway". *The Observer* 10357 (April 15, 1990): 60.

CURRIE, Peter. "The Eccentric Self: Anti-Characterization and the Problem of the Subject in American Postmodernist Fiction". *Contemporary American Fiction*, ed. Malcom Bradbury and Sigmund Ro. London: Edward Arnold, 1987, pp. 53-69.

DANTO, Ginger. "All This Might Never Have Happened". *The New York Times Book Review* 97 (September 20, 1992): 9.

DEMOUGIN, Jacques, dir. *Dictionnaire des Littératures Française et Étrangères*. Paris: Larousse, 1992.

DENTITH, Simon. *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader*. London and New York: Routledge, 1995.

DIEHL, Digby. "A Shrine to the Spirit of Nothingness". *Los Angeles Times Book Review* 109:322 (October 21, 1990): 2, 8.

DOS PASSOS, John. *Manhattan Transfer*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1925.

DRENTTEL, William, ed. *Paul Auster: A Comprehensive Bibliographic Checklist of Published Works 1968-1994*. New York: Delos Press, 1994.

DUPERRAY, Annick, ed. *L'oeuvre de Paul Auster: Approches et Lectures Plurielles*. Aix-en-Provence: Actes Sud, Université de Provence, 1995.

EAGLETON, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Oxford, UK and Cambridge, USA: Blackwell, 1995.

EAGLETON, Terry. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford, UK and Cambridge, USA: Blackwell, 1996.

- ECO, Umberto. *O Nome da Rosa*, 13ª edição. Lisboa: Difel, s/d.
- ECO, Umberto. *Os Limites da Interpretação*. Lisboa: Difel, 1992.
- EDWARDS, Thomas R. "Sad Young Men". *The New York Review of Books* 36:13 (August 17, 1989): 52-3.
- ELLISON, Ralph. *Invisible Man*. London: Penguin Books, 1985.
- ESSLIN, Martin, ed. *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*. London: Prentice-Hall, 1965.
- ESSLIN, Martin. *The Theater of the Absurd*. London: Prentice-Hall, 1968.
- FEIN, Cheri. "Austerity". *Details* (April 1989): 127-8.
- FEINSTEIN, Elaine. "Black Sea Sketches". *The Times* 63157 (August 11, 1988): 17.
- FOKKEMA, Douwe W. *História Literária: Modernismo e Pós-Modernismo*, trad. Abel Barros Baptista. Lisboa: Vega, s/d.
- FOKKEMA, Douwe; BERTENS, Hans, ed. *Approaching Postmodernism*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1986.
- FORD, Mark. "Citizens of a Sinister City". *The Times Literary Supplement* 4589 (March 15, 1991): 11.
- FRANK, Joan. "The Art of Austerity". *San Francisco Review of Books* 17:3 (Winter 1992): 20-22.
- FREITAG, Michael. "The Novelist Out of Control". *The New York Times Book Review* 94 (March 19, 1989): 8.
- FROST, Robert. *Selected Poems*. New York: Henry Holt and Company, 1923.
- FULLER, Jack. "Esthetic Mysteries". *Chicago Tribune Books* 140:86 (March 29, 1987): 14.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*, trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.
- GOLDMAN, Steve. "Big Apple to the Core". *The Guardian* (April 18, 1989): 37.

GOLDSTEIN, Rebecca. "The Man Shadowing Black is Blue". *The New York Times Book Review* 91 (June 29, 1986): 13.

GREENLAND, Colin. "The Novelist Vanishes". *The Times Literary Supplement* 4419 (December 11, 1987): 1375.

GRIMAL, Claude. "Paul Auster au Coeur des Labyrinthes". *Europe: Revue Littéraire Mensuelle* 68:733 (May 1990): 64-6.

GUERREIRO, António. "Walt, O Fatalista". *Expresso* (27 de Maio de 1995): 100-2).

HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity*. Oxford, UK, and Cambridge, USA: Basil Blackwell, 1990.

HASSAN, Ihab. "Postface 1982: Towards a Concept of Postmodernism". *Critical Essays on American Postmodernism*, ed. Stanley Trachtenberg. New York: G.K. Hall and Co., 1995, pp. 81-92.

HAWTHORNE, Nathaniel. *Tales and Sketches*. London: Penguin Books, 1966.

HAYCRAFT, Howard. *Murder for Pleasure: The Life and Times of the Detective Story*. New York: Carroll and Graf Publishers, 1984.

HENSHER, Philip. "Repeatedly Falling". *The Guardian* (October 20, 1992): 2.

HOLZAPFEL, Anne M. *The New York Trilogy: Whodunit?. Tracking the Structure of Paul Auster's Anti-Detective Novels*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996.

HOOVER, Paul. "The Symbols and Signs of Paul Auster". *Chicago Tribune Books* 142:78 (March 19, 1989): 14.

HORNE, Philip. "It's Just a Book". *London Review of Books* 14:24 (December 17, 1992): 20-2.

HORNE, Philip. "Making Faces". *London Review of Books* 13:9 (May 9, 1991): 26-7.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge, 1995.

- HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. New York and London: Routledge, 1995.
- INGE, Thomas M., ed. *Bartleby, The Inscrutable. A Collection of Commentary on Herman Melville's Tale "Bartleby the Scrivener"*. Hamden, Connecticut: Archon Books, 1979.
- IRWIN, Mark. "Memory's Escape: Inventing The Music of Chance - A Conversation with Paul Auster". *Denver Quarterly* 28:3 (Winter 1994): 111-22.
- KAFKA, Franz. *I Am a Memory Come Alive: Autobiographical Writings by Franz Kafka*, ed. Nahum N. Glatzer. New York: Schocken Books, 1974.
- KAFKA, Franz. *The Complete Stories*, ed. Nahum N. Glatzer. New York: Schocken Books, 1995.
- KAKUTANI, Michiko. "A Picaresque Search for Father and for Self". *The New York Times* 138 (March 7, 1989): 19.
- KAKUTANI, Michiko. "Allusions and Subtext Don't Slow a Good Plot". *The New York Times* 140 (October 2, 1990): 15.
- KAKUTANI, Michiko. "How Ben Sachs Came to Blow Himself Up". *The New York Times* 141 (September 8, 1992): 14.
- KENNER, Hugh. "Art in a Closed Field". *Learners and Discerners: A Newer Criticism*, ed. Robert Scholes. Charlottesville, VA: University Press of Virginia, 1964, pp. 109-33.
- KIRKEGAARD, Peter. "Cities, Signs and Meaning in Walter Benjamin and Paul Auster, or: Never Sure of Any of It". *Orbis Literarum* 48:2-3 (1993): 161-79.
- KLINKOWITZ, Jerome. *Rosenberg - Barthes - Hassan: The Postmodern Habit of Thought*. Athens and London: The University of Georgia Press, 1988.
- KORNBLATT, Joyce Reiser. "The Remarkable Journey of Marco Stanley Fogg". *The New York Times Book Review* 94 (March 19, 1989): 8-9.
- LAUMONIER, Alexandre. "La bibliothèque post-moderne d' Umberto Eco". *Magazine Littéraire* 349 (Décembre 1996): 60-1.

- LAVENDER, William. "The Novel of Critical Engagement: Paul Auster's City of Glass". *Contemporary Literature* 34 (Summer 1993): 219-39.
- LECHTE, John. *Fifty Key Contemporary Thinkers: From Structuralism to Postmodernity*. London and New York: Routledge, 1995.
- LELAND, Robert Guyer. *Imagística do Espaço Fechado na Poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, Centro de Estudos Pessoaanos, 1982.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio: Ensaio Sobre o Individualismo Contemporâneo*, trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio d'Água, 1989.
- LODGE, David. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London: Edward Arnold, 1991.
- LOOSE, Julian. "Doing it Over Again". *The Times Literary Supplement* 4543 (April 27, 1990): 443.
- LOTTMAN, Herbert. "International Front". *Publishers Weekly* 233:5 (February 5, 1988): 66.
- LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*, trad. José A. Bragança de Miranda. Lisboa: Gradiva, 1989.
- LYOTARD, Jean-François. *La Condition Postmoderne*. Paris: Éditions de Minuit, 1979.
- MALIN, Irving. "The Music of Chance". *Review of Contemporary Fiction* 11:1 (Spring 1991): 315-6.
- MALIN, Irwin. "City of Glass". *Review of Contemporary Fiction* 7:3 (Fall 1987): 255-6.
- MALLARMÉ, Stéphane. *A Tomb for Anatole*, trad. Paul Auster. San Francisco: North Point Press, 1983.
- MCHALE, Brian. *Constructing Postmodernism*. London and New York: Routledge, 1992.

- MCHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge, 1994.
- MCPHERON, William. "Remaking Narrative". *Poetics Journal* 7 (1987): 140-9.
- MELO, Filipa. "A Psicanálise da Escrita". *Visão* (29 de Junho de 1995): 86-7.
- MELVILLE, Herman. *Moby-Dick*. London: Penguin Classics, 1986.
- MELVILLE, Herman. *Selected Tales and Poems*, ed. Richard Chase. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965.
- MERWIN, W.S. "Invisible Father". *The New York Times Book Review* 88 (February 27, 1983): 10-1.
- MILLER, D. A. *Narrative and Its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- MILLER, Edwin Haviland. *Salem Is My Dwelling Place: A Life of Nathaniel Hawthorne*. Iowa City: University of Iowa Press, 1991.
- NORFOLK, Lawrence. "On the Brink of Decay". *The Times Literary Supplement* 4451 (July 22, 1988): 802.
- NYE, Robert. "The Malice of Chance". *The Guardian* (March 21, 1991): 28.
- NYE, Robert. "Unbrave New Worlds". *The Guardian* 44102 (July 1, 1988): 24.
- O'FAOLAIN, Julia. "The Phantom of Liberty". *The Times Literary Supplement* 4673 (October 23, 1992): 20.
- OLIVEIRA, Luis Miguel. "As Afectividades Electivas". *Público* (21 de Junho de 1996): 28.
- OLSON, Toby. "Metaphysical Mystery Tour". *The New York Times Book Review* 90 (November 3, 1985): 31.
- OPPEN, George. *The Selected Letters*, ed. Rachel Blau du Plessis. Durham: Duke University Press, 1990.
- PESSO-MIQUEL, Catherine. *Toiles Trouées et Déserts Lunaires dans Moon Palace de Paul Auster*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996.
- PLATO. *Cratylus*. Books on Line: spok@cs.cmu.edu., 1996.

- POE, Edgar Allan. *The Short Fiction of Edgar Allan Poe*, ed. Stuart and Susan Levine. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1976.
- POE, Edgar Allan. *Selected Writings of Edgar Allan Poe: Poems, Tales, Essays and Reviews*, ed. David Galloway. London: Penguin Books, 1968.
- POWELL, Padgett. "The End is Only Imaginary". *The New York Times Book Review* 92 (May 17, 1987): 11-12.
- POWERS, Katherine A. "Mind Benders". *Boston Magazine* 83:4 (April 1991): 52-4.
- PYNCHON, Thomas. *The Crying of Lot 49*. New York: Bantam Books, 1966.
- RALLO, Élisabeth Ravoux. *Méthodes de Critique Littéraire*. Paris: Armand Colin, 1993.
- ROSELLO, Mireille. "City of Glass". *Hyper / Text / Theory*, ed. George P. Landow. Baltimore: John Hopkins University Press, 1994, pp. 148-57.
- ROUF ROUX, Jean-Paul. *Faune et Flore Sacrées dans les Sociétés Altaïques*. Paris: Gallimard, 1966.
- ROWEN, Norma. "The Detective in Search of the Lost Tongue of Adam: Paul Auster's City of Glass". *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 32:4 (Summer 1991): 224-34.
- RUSS, Jacqueline. *A Aventura do Pensamento Europeu: Uma História das Ideias Ocidentais*. Lisboa: Terramar, 1997.
- RUSSEL, Alison. "Deconstructing The New York Trilogy: Paul Auster's Anti-Detective Fiction". *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 31:2 (Winter 1990): 71-84.
- SALTZMAN, Arthur M. "The Universal Baseball Association and The Music of Chance". *The Novel in the Balance*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1993, pp. 70-82.
- SALTZMAN, Arthur M. *Designs of Darkness in Contemporary American Fiction*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa. "Plagiarism in Praise: Paul Auster and Melville". *Colóquio Herman Melville*, coord. Teresa Ferreira de Almeida Alves e Teresa Cid. Lisboa: Edições Colibri, 1994, pp. 111-22.

SARMENTO, Clara. "A(s) Escrita(s) Pós-Moderna(s) de Paul Auster". *Op. Cit.* 2 (1999): 127-34.

SARMENTO, Clara. "Paul Auster's *The Music of Chance* or Jim Nashe's Wall of Salvation". *Do Esplendor na Relva: Elites e Cultura Comum de Expressão Inglesa*, eds. Álvaro Pina, João Ferreira Duarte e Maria Helena Serôdio. Lisboa: Edições Cosmos & Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos, 1999.

SCHIFF, Stephen. "Inward Gaze of a Private Eye". *The New York Times Book Review* 92 (January 4, 1987): 14.

SEE, Carolyn. "City of Glass". *Los Angeles Times Book Review* 104:349 (November 17, 1985): 3-4.

SEIBOLD, Douglas. "Fictional Obsessions". *Chicago Tribune* 144:308 (November 4, 1990): 14-15.

SELDEN, Raman, ed. *The Theory of Criticism: From Plato to the Present*. London: Longman, 1995.

SIDNEY, Philip. *Prose Works of Sir Philip Sidney IV*, ed. Albert Feuillerat. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.

SLETHANG, Gordon E. *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1993.

SPANOS, William V. *Repetitions: The Postmodern Occasion in Literature and Culture*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1987.

STATON, Shirley F., ed. *Literary Theories in Praxis*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.

STEINBERG, Sybil. "Fiction: In the Country of Last Things". *Publishers Weekly* 231:5 (February 6, 1987): 87.

- STEINBERG, Sybil. "Fiction: Leviathan". *Publishers Weekly* 239 (July 13, 1992): 44.
- STEINBERG, Sybil. "Fiction: Moon Palace". *Publishers Weekly* 234:26 (December 23, 1988): 66-7.
- STEINBERG, Sybil. "Fiction: Mysteries". *Publishers Weekly* 229:20 (May 16, 1986): 71.
- STEINBERG, Sybil. "Fiction: The Locked Room". *Publishers Weekly* 230:25 (December 19, 1986): 45.
- STEINBERG, Sybil. "Fiction: The Music of Chance". *Publishers Weekly* 237:31 (August 3, 1990): 61.
- STEINBERG, Sybil. "The Art of Hunger". *Publishers Weekly* 239:48 (November 2, 1992): 61.
- STRINGER, Jenny, ed. *The Oxford Companion to Twentieth Century Literature in English*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996.
- THOREAU, Henry David. *Walden and Other Writings*, ed. Joseph Wood Krutch. New York: Bantam Books, 1962.
- TODOROV, Tzvetan. *Poética da Prosa*, trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.
- TOWERS, Robert. "Enigma Variations". *The New York Review of Books* 38:1-2 (January 17, 1991): 31-3.
- TRACHTENBERG, Stanley, ed. *Critical Essays on American Postmodernism*. New York: G. K. Hall and Company, 1995.
- TURNER, Bryan S., ed. *Theories of Modernity and Postmodernity*. London: Sage Publications, 1991.
- VAILL, Amanda. "Dueling Dualities". *Chicago Tribune* 148:306 (November 1, 1992): 14-15.

- WALTERS, Michael. "In Circulation". *The Times Literary Supplement* 4491 (April 28, 1989): 452.
- WALTERS, Michael. "Life's Punning Plots". *The Times Literary Supplement* 4481 (February 17, 1989): 158.
- WAUGH, Patricia, ed. *Postmodernism: A Reader*. New York: Edward Arnold, 1992.
- WAUGH, Patricia, ed. *Practising Postmodernism Reading Modernism*. New York: Edward Arnold, 1992.
- WESSELING, Elisabeth. "In the Country of Last Things: Paul Auster's Parable of the Apocalypse". *Neophilologus* 75:4 (1991): 496-504.
- WILLIAMS, William Carlos. *The Collected Earlier Poems*. New York: New Directions, 1951.
- WILLIAMS, William Carlos. *The Desert Music and Other Poems*. New York: Random House, 1954.
- WILSON, James C. "Bartleby: The Walls of Wall Street". *Arizona Quarterly* 37 (1981): 335-46.
- WIRTH, Eric. "A Look Back from the Horizon". *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, ed. Dennis Barone. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995, pp. 171-82.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigations Philosophiques*, trad. Klossowski. Paris: Gallimard, 1961.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *O Livro Azul*, trad. Jorge Mendes. Lisboa: Edições 70, 1992.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *O Livro Castanho*, trad. Jorge Marques. Lisboa: Edições 70, 1992.
- WRIGHT, Michael. "Whydunnit in Q-sharpe Minor". *The Times* 64506 (December 3, 1992): 33.

YOURCENAR, Marguerite. *Memoirs of Hadrian*, trad. Grace Flick and Marguerite Yourcenar. New York: Farrar, Straus & Young, 1955.

INDICE:

SIGLAS UTILIZADAS.....

INTRODUÇÃO.....

CAPÍTULO I - PEDRAS E MUROS: A MÚSICA DAS PALAVRAS.....

CAPÍTULO II - O QUARTO QUE É O LIVRO: A COSMOGÉNESE ESCRITA

CAPÍTULO III - A GÉNESE DO NADA NO ESPAÇO DO CAOS.....

CONCLUSÃO.....

BIBLIOGRAFIA.....

Bibliografia Primária.....

Bibliografia Secundária.....

Abstract

The abuse of tax trust in relation to VAT

Economic actors are required to deliver to the state taxes they receive from their customers, otherwise they are violating an institutional trust and committing an abuse of tax trust.

The question we want to analyze is whether the non-payment to the State of tax collected is or not a abuse of tax trust, according to art. 105 of the General Taxation Infringements Law (GTIL) in the form of continuous crime and if this crime also contributes to the qualification of the crime of abuse of trust established in the art. 205 of the Penal Code (PC).

Results from an analysis of Article 105, paragraph 1 a simple crime and in paragraph 5 a crime aggravated by the result depending on the amount that was not delivered. Paragraph 4 imposes a punishment if the agent delay the payment to the creditor for more than 90 days. The failure to pay in that period determines a tax infraction according to art. 114 GTIL.

The non-payment of the taxes constitutes a breach of the fiduciary relationship between taxpayers and the State (subjective element). This breach of trust sets up a possible intentional or conscious negligence that may be provided in the art. 14 of CP - direct, necessary and possible.

The abuse of tax trust can not be rejected by the way of conflict of interest or duties because of the contractual obligations of the taxpayers with the tax administration. The obligation to pay taxes is more important than the obligation to fulfill any contractual obligations.

Also, the fiscal sanctions can not be applied concurrently with the penalties of the general law, otherwise we would be violating the principle of *ne bis in idem* and the principle of the specialization of criminal sanctions. The violation of tax liability can not be subject to the simultaneous application of ordinary criminal law and tax criminal law. Such positive conflict can be resolved using the principle of *lex specialis derogat legi generali* which applies the special tax law to the detriment of the general law.

Regarding the qualification of continuing infraction provided for in paragraph 2 of art. 30 of the CP, the question that arises is whether the succession of tax offenses can be grouped in a single continuous infraction, where the applicable penalty is the least serious conduct. We also have to verify that no successive delivery of benefits to the lender is due to serious and urgent financial problems, and whether this is a single crime of abuse of tax trust, which penalty results from the conjugation of art. 71 of CP and 13 of GTIL.

In conclusion, when a taxpayer VAT received from his clients the tax that was determined by him and decides not to deliver it within the statutory period, he commits the crime of abuse of tax trust established in the art. 105 of GTIL. The successive repetition of non-payment of the tax is a continuing infraction, in accordance with Article 30, paragraph 2

of the PC, that the doctrine and jurisprudence understand that this crime is subject to the Fiscal Criminal Law.

The crime of abuse of tax trust when committed continuously is therefore subject to Art. 105 of GTIL in conjunction with art. 12 and 13 of GTIL, and even the art. 40, 70, 71 and 79 of the PC, in accordance with Art. 3 al. a) GTIL, in addition to which the taxpayer is obliged to deliver the tax to the State, as orders the art. 9 of GTIL.

O crime de abuso de confiança fiscal em sede de IVA

Os agentes económicos estão obrigados a entregar ao Estado o imposto que recebem dos seus clientes sob pena de estarem a violar uma relação de confiança institucional e a cometer um crime de abuso de confiança fiscal.

A questão que nos propomos analisar é de saber se o não pagamento ao Estado do imposto liquidado constitui um crime de abuso de confiança fiscal, de acordo com o art. 105.º do Regime Geral das Infracções Tributárias (RGIT), na forma de crime continuado e se concorre igualmente para a qualificação do crime de abuso de confiança, nos termos do art. 205.º do Código Penal (CP).

Da análise do artigo 105.º resulta a consagração no n.º 1 de um crime simples e no n.º 5 um crime agravado pelo resultado em função do valor do tributo não entregue. O n.º 4 impõe uma punição se o agente retardar a entrega da prestação ao credor por mais de 90 dias. A falta de entrega até aquele prazo determina uma contra-ordenação fiscal segundo o art. 114.º do RGIT.

A não entrega constitui uma quebra da relação fiduciária entre os sujeitos passivos (elemento subjectivo). Esta quebra de confiança configura um dolo eventual ou negligência consciente (Teresa Pizarro Beleza, 1999) que pode se enquadrar numa das formas previstas no art. 14.º do CP – directo, necessário e eventual.

O abuso de confiança não pode ser afastado por motivos de conflitos de interesses ou de deveres relacionados com o cumprimento pelas empresas das suas obrigações contratuais. A obrigação de pagar impostos é superior ao cumprimento de quaisquer obrigações contratuais.

Também, as sanções fiscais não podem ser aplicadas cumulativamente com as penas da lei geral sob pena de estarmos a violar o princípio *ne bis in idem* e da especialização das sanções penais. Um mesmo bem jurídico digno de protecção penal fiscal (o não cumprimento da obrigação fiscal) não pode estar sujeito à aplicação simultânea do direito penal comum e do direito penal fiscal. Um tal conflito positivo pode ser dirimido pelo princípio da *lex specialis derogat legi generali* que determina a aplicação da lei fiscal especial em detrimento da lei geral.

Relativamente à qualificação como crime continuado, prevista no n.º 2 do art. 30.º do CP, importa determinar se a sucessão das infracções fiscais realizadas no tempo pode ser aglutinada numa só infracção continuada, em que a sanção aplicável corresponde à conduta mais grave

que integra a continuação. Também temos que verificar se a não entrega sucessiva das prestações ao credor se deve a problemas financeiros graves e urgentes, e se estamos perante um único crime de abuso de confiança fiscal, cuja pena resulta da conjugação do art. 71.º do CP e do 13.º do RGIT.

Em conclusão, quando um sujeito passivo de IVA recebe dos seus clientes o tributo por si liquidado e não o entrega no prazo legal, comete o crime de abuso de confiança fiscal previsto no art. 105.º do RGIT. A repetição sucessiva da falta de entrega integra a figura de crime continuado, desde que reunidos os pressupostos do art. 30.º, n.º 2 do CP, que a doutrina e a jurisprudência entendem aplicável ao Direito Penal Fiscal.

Perante a prática do crime de abuso de confiança fiscal sob a forma continuada, a moldura penal tem que ter em conta o art. 105.º do RGIT, conjugado com os art. 12.º e 13.º do RGIT, e ainda os art. 40.º, 70.º, 71.º e 79.º do CP, aplicáveis como normas supletivas por força do art. 3.º, al. a) do RGIT, para além da obrigação da entrega do tributo ao Estado, conforme ordena o art. 9.º do RGIT.

VIII Ciclo de Conferências

| | | |
|---|--|--|
| <p align="center">15 Setembro 2014 – 15.00</p> <p align="center"><u>POTENTIALS AND BARRIERS IN INTERCULTURAL UNDERSTANDING</u></p> <p align="center">Adrian Holliday (Canterbury Christ Church University, Reino Unido)</p> | <p align="center">17 Outubro 2014 – 16.00</p> <p align="center"><u>CULTURAS JUVENIS, ESPAÇO PÚBLICO E CIRCUITOS DIGITAIS: UMA REFLEXÃO & LANÇAMENTO DO LIVRO "POPULAR AND VISUAL CULTURE: DESIGN, CIRCULATION AND CONSUMPTION"</u></p> <p align="center">Ricardo Campos (CEI & CEMRI – Univ. Aberta)</p> | <p align="center">14 Novembro 2014 – 16.00</p> <p align="center"><u>A IMAGEM DA ALEMANHA NOS MEDIA PORTUGUESES NA ALTURA DA REUNIFICAÇÃO: A PROPÓSITO DO 25º ANIVERSÁRIO DA QUEDA DO MURO DE BERLIM</u></p> <p align="center">Marco Furtado (CEI – ISCAP)</p> |
| <p align="center">12 Dezembro 2014 – 16.00</p> <p align="center"><u>PO-EX.NET: UM MODELO E UMA PROPOSTA DE TAXONOMIA PARA ARQUIVOS DIGITAIS DE LITERATURA EXPERIMENTAL E ELECTRÓNICA</u></p> <p align="center">Rui Torres (Univ. Fernando Pessoa)</p> | <p align="center">16 Janeiro 2015 – 16.00</p> <p align="center"><u>FÓRUM JOVENS INVESTIGADORES DO CEI</u></p> | <p align="center">13 Março 2015 – 16.00</p> <p align="center"><u>PELA ESPANHA ALHEIA: ESPAÇOS VIVIDOS, ESPAÇOS FICCIONADOS</u> Sara Pascoal (CEI – ISCAP)</p> <p align="center">&</p> <p align="center"><u>IMIGRANTES CHINESES: UMA REFLEXÃO SOBRE O SIGNIFICADO DE COMUNIDADE</u> Isabel Pinto (CEI)</p> |
| <p align="center">17 Abril 2015 – 15.00</p> <p align="center"><u>ECONOMIA E ARTE NAS REVISTAS DE VANGUARDA NA INGLATERRA E NA ALEMANHA DURANTE A 1ª GUERRA MUNDIAL</u></p> <p align="center">Manuela Veloso (CEI – ISCAP)</p> <p align="center"><u>COMMITMENT, EMOTIONS AND THE INFLUENCE OF REEMBRANCE NARRATIVES: AN</u></p> | <p align="center">15 Maio 2015 – 15.00</p> <p align="center"><u>PORTUGUESE- ROMANIAN INTERCULTURAL CONNECTIONS</u></p> <p align="center">Luiza Marinescu (University Spiru Haret, Bucarest)</p> | <p align="center">12 Junho 2015 – 11.00</p> <p align="center"><u>COLÓQUIO INTERDISCIPLINAR CEI - IELT (FCSH/UNL) ECO-ECONOMIA - Economia & Tradições, Literatura e Práticas Culturais</u></p> |

EXPERIMENTAL
VERIFICATION

Patryk Wawrzynski
(Faculty of Sciences and
International Studies,
Nicolaus Copernicus
University in Torun, Poland)

Fonte: Página do CEI. Disponível em: <http://www.iscap.ipp.pt/cei/eventos20142015.html> (cons. pela última vez a 04/10/2015)