ESPAÇO, LITERATURA, SOCIEDADE E POLÍTICA: UM ESCRITOR NO LIMIAR DE SI CONTRA O LEVIATÃ CONTEMPORÂNEO

SPACE, LITERATURE, SOCIETY AND POLITICS: A WRITER ON THE EDGE OF HIMSELF AGAINST THE CONTEMPORARY LEVIATHAN

Lilian Reichert Coelho*

RESUMO: Apresenta-se leitura enunciva das relações entre personagens e espaços encetadas pelo escritor estadunidense Paul Auster no romance *Leviatã* (1992). Para tanto, optou-se pela concentração nos processos de tomada de consciência da personagem focal sobre a condição humana na espacialidade urbana contemporânea. As balizas teóricas que orientam a mirada espacial derivam de matrizes policompreensivas, compreendendo a filosofia (LEFEBVRE, 1999; FOUCAULT, 2006), a geografia (MASSEY, 2008), os estudos literários e semióticos (PINO, 2000; GREIMAS, 1981), a sociologia e a política (ELIAS, 1994).

Palavras-chave: espaço; romance; topia; heterotopia; política.

ABSTRACT: We present the relations between characters and spaces opened by American writer Paul Auster in the novel Leviathan (1992) through close reading. To achieve this goal, we chose to focus on the processes of awareness of the focal character about the human condition in contemporary urban spatiality. The tools that guide the theoretical view on space come from multicomprehensive matrix, including philosophy (LEFEBVRE, 1999; FOUCAULT, 2006), geography (MASSEY, 2008), literary studies and semiotics (PINO, 2000; GREIMAS, 1981), sociology and politics (ELIAS, 1994).

Keywords: space; novel; topia; heterotopia; politics.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS – AS BALIZAS TEÓRICAS

Poeta, tradutor, escritor, cronista, roteirista e diretor de cinema, Paul Auster desempenha trabalho ativo na crítica à política estadunidense, posicionando-se contrariamente à atuação do Partido Republicano, tanto na produção cultural e artística quanto na própria vida cotidiana. Nas obras a cuja leitura se dedica este trabalho, percebe-se que a crítica é construída pelo viés da trituração das narrativas de fundação e de constituição do "império" estadunidense em termos das consequências nefastas

* Jornalista, mestre em Estudos Literários, doutora em Letras, docente no curso de Comunicação Social (Faculdade Social da Bahia).

dos encaminhamentos históricos e discursivos na vida dos indivíduos, representados pelas personagens: seres humanos solitários, frustrados, abatidos pelo peso do espaço físico e simbólico dos Estados Unidos da América.

No escopo deste trabalho, considera-se profícua, para a leitura do espaço construído por Paul Auster, a relação entre topia e heterotopia, noções utilizadas não de forma dicotômica entre si na obra literária em foco, *Leviatã* (1992), mas relacional. Neste sentido, observa-se que o romance institui a cidade de Nova York como topia, entendida como "um 'lugar' qualquer [que] só pode ser apreendido se o fixarmos em relação a um lugar diferente" (GREIMAS, 1981, p.115), em direta relação com o espaço englobante, os Estados Unidos da América, sempre no horizonte, sobretudo simbólico. No entanto, como contraponto imprescindível a tal espacialidade, o escritor apresenta uma série de heterotopias (outros lugares), fundadas por espaços, cujos modos de existência e função afrontam a topia, isto é, o lugar dominante.

Tais modos são orientados por prefixos instauradores de relações diversas, revelando nuanças que não podem ser desprezadas na leitura do elemento espacial: isotopia, utopia e distopia. Henri Lefebvre define isotopia como "um lugar (topos) e o que o envolve (vizinhança, arredores imediatos), isto é, o que faz um *mesmo lugar*. Se noutra parte existe um lugar homólogo ou análogo, ele entra na isotopia" (LEFEBVRE, 1999, p.45; grifos do autor). Considera-se tal noção pertinente porque possibilita a ampliação da topia, uma vez que permite encetar laços de semelhança entre lugares. Assim, forma-se a ideia de espaço complexo. Quanto à heterotopia, caracteriza-se como espaço que se impõe como diferença em relação a determinada isotopia, "lugar inicialmente considerado". Nessa dinâmica e sempre na disposição de evitar polarizações inócuas, considera-se ainda a possibilidade de um "elemento neutro", "que pode consistir na ruptura-sutura dos lugares justapostos [...]" (LEFEBVRE, 1999, p. 45).

Note-se que Lefebvre considera espaços reais, físicos, pois está localizado no ambiente dos estudos filosófico-geográficos. Mas, em que pese o exposto, na leitura do texto literário, crê-se fundamental a contribuição do autor para o esforço de ler os espaços em dimensão simbólica, articulada com o imaginário tal como trabalhado pelo escritor, vez que o texto literário não se restringe à mera representação/reprodução do espaço físico. Desse modo, reitera-se a pertinência da apropriação de contribuições lefebvrianas no estudo do espaço romanesco, ainda que tal olhar concentre-se na reflexão filosófica sobre o espaço geográfico urbano. A relevância dessa apropriação nos limites do presente trabalho justifica-se pelo enfoque no espaço urbano "real", concreto, pois ele é explicitamente convocado e ressignificado por Auster.

Lefebvre (1999, p. 45) evidencia também a existência de outro tipo salutar de espaço: o "alhures, o não-lugar que não acontece e, entretanto, procura seu lugar". Trata-se da concepção do *utópico*, paradoxal por excelência, pois é espaço real, embora não seja pontual. Como *locus* do imaginário, o alhures "está em toda parte, e em nenhuma parte" (LEFEBVRE, 1999, p. 45-46). Pelo exposto, nota-se que a concepção lefebvriana difere da proposta antropológica de não-lugar de Augé (2005), que o

define como lugar de passagem, de todos e de ninguém, preenchido apenas por traços de presenças humanas fugazes, impedindo a permanência.

Sobre a relação mais específica entre espaços e sentimentos humanos, acentua-se a afirmação de Pino (2000)[1], cujo acento recai sobre o caráter necessariamente dispersivo do não-lugar: "entre as peculiaridades que regem a ocupação do não-lugar destaca-se aquela que impõe a seu ocupante o estigma da solidão, pois ele inibe a relação que este poderia manter com as demais pessoas, além de desindividualizá-lo" (PINO, 2000, p. 95). A despeito disso, ao se atentar para a produção literária sob investigação, tende-se a perceber o tratamento da nação como espécie de não-lugar no sentido proposto por Pino, mas não-lugar de reunião – que não significa coesão ou consenso – do imaginário, se compreendida como "comunidade política imaginada" (ANDERSON, 1989).

Dimensão considerável do não-lugar é a utopia, que pode ser associada à ideia de simulacro, tal como expõe Baudrillard (1991), como distância necessária entre o ficcional, o sonhado e o real. Enquanto as utopias revelam-se não-espaços, por seu turno, as heterotopias constituem-se lugares reais, "inscritos na organização social, por assim dizer antiespaços ou contrafortes, utopias realizadas verdadeiramente, nas quais os espaços reais dentro das respectivas culturas são simultaneamente representados, contestados ou invertidos" (VILAS-BOAS, 2002). As heterotopias são, portanto, construções individuais, sociais, comunitárias, imaginárias ou efetivadas que atribuem novas significações aos espaços, como se percebe com clareza na contemporaneidade, em que as heterogeneidades não apenas afloram, mas são convocadas a emergir, em interação e/ou em confronto.

Em reflexão sobre a importância do elemento espacial no mundo contemporâneo, Foucault (2006) também apresenta profícua formulação da noção de heterotopia, ao apontar possibilidades descritivas de dois grandes conjuntos de "posicionamentos": utopias e heterotopias. As primeiras seriam o que explica como posicionamentos sem lugar real (contrariando, portanto, Lefebvre), enquanto as segundas seriam lugares concretos, mais exatamente "contraposicionamentos" (em relação às utopias). Assim o autor formula o conceito, concebendo as heterotopias como

[1] Pino mostra-se resistente à noção de não-lugar, justificando-se pela crença de que ela se articula "[...] apenas como negação, além de, sob o ponto de vista lógico, a própria expressão 'não-lugar' constituir, conceitualmente, uma aporia, sendo, por isso, desprovida de valor operacional e de capacidade heurística, por ser incapaz de explicar os aspectos positivos e efetivamente funcionais dos fenômenos que se propõe a descrever. Além do mais, assume a feição de estar instituindo uma novidade específica da época atual, quando, de fato, os aspectos que suscita constituem ocorrência que permeia a história" (2000, p. 99). Embora as reflexões de Pino tenham contribuído sobremaneira para o desenvolvimento deste trabalho, vale ressaltar a discordância em relação ao desprezo pela ideia de "não-lugar". A referida noção é tratada como metáfora, por isso se julga impertinente defini-la como aporia conceitual, como sugere o pesquisador. Pode-se considerar seu caráter aporético no que diz respeito à existência concreta de lugares desse tipo, mas, ao tratá-la como metáfora, nada parece torná-la inexequível dos pontos de vista teórico e analítico-operacional.

> [...] espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados, invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. (FOUCAULT, 2006, p.415).

Embora não apresente classificação rígida das heterotopias, Foucault erige uma grade de seis princípios que regeriam a existência desse tipo de espaço, apontando o caráter simultaneamente universal e local das espacialidades heterotópicas. De qualquer sorte, as heterotopias são noções espaciais cuja descrição sistemática é feita por princípios. O primeiro é subdividido por Foucault em duas categorias. Uma é antiga e compreende as heterotopias de crise, lugares "[...] privilegiados, ou sagrados, ou proibidos, reservados aos indivíduos que se encontram, em relação à sociedade e ao meio humano no interior do qual eles vivem, em estado de crise" (2006, p.416). Na visão do autor, um tipo de crise é a adolescência, por isso, os indivíduos nessa faixa etária costumavam ser isolados do convívio social em internatos ou no serviço militar. Outra categoria regida pelo primeiro princípio, porém mais atual, concerne às heterotopias de desvio, lugares onde são depositados aqueles que infringem as normas prescritas pela sociedade. Como exemplos, podem ser citados manicômios, prisões, casas de repouso.

Como segundo princípio, Foucault aponta as heterotopias contemporâneas que reverberam semelhantes lugares do passado ou do próprio tempo presente com funcionamentos distintos. Uma delas é o cemitério, que está em estreita ligação com o conjunto de todos os posicionamentos da cidade, configurando-se até como "a outra cidade" (FOUCAULT, 2006). Quanto ao terceiro princípio, caracteriza-se pela justaposição, em um mesmo lugar, de posicionamentos sociais aparentemente incompatíveis. Podem ser citados: os teatros, as salas de cinema, os jardins, as praças. O quarto princípio destacado pelo autor é configurado pelo recorte temporal, por isso, atribui-se a tais heterotopias o nome de heterocronias, pois são lugares que fundem rupturas temporais. Estes espaços são subdivididos por Foucault (2006), o que revela a complexidade das relações tempo-espaço: heterotopias do tempo que se acumula infinitamente, como museus e bibliotecas, típicas da cultura ocidental do século XIX; e heterotopias do tempo no que ele tem de mais fútil, de mais passageiro, de mais precário, e isso sob a forma da festa. São heterotopias crônicas como as feiras (no modelo europeu) e as cidades de veraneio.

As heterotopias de abertura-fechamento constituem o quinto princípio e pressupõem, ao acentuar o fechamento, certo ritual de acesso; em alguns casos, pressupõem atividades de purificação corporal e/ou espiritual. Outras acentuam a abertura que, de acordo com Foucault (2006), só ocorre parcialmente, encobrindo, na verdade, sérias exclusões, pois a entrada não passa de ilusão. Assim, configuram-se heterotopias de ilusão e heterotopias de compensação. Por último, propõe-se o tipo de heterotopia "por excelência", entendida como espaço flutuante regido pela imaginação e, com isso, Foucault constrói a metáfora do navio.

Pelo exposto, observa-se que, neste trabalho, foram feitas referências às noções de espaço, espacialidade e lugar em regime de equivalência. É evidente que a noção de espaço caracteriza-se pela abrangência, pois é, de fato, passível de compreensão em amplo espectro, desde perspectiva ontológica, pré-subjetiva, até geográfica e social, dentre outras possibilidades. Do ponto de vista operacional, no que diz respeito à proposta e aos limites da presente reflexão, não se considera a noção generalizante de espaço adequada, justamente em razão da referida abrangência. Ainda que os Estudos Literários caracterizem o espaço como elemento fundamental da narrativa[2], crê-se que a categoria poderia ser – no ambiente de um estudo que se proponha estudá-lo em universo ficcional específico – destrinçada em nuanças permitidas pelo diálogo com propostas oriundas de interseções entre vários lugares de fala, acadêmicos e literários.

Pelo termo espacialidade, em geral se entende o "produto social consubstanciado e reconhecível, parte de uma 'segunda natureza' que incorpora, ao socializá-los e transformá-los, os espaços físicos e psicológicos" (SOJA, 1993, p. 158). Esta definição refere-se a todos os modos de relacionamento estabelecidos entre aspectos interiores – subjetivos, psicológicos – do indivíduo e elementos do (e tidos por) exterior. Afunilando-se ainda mais a procura por uma grade de leitura mais complexa, que favoreça o entendimento minucioso do elemento espacial, chega-se à noção de lugar. Grosso modo, pode-se dizer que, por lugar, é comum entender-se os espaços circunscritos por limites bem fixados, pontuais, reconhecíveis pelo indivíduo e/ou pela coletividade.

Assim considerado, observa-se que apontamentos da socióloga e geógrafa Doreen Massey contribuem sobremaneira para a leitura dos diferentes elementos espaciais construídos pela literatura de Auster, ao reelaborar as três noções, questionando, na crítica à globalização capitalista neoliberal vigente, a corriqueira distinção teórica entre lugar e espaço nos ambientes acadêmicos de discussão. Por meio de proposições basilares oferecidas pela autora, compreende-se que o espaço literário e suas relações com o imaginário e o real podem ser explorados a contento, independentemente das nuanças conceituais. Dentre as mencionadas diferenças, destaca-se o argumento segundo o qual o espaço não é configurado por dados, mas se constitui permanentemente, o que Massey (2008, p. 29) define como simultaneidade de "estórias-até-agora"[3]. Embora tal noção não seja sistematizada teoricamente nem praticada

[2] Juntamente com personagem e tempo.

[3] Pela citada expressão, Massey (2008, p. 29) refere-se a três proposições fundamentais no entendimento do espaço, considerando-se toda a história de compreensões já realizadas quanto às peculiaridades do espaço contemporâneo. A primeira proposição diz respeito ao reconhecimento do espaço como produto de uma série de interações. Estas, por sua vez, coexistem, formando uma heterogeneidade, o que configura a segunda proposição. Além de interação e multiplicidade, o espaço também é concebido como em constante construção. Nas palavras da autora: "Precisamente porque o espaço, nesta interpretação, é um produto de relações-entre, relações que estão, necessariamente, embutidas em práticas materiais que devem ser efetivadas, ele está sempre no processo de fazer-se. Jamais está acabado, nunca está fechado. Talvez pudéssemos imaginar o espaço como uma simultaneidade de estórias-até-agora". Sendo a literatura uma prática material, ao mesmo tempo individual e social, na qual se observam as referidas proposições, considerou-se profícua a orientação do trabalho sob os delineamentos do conceito apresentado que, de certa forma, entra em consonância com umas das noções mais trabalhadas aqui do ponto de vista metodológico, a noção de heterotopia.

como operador de leitura neste texto, a compreensão encetada por ela constitui o substrato que guia este trabalho, pois permite reconhecer que todos os espaços – físicos, imaginários, textuais, literários – são construídos ininterruptamente, acumulando e refazendo experiências. Com isso, em vez de considerar o espaço mera abstração, passa-se a concebê-lo como multiplicidade complexa, composta por feixes de um prisma cujas modulações de cores e alcance dependem do emaranhamento de fatores heterogêneos imbricados e permeados por contingências e, como tal, representado no universo literário austeriano.

Vale apontar também que tal reflexão, associada à prática literária de Auster, não trata de mera retórica, mas do tratamento do espaço em estreita vinculação com o tempo e com a política, isto é, com a ação humana, real ou imaginada. Neste sentido, é fundamental, em todo o percurso de leitura aqui encetado, convocar a noção de heterotopia, tanto na derivação de Lefebvre quanto na de Foucault, movimento que permite a observação dos modos de Auster trabalhar os espaços alternativos – como a própria literatura – em termos de diálogo com o mundo concreto e com espaços instalados como *locus* de negatividade, as isotopias.

UM ESCRITOR CONTEMPORÂNEO NO LIMIAR DE SI

A narrativa cuja leitura doravante é empreendida apresenta duas personagens relacionadas de forma assimétrica por paralelismo: o narrador, Peter Aaron, e o amigo Benjamin Sachs, ambos escritores. Toda a narrativa é amplamente regida pela instância do limiar, pois se concentra na exposição do percurso de introspecção que conduz Sachs a evidentes transformações na passagem de intelectual classe média a terrorista doméstico rumo à extenuante tentativa de autorredenção guiada pelo sentimento de culpa. Reflexões sobre espacialidades acerca de *Leviatã* são orgânicas, isto é, propiciadas pela própria tese central do livro, que pode ser resumida à defesa da irreversibilidade das condições morais de existência do indivíduo estadunidense contemporâneo, após alcançar a região limítrofe de si, representada pelo processo de autoconsciência que culmina em certo engajamento político.

A narração transcorre no exíguo tempo de dois meses, em que se desenrola a investigação policial sobre a morte de um terrorista desconhecido na explosão de um veículo, em Wisconsin. A compressão do tempo deve-se à necessidade de o narrador aprontar o relato sobre a vida de Sachs a partir de informações fornecidas um ano antes pelo amigo e também por outras personagens. As anotações destinam-se a neutralizar os relatórios dos agentes da CIA, que visitam o narrador em busca de conexões entre o número telefônico encontrado no bolso do homem morto e a identidade do corpo carbonizado. O narrador pensa logo em Sachs, mas nega qualquer informação aos agentes. Peter sabe que a identidade será rapidamente confirmada pela CIA, por isso decide narrar a história do amigo com informações cedidas pelo próprio, conectando-as a observações e comentários pautados pela vida pregressa compartilhada. Trata-se, portanto, de uma espécie de "depoimento" policial *post-mortem* de Sachs, narrado ao modo de um *thriller*.

Apesar da lealdade aparentemente gratuita manifestada pelo narrador, o sentimento preponderante que se configura como fio condutor do empreendimento de escrita do documento sobre Sachs é a culpa: Peter sente-se extremamente responsável por não ter sido perspicaz o bastante para notar que as transformações por que passava o amigo o estavam conduzindo a trágico fim. Tal percepção resulta de uma série de encadeamentos de "não-ver" do narrador-personagem. E o olhar da personagem que assume a condução do texto permanece bloqueado até o final, o que garante o efeito de *thriller*. Sentir-se culpado, porém, não é prerrogativa exclusiva do narrador e da própria personagem focal: todas as personagens de *Leviatã* são portadoras de alto senso moral e ético, o que as faz serem moralistas e sentirem-se sempre culpadas. Não há leveza para a consciência delas. Este peso equipara-se à falta de sutileza oferecida pela presença da Estátua da Liberdade como símbolo do poder nefasto da falsa democracia representada pelos Estados Unidos da América, na visão das personagens.

Vale acentuar que, no geral, as personagens não têm compromisso com atitudes políticas efetivas: vivem normalmente suas vidas de classe média, como se a falta de consciência as mantivesse em patamar saudável do ponto de vista da sobrevivência psicológica. As personagens de *Leviatã* não se sentem diretamente responsáveis pelos outros ou pelo país; no entanto, o sentimento de culpa pela própria alienação perpassa-lhes subrepticiamente o pensamento e as atitudes. A configuração da culpa como sentimento preponderante, que atormenta a existência das personagens de *Leviatã*, constrói-se no plano diegético a partir dos fatos ocorridos a Sachs, personagem focal cuja vida ata-se às das outras personagens por nefasto e misterioso cordão, conforme o ponto de vista do narrador e amigo.

Leviatã apresenta descrições detalhadas de pessoas e lugares, sempre em relação homóloga. Neste sentido, é nítido como tal estratégia reforça a leitura segundo a qual os fatos narrados só poderiam ter acontecido na espacialidade tópica formada pelo país (EUA), compreendida negativamente. No que diz respeito aos espaços criados em *Leviatã* e suas relações com as personagens, observa-se que Vermont, onde o narrador está gozando férias com a família ao ser procurado pelos agentes do FBI – supostamente, portanto, no presente da narração –, caracteriza-se como heterotopia, contraposta à isotopia representada pela cidade de Nova York. A casa de campo constitui espécie de refúgio para as personagens, por lhes permitir distanciamento da onipresença perscrutadora do monumento cujo olhar incide acusativamente sobre elas. O narrador afirma que "o grande atrativo da casa é o isolamento. Situa-se no topo de uma pequena montanha, a seis quilômetros e meio da vila mais próxima, seguindo por uma estradinha de terra" (AUSTER, 2001, p.19). A homologia encetada pela descrição da casa e dos sentimentos das personagens ao se instalarem nela – ao longo da narrativa – é explícita e recorrente.

Pelo exposto, observa-se que a casa de Vermont constitui-se lugar privado, situado fora dos limites da cidade grande, onde revelações cruciais são realizadas, longe dos olhos da Estátua, espécie de panóptico em tempos e espaços de suposta liberdade individual. No universo do romance, a referida casa é erigida como

heterotopia de compensação, pois, lá, é possível fugir da negatividade imposta pela isotopia. Ainda que o estado de conservação da casa não seja favorável para o aconchego, é assim que as personagens sentem, pois, mais do que o conforto material, importa a distância da cidade grande. Além disso, a casa de Vermont é lugar de parada para ordenar os pensamentos, para se distrair – já que é utilizada como lugar de veraneio e férias – e para escrever, no caso das personagens escritoras. Tais personagens usualmente refugiam-se na casa para pensar e organizar o trabalho. Sachs observa que seus dois livros (um publicado, outro inacabado) foram ambos gestados na casa de Vermont e compara a vida no interior à rotina vivida na prisão: "Não havia nenhuma preocupação exterior para aborrecê-lo. A vida se reduzira a seus elementos básicos mais despojados e ele já não precisava mais se questionar sobre como gastava seu tempo. Todo dia era mais ou menos uma repetição do dia anterior" (AUSTER, 2001, p. 184). Na juventude, Sachs optara pela prisão, ao resistir à convocação para servir na Guerra do Vietnã, com a qual não concordava. O questionamento do patriotismo e a sensação de serem massacradas por ele perturbam as personagens de *Leviatã*, sobretudo os artistas.

Além da compensação, considera-se que a casa de Vermont configura-se como heterocronia, pois permite às personagens suspenderem provisoriamente o tempo da vida, em contraposição ao tempo apressado e opressor imposto pela rotina da cidade. O caráter de refúgio da casa deve-se a traço não atribuível à casa da cidade grande: a possibilidade de isolar-se, de separar-se do mundo. Sachs considera o isolamento imprescindível para o bom desempenho da atividade do escritor. Assim sendo, o isolamento é a solução encontrada pelas personagens escritoras apenas como condição para realizarem a atividade profissional. Mais do que reflexão existencial, a solidão indica atividade, possibilidade de escrever, modo preferencial de contato com outros que, paradoxalmente, ganha contornos mais nítidos. A relação com Thoreau é inegavelmente mantida pela referência ao distanciamento da sociedade, ao isolamento no interior do país e à crítica subjacente à degenerescência dos valores estadunidenses. Diálogo entre Sachs e o narrador revela a atribuição de sentido à casa situada no interior do país em estreita conexão com a atividade de escrita:

> É estranho – prosseguiu ele –, mas, nas duas vezes em que consegui parar para escrever um romance, estava separado do resto do mundo. Primeiro, na prisão, quando era um garoto, e agora aqui em Vermont, *vivendo como um eremita na floresta*. Eu queria saber que diabo isso significa. [grifo meu]

Ao que o narrador responde: "– Significa que você não pode viver sem os outros – falei. – Quando eles estão perto de você, em carne e osso, o mundo real é suficiente. Quando você fica sozinho, precisa inventar personagens imaginários. Precisa deles para lhe fazer companhia" (AUSTER, 2001, p. 184). Este diálogo sintetiza a detalhada caracterização de Sachs, reiterada ao longo da narrativa, especialmente, no primeiro capítulo, que apresenta o modo como as personagens focais conheceram-se e por que se tornaram amigos íntimos. Sachs é apresentado como muito loquaz e ativo nos relacionamentos humanos: generoso, sempre disposto, informal no trata-

mento com qualquer pessoa. Mas, na visão do narrador, a despeito dos traços positivos, Sachs é demasiado humano para não revelar contradições, comportamentais, morais ou de qualquer outra ordem. A personagem encarna, portanto, a contradição, pois consegue oscilar entre introspectiva e extrovertida, intelectual e mundana, tendendo tanto ao isolamento quanto à vida social.

No final da narrativa, Peter está sozinho na casa de Vermont e crê na morte de Sachs. O narrador pensa no amigo como um fantasma, mas, instantes após desenvolver tais pensamentos, "aconteceu de estar acordado quando Sachs fez súbita e inesperada aparição em Vermont" (AUSTER, 2001, p. 280). É, portanto, a casa o lugar escolhido por Sachs para fazer revelações ao amigo, cujo resultado é o próprio livro *Leviatã*. Pelo exposto, nota-se que a casa de Vermont constitui-se em muito mais do que mero abrigo ou lugar de veraneio: trata-se de um símbolo liminar, pois é como se estivesse suspensa do mundo, onde os mais estranhos eventos pudessem ocorrer, sobretudo pelo fato de figurar-se *locus* privilegiado que concentra as fantasias dos escritores.

Excetuando-se a casa de Vermont, cujo sentido é bem peculiar em *Leviatã*, outras localidades interioranas estadunidenses ambientam ações, mas, ao contrário da supracitada espacialidade, são concebidas negativamente se contrapostas à cidade de Nova York. As personagens não podem escapar ao alcance da visão da Estátua da Liberdade; longe dela e da cidade, suas vidas tendem à desagregação, mudando para pior, o que as obriga a retornarem sempre, em movimento pleno de contradições e sofrimento.

Contradições paralelas perpassam todo o universo de *Leviatã*, inclusive a vida das personagens. O desejo e a impossibilidade de Fanny e Sachs terem filhos contrapõem-se à fertilidade de Peter, um dos fatos que levam Ben a invejar o amigo. O sentimento é recíproco, pois o narrador inveja Sachs por ter se casado com a mulher por quem fora apaixonado no passado. A inveja mútua auxilia na construção do percurso da culpa, erigido sobre o eixo do "não-ver", já mencionado. Diferentemente do olhar incisivo e vertical da Estátua da Liberdade, o olhar das personagens – umas sobre as outras – é nublado, não se constituindo como dimensão facilitadora do contato em *Leviatã*. A redução da distância é propiciada pelo acaso, elemento responsável por colocar as personagens em interação, como num tabuleiro de xadrez, instituindo, a partir de força exterior quase imperceptível, o elo que as une visceralmente. No entanto, deve-se apontar que nem tudo em *Leviatã* é resultado do acaso, pois Sachs – mesmo consciente do caráter negativo das próprias ações no processo de tornar-se terrorista – delibera por praticar ações negativas. Desse modo, o peso moral de *Leviatã* reside justamente na intersecção entre a impossibilidade de escapar ao destino e a irreversibilidade após iniciar processo de autoconscientização.

Com a separação de Peter, Fanny, a esposa do amigo, arranja-lhe morada no minúsculo compartimento de um sótão no Brooklyn, a ser dividido com outros habitantes: "Era apenas o básico para a sobrevivência, o estritamente necessário, mas a verdade é que fui feliz naquele quarto. Como disse Sachs na primeira vez em que foi

me visitar, ali era um refúgio para a introspecção, um quarto onde a única atividade possível era o pensamento" (AUSTER, 2001, p.79). O quarto do sótão como refúgio topofílico (BACHELARD, 1993) é recurso repetido à exaustão pelo imaginário, que o constrói como polo superior, portanto, positivo, no que concerne à verticalidade do edifício. No presente caso, o posicionamento do sótão está em estreita homologia com a vida humana, regida pela modalidade vertical do corpo: estar vivo e ativo é, invariavelmente, estar de pé. Esta leitura centra-se exclusivamente no citado episódio de *Leviatã*. Em outros, a verticalidade e a grandeza, como da Estátua da Liberdade, assumem valores negativos. Bachelard (1993, p.45) aponta a "falta de valores íntimos de verticalidade" nos arranha-céus das grandes cidades, acrescida da "falta de cosmicidade da casa" nas referidas espacialidades. Para o filósofo, "as casas, ali, já não estão na natureza. As relações de moradia com o espaço tornam-se artificiais" (BACHELARD, 1993, p.45). No entanto, observa-se que o trecho de Paul Auster supracitado contraria a concepção bachelardiana encaminhada no sentido de valoração positiva da natureza em contraposição à negatividade do ambiente urbano.

Outra leitura é permitida a partir da descrição do lugar pequeno e miserável e de quem o ocupa: no sótão, o escritor Peter Aaron deve compartilhar a vida com outros artistas, o que revela a crítica de Auster às condições para a realização da arte no contexto estadunidense contemporâneo, ecoando as eloquentes palavras de Henry Miller sobre a situação dos artistas, seus conterrâneos, no início da década de 1940:

> [...] *nenhuma esperança para o artista!* Os únicos que não estavam levando uma vida de cão eram os artistas comerciais. Esses tinham casas lindas, pincéis lindos, modelos lindas. Os outros viviam como ex-presidiários. A América não é lugar para artistas: se artista é ser um leproso moral, um desajustado econômico, uma obrigação social. Um porco alimentado a milho tem vida melhor que um escritor criativo, um pintor ou um músico. Ser coelho é melhor ainda. (2006, p.19; grifo do autor).

Mas, apesar da insalubridade do ambiente, o pequeno lugar adquire feições positivas, asseguradas pela capacidade de gerar transformações e surpresas na vida da personagem. A vida pessoal e profissional de Peter é reestruturada, sucesso vinculado à redução da distância entre ele e Sachs, imposta pelos 18 meses anteriores, vividos no interior. Após o retorno da personagem-narrador a Nova York e o restabelecimento da amizade, Peter conhece Maria Turner, por intermédio de Sachs: "No início de 1979, três ou quatro meses depois que voltei para Nova York, conheci uma pessoa que veio a ter um papel fundamental na morte de Sachs" (AUSTER, 2001, p. 81). A artista radical Maria também habita um pequeno imóvel em Nova York, o que parece corroborar a leitura sobre a vida do verdadeiro artista estadunidense apresentada.

A morte de Sachs resulta de um longo percurso de transformação e sofrimento. O custo de eventos que lhe ocorrem por acaso e aos quais atribui sentido de destino, bem como de decisões deliberadamente tomadas compõem o mosaico que culmina com a morte. Repetidos episódios de queda da personagem confluem para o movi-

mento descendente em geral atribuído à morte, compreendida pelo imaginário ocidental como descida. Nota-se, em *Leviatã*, que o eixo do relacionamento entre espaços e personagens é preponderantemente guiado por relações espaciais do tipo verticalidade-horizontalidade, com imposição do primeiro termo sobre o segundo. Isso não é gratuito, mas porta grande força simbólica, pois remete aos valores comumente atribuídos à verticalidade na cultura ocidental: o homem vivo e ativo está de pé, sendo, portanto, vertical; o vetor ascendente corresponde a valores positivos, como nos gráficos e nos textos religiosos cristãos, pela figura do céu; à altura condiz a imponência, conforme exemplos históricos da arquitetura humana revelam. Em suma, "o homem ocidental encontra o sublime através da altura" (FERNANDES, 1992, p.82). Culturalmente e na dinâmica de *Leviatã*, a Estátua da Liberdade impõe-se como o símbolo máximo da força e da presença do Estado, representando o poder dos Estados Unidos da América sobre o mundo e figurando como elemento onipresente que obriga as personagens a lembrar, constantemente, dos valores patrióticos no horizonte de suas vidas individuais.

Se o movimento de subir constitui polo positivo, ainda que não se pretenda efetuar aqui leitura dicotômica dos valores culturais, entende-se que descer indica negatividade, desde a queda do homem pelo pecado cometido no Paraíso. No entanto, há que se ressaltar que, entre um polo e outro, pode-se localizar uma série de nuanças com implicações significativas. Sumariamente, a narrativa de *Leviatã* concentra-se na dinâmica de uma sequência de quedas, reais ou simbólicas, pelas quais passa a personagem de Benjamin Sachs. E, na dinâmica da obra, cair é sinônimo de atingir a autoconsciência, não sem intenso sofrimento, pois se relaciona ao sentido do movimento para dentro de si. Em *Leviatã*, o aspecto moral é tão enfático que assume contornos quase sagrados, donde deriva a ideia da queda como degradante para o ser humano. A angústia moral da personagem advém do traço moralizante impingido ao autoconhecimento: Sachs não está em busca de si como individualidade no sentido psicológico, mas como indivíduo no sentido social e político. Ademais, a queda da personagem concentra espécie de alegoria de toda a nação estadunidense, evocada no libelo à verdadeira liberdade humana constituído por Auster em *Leviatã*, ressoando argumentos expostos por Thoreau.

É relevante sublinhar que, ao revolver a memória em busca da compreensão do trajeto existencial e político de Sachs, Peter defende a tese segundo a qual o amigo não se transforma do episódio da queda do edifício na noite de comemoração do centenário da Estátua em diante. Para o narrador, já distanciado no tempo dos fatos narrados, não há corte instaurador de relações de anterioridade e posterioridade, marcadas pela precisão do limite preciso do evento citado. Peter defende a ideia da gradação de transformações de Benjamin Sachs rumo ao cumprimento do destino traçado desde sempre, desde a infância, quando da visita à Estátua da Liberdade, o que constituiria um primeiro percurso empreendido pelo predestinado. No interior das entranhas do monstro, o medo de cair da mãe transfere-se para o pequeno Sachs, assombrando-lhe de modo subreptício por toda a vida. O segundo percurso inicia-se no episódio da

queda propriamente dita até o assassinato culposo do desconhecido (depois identificado como Reed Dimaggio), cometido por Sachs na estrada. Por fim, considera-se que o narrador cria um terceiro percurso, que abrange a assunção da identidade do homem assassinado até a morte efetiva de Sachs. Abaixo, por opção metodológica e em respeito à lógica dos espaços liminares, são examinados, um a um, os três percursos descensionais da personagem.

PERCURSO PRELIMINAR: GERMINAÇÃO DA QUEDA

Conforme apontado, o tema da queda do homem, em nível real ou simbólico, é recorrente na cultura ocidental, sobretudo porque instala relações entre alto e baixo, cujo acento positivo recai, com prevalência, no primeiro termo. A convocação do tema da queda por Auster é, por si só, simbólica, pois remete à esfera da religião cristã, arraigada na tradição ocidental, sobretudo na linhagem que se desenvolve nos Estados Unidos da América, centrada no protestantismo puritano, de onde possivelmente provém o sentimento de culpa das personagens. Desde o livro bíblico do Gênesis, a queda do homem perfaz o imaginário cultural, não se restringindo ao âmbito religioso. Neste sentido, a carga semântica de "cair" é, comprovadamente, interpretada como negativa.

Na dinâmica de *Leviatã*, Peter Aaron tenta demonstrar o argumento segundo o qual Sachs estava, de algum modo, predestinado a "cair", mesmo antes do nascimento. A ascendência de Sachs caracteriza-se como liminaridade para o tipo humano estadunidense que o amigo escritor encarna, conforme explica o narrador: "Seu pai era um judeu da Europa Oriental, sua mãe era uma católica irlandesa. [...] Era tanto judeu quanto católico, *o que significa que não era nem uma coisa nem outra*" (AUSTER, 2001, p. 39; grifo meu). Não ser nada implica estar na fronteira de três povos: o de cada uma das famílias dos progenitores e o próprio. Benjamin Sachs nada mais é do que um estadunidense médio, visto que o país fora colônia, portanto, constituído pela miscigenação de povos oriundos dos mais variados lugares do mundo. No intuito de justificar o radicalismo adotado por Sachs, o amigo e narrador oferece essa interpretação "genética". O argumento da predestinação é irônico, pois convoca o próprio imaginário nacional acerca das "origens" do país, criado pelo discurso sobre o "destino manifesto", crença segundo a qual os Estados Unidos estavam fadados naturalmente à expansão territorial, cujos empreendimentos, pacíficos ou agressivos são justificados até hoje.

Ter participado de evento familiar no passado é crucial para a rememoração e para a criação de credibilidade à escrita de Peter, que tivera oportunidade de observar o comportamento do amigo junto aos familiares. É na referida ocasião que o narrador percebe um acontecimento aparentemente banal que, no entanto, norteia a construção dos percursos de transformação do intelectual em terrorista. Num almoço de Ação de Graças, os membros da família discutem acirradamente sobre política, sempre associada ao estado de ânimo das personagens, inclusive do próprio narrador: "A

visita ocorreu poucas semanas depois de Ronald Reagan ter sido eleito presidente, o que significava que era novembro de 1980 – faz dez anos agora. Foi uma época ruim da minha vida" (AUSTER, 2001, p.42). A negatividade na vida pessoal do narrador alastra-se pela vida das outras personagens, devido ao encaminhamento político da era Reagan. A justificativa do argumento aloja-se no fato de que, para as personagens, a política permeia toda a vida humana, não há modos de escapar dela, a não ser pelo alheamento auto-imposto ou pela atitude deliberada de "não-ver", o que significa não agir, não se incomodar pessoalmente, deixando-se conduzir de fora. Sachs atribui ironicamente a Peter o sinal desta última atitude, exposta em carta deixada ao narrador após a última e furtiva visita em Vermont.

A atitude de Peter de "persistir em uma só coisa" significa concentrar-se na atividade de escritor, ao passo que Sachs sempre se soubera tendencioso à ação política, desde a adolescência (1968), quando se recusara ao alistamento para lutar na guerra do Vietnã, preferindo a prisão. Ainda sobre a predestinação de Sachs e o reforço do componente genético na gestação do ativismo político, Peter destaca a língua ferina da mãe do amigo ao comentar sobre os comparsas de Nixon quanto ao episódio Watergate.

Outro elemento configurador e igualmente irônico da ideia da predestinação diz respeito ao nascimento do amigo Sachs, ocorrido na simbólica data de seis de agosto de 1945. O narrador informa que, ao longo da vida, Sachs reiteradamente costumava abordar o tema da "bomba" e da capacidade destruidora do ser humano. Portanto, à personagem era impossível escapar ao que lhe estava reservado e às próprias inclinações "naturais". Paralelismo e causalidade equiparam a queda efetiva de Sachs, já adulto, do edifício, ao episódio ocorrido à mãe, em 1950, na presença do filho, nas escadas que conduzem à tocha da Estátua da Liberdade. A relação, compreendida como natural, auxilia no reforço do argumento. No episódio da infância, a escadaria era íngreme e estreita, o que provocou vertigem na mãe de Sachs, interpretada por este em tom jocoso, na vida adulta, como: "Foi minha primeira lição de teoria política [...]. Aprendi que a liberdade pode ser perigosa. Que, se a gente não prestar atenção, ela pode nos matar" (AUSTER, 2001, p.52).

De personalidade contraditória, aos olhos do narrador, Sachs não parece à vontade na própria pele, no seio da família, na casa que divide com Fanny (a esposa), em lugar algum, pois tem a mente intermitentemente perturbada pela necessidade de ação, de negação da ordem estabelecida, do que ele mesmo não tem consciência, já que a narrativa existe justamente em virtude da explicitação do processo de construção da autoconsciência. O argumento defendido no livro ressalta os limiares constituídos pelo percurso trilhado pela personagem não para se transformar em algo diferente, mas para se tornar aquilo que já era, como explica Elias sobre a consequencialidade da identidade do sujeito no que diz respeito ao que denomina "identidade-eu":

> É possível que a antiga lógica suscite a expectativa de que algo absolutamente imutável constitua o núcleo de todas as mudanças, o cerne inalterável do todo o desenvolvimento, seu cerne não-sujeito ao desenvolvimento. O exem-

> plo do desenvolvimento da pessoa, e particularmente de seu rosto, talvez facilite a compreensão de que, no decorrer desse processo, não precisa haver nada que se mantenha imóvel e que seja absolutamente imutável. A identidade da pessoa em desenvolvimento repousa, acima de tudo, no fato de que cada fase posterior emerge de uma fase anterior, numa seqüência ininterrupta. O controle genético que dirige o curso de um processo é, ele mesmo, parte desse processo. E o mesmo se aplica à memória, seja ela consciente ou inconsciente. (1994, p.155-156).

Tal é justamente o que ocorre a Sachs, cuja vida transcorre em meio a transformações ambientadas pelo tempo cíclico, pois a memória do episódio na Estátua da Liberdade é reconstituída e reinterpretada na vida adulta, assumindo contornos terríveis e irreversíveis, tanto no caráter quanto na vida da personagem.

O apego de Peter à crença na predestinação é enfatizado por contínuas referências à infância, período em que soubera ser Sachs destemido em relação a qualquer tipo de autoridade. O uso recorrente de palavras como "sabotagem", "fantasma", "bomba" e descrições psicológico-emocionais do amigo instauram com força campo semântico associado à negatividade, reforçando o sentido trágico da morte do amigo, cuja imagem como "terrorista" o narrador tenta esfacelar, antes mesmo que seja construída pela polícia e pelos jornais. Observa-se esse movimento pelo fato de Peter ater-se mais nas descrições de Sachs referentes ao passado, da infância e do período compartilhado do que nas ações do amigo como o "Fantasma da Liberdade". Crê-se que deriva disso o fato de o capítulo reservado para a narração dos instantes finais da vida de Sachs ser o mais curto. Pelo resultado final e por todas as descrições e interpretações oferecidas pela instância narradora, concentrada na exposição de aspectos contraditórios relativos à personalidade de Sachs, acredita-se legítimo afirmar que, ao menos na perspectiva do narrador, toda a vida do amigo fora regida pela liminaridade. Ben Sachs é um ser limítrofe, como a média dos cidadãos estadunidenses, pois não é nem judeu, nem católico, nem irlandês, nem europeu oriental, nem bom, nem mau. Moralmente, entretanto, há retidão, menos na interpretação do próprio Sachs, que se julga merecedor das catástrofes que lhe sucedem. Tal modo de pensar sobre si contribui significativamente para que as mencionadas ações negativas ocorram.

CAI UM CORPO, LEVANTA-SE UM FANTASMA

Nos momentos iniciais da narrativa, Benjamin Sachs é um idealista, embora esteja visivelmente desesperançado com os rumos políticos do país. A apatia do Partido Democrata e a sucessão de mandatos presidenciais Republicanos, logo, conservadores, ajudam a matizar o quadro de aversão e raiva constituído desde a mocidade, quando a personagem focal optara pela prisão como forma de posicionar-se contrariamente à Guerra do Vietnã. É na prisão que Sachs escreve o romance de estréia, *O Novo Colosso*, livro no qual "a emoção predominante era a raiva, uma raiva

desenfreada, dilacerante, que irrompia em todas as páginas, raiva contra a América, raiva contra a hipocrisia política, raiva como uma arma para destruir os mitos nacionais" (AUSTER, 2001, p.57-58).

A transformação da personagem ocorre, sobretudo, pelo fato de perceber-se equivocado o tempo todo, tanto no que diz respeito a si quanto sobre sua (in)atividade como cidadão. Sachs assume que, na verdade, por toda a vida fugira à ação, permanecendo fiel apenas a princípios teóricos. O percurso do aprendizado da personagem é tomado de empréstimo a episódios reais ocorridos a Thoreau, paradigma de Auster como escritor e cidadão norte-americano[4]. No momento em que o narrador e Sachs se conhecem e este descobre que Peter estivera na França à época da Guerra do Vietnã, ressalta a importância do elemento espacial como agente agregador, ironizando o posicionamento realizado por Peter: "Portanto você foi para a França e eu fui para a prisão. Nós dois fomos para algum lugar, e nós dois voltamos. Até onde posso enxergar, nós dois estamos agora no mesmo lugar" (AUSTER, 2001, p. 34). O sentimento reinante é de desesperança, pois parece ter sido vão o esforço realizado no passado, fustigado pela penetração terrível do Estado e de seu poder destruidor das subjetividades em sua dimensão individual.

No que tange à referência específica aos espaços, deve-se acentuar que tem sentido mais abrangente do que parece numa primeira leitura. No início, ambas as personagens estão num bar no West Village, onde se frustram pelo cancelamento da leitura das respectivas obras devido ao mau tempo. Estar no mesmo lugar é igualar-se ao desertor: justamente Sachs, que se julgara tão nobre, optando pela prisão como manifesto de insatisfação e discordância. Com o passar do tempo, Sachs certifica-se de que suas ações sempre foram demasiadamente pequenas, o que só sofre efetiva alteração ao assumir a identidade de Reed Dimaggio, a personagem-antítese. Até consumar-se a autoconscientização, Sachs considera a autodepreciação movimento suficiente em termos de atitude ética. E a leitura do narrador, sempre tendendo a olhar o amigo por viés positivo, confirma a conduta de Sachs.

No percurso antecedente à queda do edifício e, especialmente após o episódio[5], a personagem passa a estabelecer conexões de causalidade entre tudo o que lhe ocorre, associando eventos operados pelo acaso a crenças e pensamentos construídos no passado e arraigados no próprio espírito. Julgando-se agente portador da desgraça humana, Sachs tenta "consertar" o desmazelamento provocado na própria vida e das

[4] Spiller (1967, p.67) assinala que "O ensaio de Thoreau que causou mais influência em seus contemporâneos foi o que trata da *Desobediência Civil* (*Civil Desobedience*), inspirado provavelmente pela sua permanência, uma noite, na prisão de Concord, por ter recusado, por questões de princípios, pagar a taxa de eleição (*poll tax*) anos atrás. Gândi, depois de ler essa argumentação bem fundada em prol da resistência passiva, tornou-se um ardente admirador desse profeta do individualismo americano, que haurira tanto de sua inspiração do Oriente".

[5] Um dos pontos altos de *Leviatã* é o episódio da queda – literal – da personagem focal, Benjamin Sachs, da sacada de um apartamento durante a festa em comemoração ao centenário da Estátua da Liberdade. O episódio funciona como evento catalisador da transformação da personagem, que passa de escritor marginal a terrorista.

pessoas que o rodeiam, no seu entender, envolvidas inocentemente no caso. O narrador enfatiza concepção segundo a qual o amigo sempre pensara desse modo: "A mente de Ben era só intuição. Era impetuosa mas não especialmente sutil, um espírito que amava correr riscos, dar saltos no escuro, *estabelecer nexos improváveis*" (AUSTER, 2001, p. 62; grifo meu). A atitude ratificadora do narrador constitui, portanto, interpretação positiva do outro, cujo traço da personalidade ativa estivera sempre presente, não tendo sido desenvolvido somente após o episódio terrível. Esta é tese defendida ao longo de toda a narrativa: não há bipartição da personalidade e da conduta de Sachs ocasionada pelo episódio da queda, mas consolidação de características sempre fermentadas na mente e nas atitudes da personagem.

Na trajetória de frustração empreendida por Sachs também reside a decepção sofrida em relação à própria esposa e ao narrador. Apaixonado por Fanny no passado, Peter deixa-se enlear pela mulher na ausência de Sachs quando de uma viagem a trabalho. Ela lhe revela episódios de traição envolvendo Sachs e outras mulheres. Apiedado e seduzido, Peter inicia rápido e tórrido romance com Fanny. Embora Sachs não demonstre sofrimento ao descobrir o "caso", certamente o ocorrido incide de modo decisivo na transformação. A justificativa da aparente anestesia emocional reside no desencanto previamente desenvolvido pela personagem com o mundo em geral e com os Estados Unidos, em particular. Sachs crê que não se pode esperar nada da sociedade, do Estado, sentimento que se estende às outras personagens.

Na dinâmica exposta, o indivíduo só pode ser acolhido por outros indivíduos, em relações horizontais, por aqueles que o cercam e constituem baluartes sólidos para mitigar a existência que se desenvolve sob os auspícios de espacialidades negativas e onipresentes. Mas, se as pessoas próximas são elas próprias indignas de confiança e Sachs sente-se frustrado com o rompimento do último elo positivo com o mundo, representados pelos sentimentos de amor e amizade, julga ter motivos para desprezar categoricamente a vida. Esta é a visão da personagem, já perturbada por eventos anteriormente ocorridos e pela própria visão de si, construída ao longo da vida em termos de autodepreciação. A vivência com outros é fundamental para o ser humano, inclusive para a compreensão de si próprio; ao perceber movimentos dos seres amados como não correspondentes às expectativas éticas formuladas, Sachs certifica-se da necessidade de mudança. Apenas na relação eu-outro, no limiar de si, portanto, a compreensão do eu sobre si é fortificada, conforme aponta Bakhtin (2003, p.48): "É essa distinção entre os corpos exterior e interior – o corpo do outro e o meu corpo – no contexto fechado concreto da vida de um homem singular, para quem a relação "*eu* e o *outro*" é absolutamente irreversível e dada de uma vez por todas".

Com a confissão da traição, observa-se que as personagens atingem o limiar da amizade e a fronteira do casamento entre Fanny e Ben. Os sentimentos das personagens entram em relação de homologia com elementos externos: crises internacionais e desequilíbrios políticos e sociais em geral. Em todos os aspectos, reina a sensação de impossibilidade de escapatória. Peter e Sachs marcam encontro num pequeno restaurante, espacialidade de passagem, semipública, naturalmente desprovida de memória

das relações afetivas, pessoais, constituídas no passado e em crise generalizada no presente, conforme expõe o narrador: "Isso foi no início de 1980, a época da crise dos reféns no Irã, das atrocidades do Khmer Vermelho no Camboja, da guerra no Afeganistão" (AUSTER, 2001, p. 121). Com o desenrolar de tenso diálogo, derivado do estremecimento das relações, Peter torna-se mais confuso, pois Sachs desmente todas as histórias de traição atribuídas a ele por Fanny. A situação limítrofe do casamento ganha contornos nítidos para o narrador, mas a interpretação das próprias atitudes e do caráter do casal de amigos torna-se mais nebulosa, justamente pelo fato de serem ambas convincentes. Após o ocorrido, há significativa mudança no *status* da amizade entre Peter e Sachs.

O contexto político do início da década de 1980 rege negativamente a vida de todos: na perspectiva anti-republicana do narrador, o conservadorismo reinante é responsável pela liquidação da cultura, o que ocasiona a primeira "queda" de Sachs na fase adulta. Como escritor, aos olhos do público, crê-se "anacrônico", pois percebe que falar e escrever já não figuram como atitudes eficientes, pois ninguém está disposto a ouvir. Sachs está plenamente desestimulado com o quadro externo, o que se reflete na interioridade do escritor desiludido e, talvez, dos demais indivíduos conscientes ou em processo de conscientização. Predominam em Sachs sentimentos múltiplos de perdas: da fé, da autoconfiança, reinando absoluta desesperança. No entanto, o escritor não desiste de lutar, primeiramente, com suas armas preferenciais, as palavras; depois, ao constatar a inutilidade e o clima vigente, "de egoísmo e intolerância, de americanismo retumbante e debilóide", passa à ação terrorista. No limiar entre um tipo de ação e outro, o narrador comenta que "Sachs fingia não se importar, mas eu percebia como a batalha o estava esgotando, percebia que, mesmo quando tentava se consolar com o fato de que tinha razão, estava gradualmente perdendo a fé em si mesmo" (AUSTER, 2001, p.138-139).

À queda de Sachs do edifício, o narrador tem acesso apenas indiretamente, pois as únicas testemunhas foram duas mulheres: uma conhecida, Maria Turner, e outra desconhecida, Agnes Darwin. Os nomes das personagens são sugestivos: o narrador atribui todo o desencadeamento da tragédia a Maria Turner. O verbo "to turn", em inglês, tem várias acepções[6], dentre as quais o sentido de "reviravolta", "transformação", o que a personagem de fato representa. Primeiro, em relação a si própria, pois, como artista, procura constantemente reinventar-se. Em segundo lugar, é ela que provoca Sachs e o conduz indiretamente à queda. Agnes Darwin não é personagem de *Leviatã* como Maria: ela aparece apenas no referido episódio, desempenhando função fundamental: tropeçar, fazendo o corpo de Sachs balançar-se e precipitar-se prédio abaixo. Etimológica e culturalmente, o nome Agnes está associado à carga semântica "anjo" e o sobrenome "Darwin", à ideia de evolução, o que se coaduna com a tomada de consciência da personagem focal. A mulher desconhecida, convida-

[6] O *Longman Dictionary of English Language and Culture* (1992, p. 1424) apresenta mais de 30 acepções para a expressão, dentre as quais se destaca "to change so as to become (esp. something bad)", traduzida livremente aqui como "mudar a ponto de tornar-se (especialmente algo ruim)".

da pela editora de Sachs, Patrícia Clegg, anfitriã da festa comemorativa dos 100 anos da Estátua da Liberdade, carrega no próprio nome o signo da morte simbólica que favorece o caminho da transformação do artista. A jornada empreendida por Sachs após o acidente adquire, de fato, para além de atitude moral e política, espécie de trajeto espiritual, rumo à expiação dos malefícios causados a si e a outros.

Saliente-se a data do acidente e o local, o bairro do Brooklyn, onde reside Sachs, sob os olhos impiedosos do pétreo símbolo nacional, contra o qual a personagem tenta insurgir-se durante toda a vida. Sachs deveria estar em Vermont, mas permanecera no Brooklyn em virtude de um contrato profissional. Em *Leviatã*, o bairro do Brooklyn constitui espacialidade heterotópica em relação à cidade de Nova York em geral e a um de seus símbolos em particular, a Estátua da Liberdade:

> Era o dia 4 de julho de 1986, o centésimo aniversário da Estátua da Liberdade. [...] apesar de minha relutância inicial, fiquei contente por não perder o espetáculo dos fogos. As *explosões* transformaram Nova York em uma cidade *espectral*, uma metrópole *sitiada*, e saboreei a flagrante *violência* de tudo aquilo: o *barulho* incessante, as corolas luminosas das *explosões*, as cores a flutuar em imensos dirigíveis de *fumaça*. A Estátua da Liberdade se erguia à nossa esquerda, no porto, incandescente na sua glória banhada por holofotes, e a todo instante eu tinha a sensação de que os prédios de Manhattan estavam prestes a se projetar no solo, com raiz e tudo, para sair voando e nunca mais voltar. (AUSTER, 2001, p.142-144; grifos meus).

Os termos destacados são evidentes portadores de carga semântica negativa, embora o contexto seja aparentemente de festa. No entanto, a negatividade impõe-se pesadamente; mesmo os festejos não têm sentido comemorativo na dinâmica da obra, mas irônico, tanto que funcionam como contexto para a cena nefasta que sucede. O corpo de Sachs é projetado do edifício e, embora a personagem tenha se recuperado com facilidade, o narrador interpreta a queda do edifício como ponto de emergência do processo consciente de perda generalizada e irreversível. O próprio Sachs, no entanto, afirma ter sido o momento de consagração da morte, pois, durante a queda, percebe-se morto antes mesmo de atingir o chão. Tal pensamento conduz a personagem a manter-se em sepulcral silêncio durante o mês posterior ao fato.

Ao final desse período, Sachs decide revelar a Peter o método adotado e os pensamentos com os quais se debatera durante todo o tempo em que se mantivera calado: o silêncio permitira-lhe refletir e formular a própria teoria sobre o acontecimento. A explicação moralista de Sachs é interpretada de maneira cômica pelo narrador: embriagado, sem a intenção real de trair Fanny, insinuava-se furtivamente para Maria Turner. A fim de não romper o código moral auto-imposto, tenta driblá-lo, fazendo Maria tocar seu corpo, como se isso pudesse eximi-lo de qualquer "culpa". Sachs interpreta a própria atitude como falta de autoconhecimento, considerando-se desonesto não com Fanny, mas consigo. A personagem só consegue avaliar a situação ao sair de si e confrontar-se consigo como um *outro*, portanto, de fora, em silêncio, na

cama do hospital. Sobre o tema "autoconscientização", julga-se legítimo ler o citado trecho de *Leviatã* à luz de apontamentos oferecidos por Elias no que diz respeito ao fato de os seres humanos serem naturalmente imbuídos de

> [...] certa capacidade de saírem de si mesmos e se confrontarem, de modo que conseguem ver-se como que no espelho de sua consciência. Para si, a pessoa é ao mesmo tempo um eu, um você e um ele, ela ou isso. [...] Sem dúvida, a capacidade das pessoas de saírem conscientemente de si e se confrontarem com algo que exista na segunda ou terceira pessoas vê-se mobilizada, conforme o estágio de desenvolvimento em que se encontre a sociedade, em medidas muito diferentes de maneiras muito variadas; mas constitui sempre a precondição para a construção de instrumentos e, mais ainda, para a transmissão do conhecimento, inclusive do autoconhecimento. (ELIAS, 1994, p.156).[7]

Gestado e consolidado, portanto, ao longo de toda a vida, o processo de autoconscientização de Sachs, na perspectiva do narrador, intensifica-se após o episódio fatídico. O fio condutor do processo é o alto senso moral da personagem: Sachs acredita-se culpado e não vítima; por isso, considera fundamental mudar radicalmente de vida. Todo o passado vivido passa a ser compreendido como inútil, inclusive – e, talvez, principalmente – a atividade de escritor, da qual diz desistir: "Quero me levantar da minha escrivaninha e fazer alguma coisa. Os dias de ser uma sombra terminaram. Tenho de penetrar no mundo real agora e fazer alguma coisa" (AUSTER, 2001, p.161). Sachs contrapõe a atividade política efetiva à atividade de escrita, atribuindo valor positivo exclusivamente à ação prática. A transformação principia pela aquisição de consciência sobre si e sobre seu papel na sociedade já degradada, o que se reflete até mesmo na alteração física da personagem, deliberada: Sachs corta o cabelo e elimina a barba. O narrador assusta-se com a mudança, interpretada como automutilação e necessidade de expor a própria desgraça, a fim de evocar constantemente o terrível ocorrido, evitando esquecimento do ato moral condenável e condição da tomada de consciência.

O processo de autoconscientização de Sachs prossegue com a aproximação de Maria Turner, que aceita fotografá-lo na nova aparência. As imagens fotográficas permitem à personagem autocompreensão, funcionando como espelho do novo homem. Somente vendo-se de fora, agora por meio da representação visual, como um outro, Sachs compreende a proporção da necessidade de mudanças mais radicais.

[7] Sobre a convocação de Norbert Elias, a fim de auxiliar na leitura proposta neste trabalho, saliente-se a plena ciência sobre o fato de constituir voz dissonante em relação a um dos autores mais caros a este trabalho, Michel Foucault. Tal dissonância decorre, no interior das Ciências Sociais, de divergências entre os referidos autores no que tange à concepção da História. Em que pesem as notáveis diferenças no encaminhamento teórico dos mencionados autores, considera-se a existência de pontos de convergência – que, em razão dos objetivos do presente trabalho, não podem ser aqui desenvolvidos –, o que justifica a presença de ambos no mesmo contexto, visto que cada um foi empregado em seções diferentes, com fins específicos.

Conforme assinala Bakhtin (2003, p.54), "só na vida assim percebida, na categoria de *outro*, meu corpo pode tornar-se esteticamente significativo, não, porém, no contexto de minha vida para mim mesmo, não no contexto de minha autoconsciência".

Ao notar a degradação externa da figura do amigo, o narrador imbui-se da tarefa de "salvá-lo", ao que o outro tenta reagir, fingindo interessar-se pela redação de novo romance. No entanto, os objetivos das personagens são divergentes: "Eu via o livro como um modo de ele retornar ao mundo, ao passo que Sachs o via como um caminho de fuga, um último gesto de boa vontade antes de ele se esgueirar para dentro das trevas e desaparecer" (AUSTER, 2001, p. 177). Como um fantasma. Sachs mantém-se oculto para as outras personagens durante dois anos; apenas Maria sabe onde está, mas guarda segredo. Embora se caracterize como fantasma, o narrador sente que o amigo poderia retornar a qualquer momento e retomar a vida ordinária, o que não ocorre.

A vida de todas as personagens muda, transcorrendo aparentemente em estado de normalidade durante a prolongada e sentida ausência de Sachs. No verão, inesperadamente, Sachs reaparece, em Vermont, para o narrador, contando-lhe toda a história dos dois anos. Nesse ínterim, em legítima defesa, Sachs admite ter assassinado um homem desconhecido com um bastão de beisebol. Com remorso, ao buscar pistas sobre o desconhecido, encontra, no porta-malas do veículo do outro, o passaporte de Reed Dimaggio. Na sacola, ironicamente descrita como "de couro pequena, com ornatos vermelhos, brancos e azuis" (AUSTER, 2001, p.205), Sachs encontra apetrechos para a construção de bombas caseiras. Mesmo considerando-se óbvia a relação, julga-se relevante destacar as cores da sacola, pois, na cena descrita, o objeto funciona como metáfora da orientação principal de toda a narrativa: trata-se da ironia oriunda do fato de que o terrorismo é executado por alguém interior à nação e não por forças externas. O terrorista em que se transforma Sachs é o cidadão estadunidense médio, que julga cumprir radicalmente o dever de fazer os concidadãos a pensarem pela força sobre o *status* atual dos valores constitutivos da nação.

Em outra mala, muito dinheiro. Assim inicia-se o processo de transformação de Sachs no outro: o assassinato leva, em primeira instância, à apropriação dos pertences do morto, o que culmina com o irônico ato de fumar o cigarro *Camel* de Dimaggio no meio da estrada.

FIM DA LINHA PARA TODOS OS FANTASMAS: SACHS, DIMAGGIO E A LIBERDADE

Desesperado ante o próprio ato terrível, Sachs retorna a Nova York, (re)aproximando-se de Maria Turner, ao que o narrador atribui origem de todo o infortúnio. Maria é a personagem que encarna o grau máximo de liberdade, pois está sempre no limite, sobretudo no trabalho como artista. Peter é absolutamente antipático em relação a Maria, responsabilizando-a pelas desgraças sofridas por Sachs. Coincidentemente, Maria reconhece o homem na fotografia do passaporte: fora casado

com Lillian Stern, sua melhor amiga. Maria constitui, portanto, inegavelmente, o elo fatal entre as personagens: indiretamente, no passado, ela provocara o encontro entre Lillian e Dimaggio, em episódio bizarro para si própria. Lillian conhecera o marido ao trocar de identidade com Maria. E, no presente, Sachs troca de identidade com o homem morto, acreditando, com isso, expiar a própria culpa.

Todas as mudanças de identidade revelam-se perigosas em *Leviatã,* por descumprirem regra de conduta moralmente aceita e socialmente disseminada, segundo a qual todas as partes envolvidas devem estar cientes do jogo. Em alguns casos, as personagens trocam de identidade entre si de modo conivente; em outros, aquelas que têm duas identidades "surrupiadas" ignoram o que acontece. No caso de Maria e Lillian, os homens com os quais se encontram no fatídico dia da troca foram ludibriados, o que tem consequências nefastas para as duas personagens; uma imediatamente, outra, apenas no futuro. Quanto a Sachs, todo o processo de autoconscientização resulta negativamente, pois a personagem não considera sentimentos e pensamentos dos outros, apenas fecha-se sobre si mesma, o que lhe acarreta a morte e, aos outros, sofrimento. Trata-se, portanto, da punição para o rompimento com regras éticas imprescindíveis ao convívio familiar, de amizade ou mesmo social. Zygmunt Bauman (2001, p.105) sublinha que "mudar de identidade pode ser uma questão privada, mas sempre inclui a ruptura de certos vínculos e o cancelamento de certas obrigações; os que estão do lado que sofre quase nunca são consultados, e menos ainda têm a chance de exercitar sua liberdade de escolha". O egocentrismo das personagens de *Leviatã* traduz a falta de comunicabilidade verdadeira entre si e a falta de compreensão mútua face ao peso insuportável representado pela força opressiva oriunda da desesperança ante os valores individuais e nacionais e os rumos do país.

Os processos de troca de identidade caracterizam-se como limiares em *Leviatã.* O acontecimento do passado envolvendo Lillian e Maria deriva do acaso e repercute negativamente em Maria, que finge ser prostituta, profissão da amiga. A ideia advém de uma brincadeira com o caderninho preto de telefones dos clientes de Lillian. Assim como o diário de Delia (ex-mulher de Peter), o caderninho configura-se como portal que desencadeia acontecimentos fundamentais e irreversíveis. Peter jamais conhece Lillian Stern pessoalmente; tudo o que sabe deriva do que ouvira de Maria e Sachs. Ambos lhe confirmam a impossibilidade de saber se o que Lillian diz é verdade, pois esta costuma contar várias versões que se contradizem.

Maria diz não acreditar que Dimaggio fosse um homem mau, criminoso. No passado remoto, ele também passara dois anos desaparecido, assim como Sachs, o que permite a leitura de certo paralelismo "natural" entre as duas personagens. Ninguém jamais soubera por que Dimaggio desaparecera ou que fizera durante esse tempo. Especula-se, entretanto, que tenha vivido uma vida secreta; de acordo com reportagem de jornal que enuncia a morte de Dimaggio, este se envolvera com ativistas ecológicos e tornara-se criminoso. Mas, de qualquer modo,

> Nada disso se apoiava em fatos, mas, para Sachs, foi duro saber que Dimaggio não era um criminoso comum. Era

> algo totalmente distinto: um idealista enlouquecido, o prosélito de uma causa, uma pessoa que sonhava transformar o mundo. [...] *Ele e Sachs acreditavam nas mesmas coisas. Em outros tempos e em outro lugar, os dois poderiam até ter sido amigos.* (AUSTER, 2001, p.221; grifo meu).

A configuração sugerida pelo paralelismo fundamenta-se na inversão das duas personagens: Dimaggio constitui antítese realizada das potencialidades de Benjamin Sachs, que desertara e escrevera um livro na prisão, enquanto o outro optara por lutar bravamente no Vietnã, tendo-se tornado herói de guerra. De posse da história do outro tal como relatada por Maria, Sachs toma a decisão final em busca de penitência e redenção: doar todo o dinheiro encontrado na sacola do outro e submeter a própria vida a Lillian Stern. De outra forma, considera que o circuito de desgraças jamais finalizaria. A fim de cumprir o autodesígnio, Sachs dirige-se para Berkeley, Califórnia. É emblemático o sentido do deslocamento; ao partir de Nova York (costa leste) rumo à Califórnia (costa oeste), Sachs empreende o percurso dos primeiros expansionistas estadunidenses, os quais "acreditavam que, para promover a 'grande lei da autopreservação', a natureza lhes havia conferido um direito especial à expansão. Eram, portanto, como os antigos israelitas, uma 'raça escolhida', representando uma ordem social mais elevada, levando o progresso aonde quer que fossem" (LENS, 2006, p.23). A dinâmica geral do discurso elaborado em *Leviatã* permite localizar Sachs como espécie de desbravador às avessas, sem qualquer tipo de gana para conquistar o que quer seja.

Cumprindo temporariamente o plano, Sachs integra-se plenamente à casa, à rotina e à vida de Lillian e Maria (nome da filha de Lillian, em homenagem à amiga). Novamente, a questão moral impõe-se sobre qualquer vislumbre de felicidade ou merecimento: a volúpia impede de Sachs de concretizar os planos pretendidos, pois sente culpa por desejar Lillian Stern. Nesse pensamento parecem alojar-se todos os problemas da personagem focal: na indistinção entre conduta individual(ista), portanto, moralmente condenável do ponto de vista do Estado hobbesiano, pois não está voltada para a vida comum.

O código moral de Sachs é totalmente concentrado em si mesmo, nas fronteiras entre satisfação pessoal e dever para consigo próprio. A personagem só perde, no final, porque não consegue ver para fora de si, permanecendo sempre no limiar. Com o passar do tempo e o arrefecimento do ódio inicial de Lillian ao saber que Sachs assassinara-lhe o esposo, Sachs descobre que também ela sente culpa em relação ao marido morto. Depois de duas semanas de envolvimento sexual, um fato ocorrido entre Lillian e a filha faz Sachs compreender que gestos, sobretudo palavras, são irreversíveis, como pedras atiradas ou tiros disparados. O encanto se esvai e Sachs, ao ter contato com escritos antigos de Dimaggio, delibera pela concretização dos planos do homem que assassinara. No livro e na vida do outro, encontra justificativa moral para exercitar violência política.

O coroamento do processo de transformação de Sachs, concebido pelo narrador como marginalização, é evidenciado pelo ataque a réplicas da Estátua da Liberdade

por todo o país sob o pseudônimo de "O Fantasma da Liberdade". Isto é o que compreendera como seu destino, em "pagamento" ao assassinato de Dimaggio, que planejava ação política, mas não conseguira colocar em prática porque fora assassinado antes. O narrador justifica a escolha da Estátua em detrimento de outros símbolos nacionais como a bandeira, por considerar, ainda que ironicamente, que

> No decorrer dos últimos cem anos, ela [a Estátua] transcendeu a política e a ideologia, plantada na porta de entrada do nosso país como um emblema de tudo o que é bom em nós. Representa antes a esperança do que a realidade, antes a fé do que os fatos, e seria quase impossível encontrar uma pessoa disposta a condenar as coisas que ela simboliza: democracia, igualdade perante a lei. (AUSTER, 2001, p.276).

Impossível não estabelecer relações com fatos históricos, vez que o próprio Auster os convoca para dentro da narrativa, situando os fatos ficcionais narrados em meio a eventos "reais". A ação do "Fantasma da Liberdade" compreende os anos de 1988 e 1989, momento de intensas transformações mundo afora. Sachs transforma-se em "fantasma" no sentido amplo: pela autodenominação, perante os amigos (pela ausência), para o "público", que o considera espécie de "herói popular marginal". Para Sachs, assumir posição no discurso ou na consciência não basta mais, apenas a ação política efetiva pode conferir sentido à vida. A personagem sente-se renovada e ciente da irreversibilidade da conduta assumida. Frustrara-se como escritor, mas alcançara sucesso como símbolo *pop* "terrorista". Para ele, trata-se de movimento ascensional, enquanto para o narrador, constitui caminho de descida para a morte. O fim da narrativa das desventuras de Sachs culmina com a morte, em explosão mal-sucedida de uma das bombas, enquanto a narração finda apenas com a entrega do livro aos agentes da CIA. Ao final, o narrador também garante leveza à própria consciência, acreditando ter quitado a dívida adquirida junto ao amigo morto, confirmando a interpretação irônica de Sachs.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A FRUSTRAÇÃO COMO LIMIAR – NADA ALÉM

Após exposição do trajeto da "queda" empreendido pela personagem focal de *Leviatã*, pontuam-se aspectos considerados relevantes na leitura da liminaridade de acordo com as especificidades próprias ao referido romance austeriano. Trata-se de narrativa amplamente alicerçada nos espaços limiares, compreendidos pelo conjunto de aproximações e distanciamentos entre as personagens, tanto físicos quanto emocionais. Nas filigranas do complexo sistema de relações humanas engendrado, nota-se que, sob a aparência de constituição de "eus" fortes, conscientes ou em processo-de, camuflam-se personagens desorientadas e oprimidas pela verticalidade da relação com o Estado, representado por um de seus mais significativos símbolos, a Estátua da Liberdade.

Concepção ligada à liminaridade em *Leviatã* advém do fato de Benjamin Sachs sentir-se, durante toda a vida, deslocado, como se estivesse fora do lugar. Além dele próprio, as outras personagens com quem mantém relacionamento íntimo também o percebem da mesma maneira, cada qual com sutilezas específicas, a depender do olhar e do lugar ocupado na relação. No capítulo inicial, ao realizar a descrição física de Sachs, o narrador o mostra com alguém desajeitado no próprio corpo, mas confere nuança particularmente positiva ao fato. A própria narrativa é investida de caráter liminar por Peter: ele conta o que viu e o que lhe foi confidenciado pelo próprio Sachs e pelas outras personagens, mas, justamente esta multiplicidade de vetores figura-se obstáculo intransponível à conquista de uma verdade definitiva. E relatar a verdade constitui o objetivo do narrador.

Assim, observa-se em *Leviatã* a construção da ideia de liminaridade muito mais como estado de espírito permanente do que como espaço "concreto" de trânsito. As relações eu-outro são a única possibilidade para as personagens alcançarem qualquer espécie de estabilidade emocional. No entanto, esta é subsumida pela desintegração dos afetos e da própria existência, operada pelo vetor da derrocada física, psicológica e moral. A queda moral vertiginosa dos ideais dos Estados Unidos da América coincide com a queda em vários níveis das personagens, sobretudo a focal, Benjamin Sachs. O papel de invólucro para a existência dos indivíduos, resultante do pacto social, do consenso propalado por Hobbes, exercido pelo Estado, funciona de modo invertido no *Leviatã* de Auster porque o Estado onipresente é opressor, ao invés de garantir proteção. Elias aponta a distorção hobbesiana caracterizada pela crença na atuação protetora do Estado em relação aos indivíduos, com inclinação natural à guerra, ao egoísmo e à satisfação de desejos pessoais:

> O plano de integração do Estado, mais que qualquer outra camada da identidade-nós, tem a função, na consciência da maioria dos membros, de unidade e sobrevivência, de unidade de proteção da qual depende sua segurança física e social nos conflitos entre grupos humanos e nos casos de catástrofes físicas. Devemos observar, contudo, que ele só tem essa função na *consciência* da maioria de seus membros. (ELIAS, 1994, p.170; grifo do autor).

Em semelhante ambiente, a existência das personagens não encontra sentido, a não ser por extremos: ou alienação total ante os valores da sociedade capitalista-liberal, ou radicalização na "solução final" representada pelo terrorismo. Ambas constituem desperdício, na visão no narrador, ainda que, no papel de advogado de defesa do amigo morto, pareça aceitar as justificativas oferecidas por Sachs para a ação violenta. No entanto, pela maneira como expõe detalhes sobre a vida pregressa do outro e como narra a transformação, percebe-se que Peter esforça-se ao máximo para dissipar a leitura das ações do amigo como posturas histriônicas relativas a um indivíduo fora de si, cuja ação é isolada e cuja morte indica que o perigo e a insegurança estão sob controle.

Essa é, contudo, a imagem que perdura ao final, embora Peter Aaron esforce-se

para humanizar a trajetória de Sachs como cidadão politicamente engajado, preocupado com os rumos da nação. Observa-se que toda a jornada empreendida por Sachs resulta muito mais de perspectivas individualistas do que cidadãs propriamente ditas ou engajadas. A personagem focal procura possibilidades de redenção para si, a partir do afloramento de codificação moral que julga mais apropriada. Como se percebe fora dos padrões auto-instituídos ou compreendidos como corretos no escopo da moralidade, Sachs parte desenfreadamente em busca de articulações entre fatos e pessoas. Ao invés de utilizar a transformação pessoal no percurso de um herói, Sachs enreda-se na trama de conexões absurdas, configurando-se como títere de uma força superior que o domina, sucumbindo pela busca de redenção individual. Sob a máscara do livre-arbítrio esconde-se o descaminho de um homem perdido, frustrado. Pela concentração em aspectos egoístas, a autoconscientização não o conduz a lugar algum, a não ser ao auto-aniquilamento, como se pretendeu demonstrar.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989. (Série Temas, v. 9, Estudos Políticos).

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira 5.ed. Campinas: Papirus, 2005.

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

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa, Portugal: Relógio D´água, 1991.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

FERNANDES, António Teixeira. *Espaço social e suas representações*. Comunicação apresentada ao COLÓQUIO IBÉRICO DE GEOGRAFIA, 5., 14 a 17 de setembro de 1992, Porto. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt>. Acesso em: 5 dez. 2007.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Estética*: literatura e pintura, música e cinema. Org. e seleção de textos Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Coleção Ditos e Escritos III).

GREIMAS, Algirdas-Julien. *Análise do discurso em Ciências Sociais*. Trad. Cidmar Teodoro Pais. São Paulo: Global, 1981.

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

LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Trad. Sérgio Martins. Revisão Técnica Margarida Maria de Andrade. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço*: uma nova política da espacialidade. Trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

PINO, Dino del. Do limiar: estudo introdutório. In: PINO, Dino del (org.). *Semiótica*: olhares. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

SOJA, Edward. *Geografias pós-modernas*: a reafirmação do espaço na teoria social. Trad. Vera Ribeiro. Revisão Técnica Bertha Becker; Lia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

VILAS BOAS, Gonçalo. Utopias, distopias e heterotopias na literatura de expressão alemã. In: VIEIRA, Fátima; SILVA, Jorge Miguel Bastos da (Orgs.). *Cadernos de Literatura Comparada 6-7*: utopias. Porto: Granito-Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2002. p.95-118.