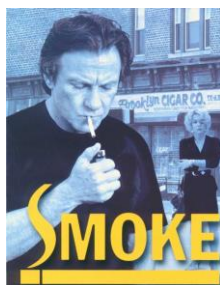


Mestrado em Estudos Americanos

Seminário de Cultura Americana

Orientado por:

Doutora Maria Filipa Palma Reis



O Universo de Paul Auster

em

Smoke

de Wayne Wang e Paul Auster

Identidade, Acaso e Indeterminação

José Carlos Mota

Universidade Aberta

Maio 2002

INTRODUÇÃO

«LM: You told me once that in a certain way you felt all of your books were really “the same book”. What book *is* that?

PA: The story of my obsessions, I suppose. The saga of the things that haunt me. Like it or not, all my books seem to revolve around the same set of questions, the same human dilemmas.»

(*The Art of Hunger*: 295)

A génese de *Smoke* constitui, em si mesma, uma narrativa ao estilo de Paul Auster, onde o inesperado e o acaso se encontram para produzir uma sequência de acontecimentos que viria a culminar na realização do filme (e, também, de *Blue in the Face*). Em Novembro de 1990, Mike Levitas, o editor da página Op-Ed do *The New York Times*, convida Auster a escrever um conto para ser publicado no dia de Natal. O facto de um jornal como este decidir publicar na sua página Op-Ed um texto de ficção é pouco usual, e constitui, por isso, um desafio interessante para o escritor, mas também problemático – trata-se, afinal, de um género que nunca experimentou.

No dia 25 de Dezembro, em S. Francisco, o realizador Wayne Wang não recebe em casa o *The New York Times*, ao contrário do que é habitual. Sai para o comprar e consegue arranjar o último exemplar na loja. Leitura rápida (distraída?), até que algo lhe chama a atenção: um artigo de página inteira na secção Op-Ed intitulado “Auggie Wren’s Christmas Story”, de Paul Auster. Um maravilhoso presente de Natal de um desconhecido de quem se sentia agora tão próximo. “Quem é o Paul Auster?”, pergunta à mulher. Decidido a fazer um filme com base no conto, encontra-se com Auster pela primeira vez em Maio do ano seguinte, em Brooklyn, e após uma recusa inicial, Auster acaba por aceitar escrever o argumento.

Aos poucos, e dada a excelente relação com Wang, Auster vai-se envolvendo cada vez mais na realização e na montagem do filme. De argumentista, no início, acaba como co-autor de *Smoke*. É precisamente deste estatuto de autoria que surge a questão de partida deste trabalho: em que medida é que as problemáticas e os processos que caracterizam a obra de Auster, enquanto escritor, estão presentes no filme?

Numa primeira abordagem, pretendia-se enquadrar esta análise no contexto da estética pós-moderna, mas cedo se tornou claro que as questões daí decorrentes

“The Making of Smoke: interview with Annette Insdorf, 22/11/94”. In *Smoke and Blue in the Face*. London and Boston: Faber and Faber, 1995. Pp. 3-16.

Wayne Wang. Preface to *Smoke and Blue in the Face*. London and Boston: Faber and Faber, 1995.

introduziam uma complexidade que seria impossível tratar num ensaio desta dimensão. Em primeiro lugar, o próprio conceito de Pós-Modernismo está longe de ser estável e definido. Ora se lhe atribuem características que podemos já reconhecer, de forma embrionária ou completa, no Romantismo e no Modernismo, confundindo este conceito com o de Pós-Modernidade, ora se utiliza esta definição para englobar uma série de formas de expressão e linguagens que surgem por volta dos anos sessenta (ou um pouco antes, ou um pouco depois, consoante os autores), e que possuem uma grande heterogeneidade. Em segundo lugar, a definição de Paul Auster enquanto escritor pós-moderno é, também ela, problemática. Se, por um lado, se encontram na sua obra alguns aspectos facilmente identificáveis com uma estética pós-moderna, outros há que lhe são estranhos e se inscrevem numa tradição anterior. Além disso, algumas das características mais comumente atribuídas à produção pós-moderna estão ausentes na obra de Auster.

Assim, o objecto deste trabalho circunscreve-se a um âmbito menos ambicioso: averiguar o que em *Smoke* representa uma continuidade relativamente às preocupações e formas de expressão/criação de Auster e o que, eventualmente, apresenta alguma dissonância. Procura-se, numa primeira parte, dar conta dos aspectos maiores que caracterizam o universo de Paul Auster e, numa segunda parte, ver de que modo alguns desses aspectos encontram expressão no filme. Por uma questão de clareza na análise, esses aspectos aparecem tratados em secções independentes. Esta constituiu, talvez, a maior dificuldade na organização deste trabalho: não só as várias temáticas (ou questões recorrentes) na obra de Auster se interpenetram e confundem, como se revelou problemático, em alguns casos, encontrar termos organizadores que exprimissem adequadamente, por um lado, e englobassem, por outro, os vários aspectos a ser abordados. No entanto, alguma descontinuidade ou eventual redundância pareceu preferível a uma elaboração linear que corria o risco de resultar confusa e, até, labiríntica. Essa opção permitiu, também, construir o trabalho num formato que evoca a organização formal do filme, o que, neste caso, apareceu como uma forma de ironia irresistível.

O Universo de Paul Auster

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

(Paul Auster, *The Art of Hunger*: 335)

Qualquer abordagem no sentido de tentar identificar um conjunto de questões recorrentes na obra de Auster (ou obsessões, como ele as qualifica), terá inevitavelmente de passar por *The Invention of Solitude*, obra que Auster escreve na sequência da morte do pai. Para Dennis Barone, «*The Invention of Solitude* may be read as Auster's chosen and invented mythology, as the first cause of all his subsequent works» (1995: 14). No mesmo sentido vai a afirmação de Pascal Bruckner, para quem «*The Invention of Solitude* is both the *ars poetica* and the seminal work of Paul Auster. To understand him we must start here; all his books lead us back to this one.» (1995: 27)

E de que trata, então, esta obra? Classificá-la como autobiográfica seria, porventura, redutor, já que, partindo de material autobiográfico, ela o transcende, utilizando, em muitos aspectos, dispositivos discursivos e narrativos próximos dos da ficção, de uma forma que Barone designa como *auto-referencial* (1995: 14). Ela é, segundo Auster, uma tentativa de compreensão de si mesmo, mas também uma exploração de questões comuns a todos nós, dividida em duas secções: *Portrait of an Invisible Man* e *The Book of Memory*. A primeira secção constitui uma viagem pela memória em busca do pai, num processo que poderá entender-se necessário (e prévio) à (re)construção de uma identidade, bloqueada pelo facto de esse pai ser uma figura ausente - «Earliest memory: his absence» (20), ininteligível - «He did not seem to be a man occupying space, but rather a block of impenetrable space in the form of a man» (7), de quem se conhece apenas a(s) máscara(s).

A segunda secção é uma interrogação da própria subjectividade, por um lado, e das possibilidades de compreensão e de representação do real, por outro, escrita no distanciamento da terceira pessoa. Esse questionar da subjectividade, ou, se quisermos utilizar um termo mais abrangente, da identidade, desenrola-se num

1ª PESSOA

«... I don't feel that I was that I was telling the story of my life so much as using myself to explore certain questions that are common to us all (...) It was an attempt to turn myself inside out and examine what I was made of. Myself, yes – but myself as anyone, myself as everyone. »

(*The Art of Hunger*: 307)

O PAI AUSENTE

1ª PESSOA

« I had to objectify myself in order to explore my own subjectivity – which gets us back to what we were talking about before: the multiplicity of the singular. »

(*The Art of Hunger*: 319)

O(S) ESPAÇO(S)

espaço fechado, onde o indivíduo procura o seu próprio ser através da memória recuperada pela escrita:

The Invention of Solitude can be read as a celebration of rooms and closed spaces (...) This penchant for narrow spaces, where the spirit can project itself against the walls (...) makes the room a kind of mental uterus, site of a second birth. In this enclosure the subject gives birth, in essence, to himself» (Bruckner, 1995: 28).

1ª PESSOA

«In other words, we learn our solitude from others (...) What is so startling to me, finally, is that you don't begin to understand your connection to others until you are alone. And the more intensely you are alone, the more deeply you plunge into a state of solitude, the more deeply you feel that connection (...) I felt as though I were looking down to the bottom of myself, and what I found there was more than just myself – I found the world »

(*The Art of Hunger*: 315)

Esta *clausura*, contudo, não significa isolamento do mundo e fechamento em si próprio, não comporta uma carga negativa. Como facilmente se perceberá pelas referências a, entre outros, Hölderlin, Emily Dickinson, Anne Frank e S., ou pelo uso recorrente das histórias de Jonas no ventre da Baleia e de Gepetto (e depois Pinóquio) no ventre do Tubarão, estes são espaços de abrigo em relação a um mundo exterior hostil ou ameaçador (porque incognoscível, fragmentário, ininteligível), em que o ser refaz a sua ligação com o mundo pela descoberta daquilo que Auster designa como *Solitude*: a consciência dessa condição solitária inerente ao ser humano, que lhe permite relacionar-se com os outros e com o mundo:

(...) the sudden knowledge that came over him that even alone, in the deepest solitude of his room, he was not alone, or, more precisely, that the moment he began to try to speak of that solitude, he had become more than just himself. Memory, therefore, not simply as the resurrection of one's private past, but an immersion in the past of others, which is to say: history – which one both participates in and is a witness to, is a part of and apart from (*The Invention of Solitude*: 139).

Essa conexão com o mundo e os outros faz-se, pois, pela memória, pelas memórias das pessoas, livros, acontecimentos e locais na sua vida que constituem o seu ser. A própria memória é frequentemente descrita, ao longo desta secção, em termos espaciais - «a place, a building» (82), «the space in which a thing happens for the second time» (83), «a room» (88), como se esse espaço confinado no presente se alargasse para abarcar o passado e a vida que nele se relembra. Esta consciência de si é, ao mesmo tempo, a consciência da multiplicidade do ser, da Identidade como um conjunto de possibilidades, por vezes contraditórias, que o indivíduo actualiza segundo as circunstâncias.

O ACASO

A fragilidade do ser perante o mundo advém, sobretudo, do facto de este ser governado pelo acaso, pela contingência, pela irrupção do inesperado que, de um momento para o outro, subverte e altera radicalmente o curso das nossas vidas. Ao longo da obra repetem-se as reflexões sobre este conceito de *chance*, das coincidências

A INDETERMINAÇÃO

1ª PESSOA

“When I talk about coincidence, I’m not referring to a desire to manipulate (...) No, what I’m talking about is the presence of the unpredictable, the utterly bewildering nature of human experience. From one moment to the next, anything can happen. Our life-long certainties about the world can be demolished in a single second. In philosophical terms, I’m talking about the powers of contingency. Our lives don’t really belong to us, you see – they belong to the world, and in spite of our efforts to make sense of it, the world is a place beyond our understanding.”

(*The Art of Hunger*: 288-289)

que moldam a nossa existência e relativamente às quais somos impotentes. Num mundo em que tudo pode acontecer, o sentimento que experimentamos é um sentimento de fragmentaridade, de descontinuidade, de transitoriedade: no fundo, de uma indeterminação que gera uma incapacidade de dar sentido às coisas e, portanto, uma impossibilidade de construir um conhecimento estável e inequívoco sobre a realidade. É dessa precariedade que nasce o desejo de compreender o que nos rodeia, de encontrar nexos, conexões, relações que, de algum modo, organizem a dispersão e a tornem inteligível. Será esse o trabalho da memória, o de organizar numa narrativa o material disperso pelo nosso passado, dando-lhe um sentido, construindo a sua (a nossa) história. Será esse também o impulso que motiva a escrita de Auster, construindo histórias que, por um lado, reflectem uma realidade problemática e, por outro, tentam dar-lhe o sentido possível: «Stories are crucial. It’s through stories that we struggle to make sense of the world (...) I’m part of the great human enterprise of trying to make sense of what we’re doing here in the world» (*The Art of Hunger*: 336).

No âmago desta relação instável com o real encontramos a linguagem, o sistema de significação pelo qual procuramos organizar o mundo, nomeá-lo, determiná-lo, apreendê-lo. Mas a essência da linguagem é ambiguidade, pluralidade de sentidos, um «infinitely complex organism» (*The Invention of Solitude*: 160), que nos devolve não uma representação fixa e estável do mundo, mas uma interpretação pessoal em que a verdade, longe de ser um universal inquestionável, acaba por ser aquilo em que acreditamos: «Language is not truth. It is the way we exist in the world» (161). Daí, também, o trabalho do escritor, o exercício da sua imaginação criativa numa intersecção com a memória - «the act of writing as an act of memory» (142) - como um jogo com a linguagem, associado à imagem da criança que brinca (164-165).

Na sua análise, Dennis Barone (1995: 1-26) identifica muitos destes aspectos como questões recorrentes na obra de Auster: *chance; coincidence; disappearance; search for identity; solitude; connection with others; responsibility; culpability; redemption; ascetic life; sense of imminent disaster; loss of the ability to understand; importance of daily life and ordinary moments; investigation of subjectivity and representation*. Poderemos, assim, tomar este conjunto de palavras ou conceitos-chave (naturalmente incompleto) em que assenta o universo

de Paul Auster e, a partir dele, ensaiar aquilo a que nos propusemos: verificar de que modo o filme *Smoke* reflecte esse mesmo universo.

SMOKE

«On the word “smoke”? I’d say it’s many things at once. It refers to the cigar store, of course, but also to the way smoke can obscure things and make them illegible. Smoke is something that is never fixed, that is constantly changing shape. In the same way that the characters in the film keep changing as their lives intersect. Smoke signals ... smoke screens ... smoke drifting through the air. In small ways and large ways, each character is continually changed by the other characters around him»

(Paul Auster, “The Making of Smoke”:13)

1. O(s) Espaço(s)

1ª PESSOA
«I’ve never made a conscious decision to write about space in those terms, but looking back over my work now, I can see that it does shuttle between these two extremes: confinement and vagabondage – open space and hermetic space. At the same time, there’s a curious paradox embedded in all this: when the characters in my books are most confined, they seem to be most free. And when they are free to wander, they are most lost and confused.»
(<i>The Art of Hunger</i> . 327)

Smoke abre com um plano geral que nos situa no espaço urbano da grande cidade que é Nova Iorque, onde têm lugar muitas das histórias que Auster conta nos seus romances. Mas, ao contrário da cidade labiríntica, hostil, fantasmagórica de alguns deles, temos aqui uma cidade com pouco de irreal. Brooklyn aparece como um espaço urbano maioritariamente positivo, reflectindo a experiência que o próprio Auster tem dele: «It has to be one of the most democratic and tolerant places on the planet. Everyone lives there, every race and religion and economic class, and everyone pretty much gets along» (“The Making of Smoke”: 14). Essa coexistência natural (não problemática, integrada) da(s) diferença(s) é retratada desde o início: nas cenas seguintes, no interior da tabacaria de Auggie, encontramos não só raças e níveis culturais diferentes, como ainda um deficiente mental, protegido de Auggie, presenças habituais que têm o hábito de estar ali à conversa. Os temas são triviais – baseball, apostas, mulheres e charutos – até à entrada em cena de Paul, o escritor, que traz consigo um outro nível cultural (a história que conta de Sir Walter Raleigh, e que deixa os outros, à excepção de Auggie, um pouco perplexos) e que serve, também, para estabelecer (prenunciar) a relação privilegiada entre Auggie e Paul. O aspecto da coexistência racial será posteriormente reforçado com a relação que

Rashid estabelece com Paul e, depois, com Auggie, e pela ligação amorosa de Paul com April Lee.

Este não é, contudo, um espaço urbano idílico ou utópico, isento de sofrimento e de violência, de que existem vários exemplos no filme: a mulher de Paul morre baleada na rua; Rashid quase é morto durante o assalto a um banco; os dois assaltantes, Robert Goodwin e Charles Clemm (*The Creeper*) espancam Paul em sua casa e são, mais tarde, mortos pela polícia; e Felicity (a filha de Ruby) é uma toxicod dependente a viver em condições pouco mais que miseráveis. Mesmo a coexistência racial não é inequívoca: «It's not that far away, but it's another galaxy. Black is black and white is white, and never the twain shall meet», diz Rashid a Paul (48m37s). A tabacaria de Auggie constitui, em certa medida, um espaço intermédio entre o espaço aberto (a cidade) e o espaço fechado (o espaço da *Solitude*), um contexto restrito onde as personagens vão interagindo e, através dessa interação, se vão modificando.

O espaço fechado no filme é, claramente, o apartamento de Paul. Após a morte violenta da mulher, mais brutal ainda pelo facto de estar grávida, é aqui que Paul lida com o sofrimento e a solidão e luta com o silêncio da escrita. Note-se como a presença de Rashid, embora tenha partido da iniciativa de Paul, se torna para este perturbadora e insuportável, um obstáculo à solidão necessária à escrita. Este aspecto torna-se também evidente com a televisão que Rashid oferece a Paul: meio de comunicação com o mundo exterior, é sintomático que funcione mal, com interferências, reproduzindo, em termos metafóricos, a relação problemática de Paul com o mundo. E como vê-la senão como elemento estranho, distractor, na cena em que Paul interrompe o trabalho para ver um jogo de baseball? É o facto de avariar que permite a Paul retornar à escrita e reconduz o espaço à sua natureza essencial.

2. A Identidade

Não há em *Smoke* uma problematização da identidade tão radical como em alguns dos romances de Auster. Nenhuma das personagens perde a sua identidade ou assume outra de uma forma metafísica ou patológica – Rashid (na realidade, Thomas Cole) mente sobre a sua identidade deliberadamente e Auggie assume a de Robert Goodwin perante a avó deste, mas trata-se de um jogo tácito,

1ª PESSOA

«No one is simply one thing or the other. They're all filled with contradictions (...) Each person in the story has his strengths and weaknesses»

(“The Making of Smoke”:14)

um *make-believe*. Nenhum deles tem dúvidas sobre quem é. Essa problematização desenvolve-se de forma mais subtil, e prende-se com vários dos aspectos mencionados anteriormente. Em termos gerais, ela liga-se a um tema que percorre todo o filme, e que é o das personagens irem mudando à medida que vão interagindo umas com as outras, evoluindo positivamente com essa interacção. Notemos como, na sequência final - “5. Auggie” – a discussão no interior da Tabacaria não é já sobre baseball (ou corridas, ou mulheres e charutos) mas sobre política e a eventualidade da guerra do Golfo, e Paul não é já um homem deprimido e solitário, mas alguém que vive a possibilidade de uma relação amorosa - regista-se a alteração no seu aspecto visual e no modo de vestir (1h26m50s). O pacote com dinheiro deixado cair pelos assaltantes e que Rashid apanha serve, além de dispositivo narrativo que reforça a continuidade e motiva, em certos momentos, a acção, para materializar a importância desta conexão com os outros e ilustra, em certa medida, a relação culpabilidade, responsabilidade, redenção: Rashid, embora se lhe refira como sendo o seu futuro, acaba por dar o dinheiro a Auggie para o compensar do erro cometido e do prejuízo causado; e Auggie, embora tenha ficado sem as suas economias, oferece-o a Ruby, ainda antes mesmo de lhe perguntar se Felicity é realmente filha dele ou não. Outro dos aspectos óbvios é o de que as personagens não apresentam homogeneidade em termos do seu comportamento – não são só (ou sobretudo) boas ou más. São seres complexos, contraditórios, capazes do melhor e do pior. Auggie demonstra sentimentos elevados e uma certa nobreza em vários momentos, mas noutros chega a ser de uma frieza que roça a crueldade (o primeiro encontro com Ruby, por exemplo), para além de ter alguns comportamentos pouco recomendáveis – o contrabando de charutos cubanos ou o roubo da máquina fotográfica em casa da avó de Goodwin. Rashid, por seu turno, mente de forma quase compulsiva, rouba (o dinheiro caído no passeio na sequência de um assalto), mas demonstra também ser um rapaz generoso, inteligente e afectuoso. Cyrus Cole tem um comportamento deplorável com a sua primeira família – tem um acidente ao conduzir embriagado no qual morre a mulher e abandona o filho – mas é um pai e um marido afectuoso e dedicado com a sua segunda família, um homem trabalhador que se esforça por se tornar um ser humano melhor. Encontramos aqui, de novo, o tema da culpabilidade, mas, também, o da redenção e o da

1ª PESSOA

«At his best (...) Auggie is close to being a Zen master. But he's also an operator, a wise guy, and a downright grumpy son-of-a-bitch» (...) Rashid is essentially a good and very bright kid, but he's also a liar, a thief and an impudent little prick. »

(“The Making of Smoke”:14)

responsabilidade. No caso de Paul, a superação da sua solidão (do seu fechamento ao mundo e do seu bloqueio na escrita) passa precisamente pela conexão que estabelece com outros. Por um lado, a responsabilidade que assume relativamente a Rashid e que o leva a agir. Por outro, a relação que vai desenvolvendo com Auggie e que o desperta para um olhar atento sobre a realidade nos seus pequenos detalhes, nas pequenas transformações que continuamente vão moldando o mundo. Auggie é o empregado da tabacaria, mas é, também, um homem com um projecto – tirar uma fotografia todos os dias, à mesma hora, com o mesmo enquadramento. Quando mostra esse seu projecto a Paul, este fica perplexo: mais de quatro mil fotografias todas iguais, que vai passando rapidamente. É quando Auggie lhe diz: «You’ll never get it if you don’t slow down, my friend» (13m35s). Então, sob um olhar mais atento, as pequenas diferenças vão-se revelando: as roupas, as estações do ano, o fluxo de trânsito. O que Auggie faz é retratar o fluir do tempo, subtraindo o real ao esquecimento e organizando o passado em memória. «It’s a record of my little spot» (13m12s), diz ele do seu projecto, a que chama «my life’s work» (12m35s): história do seu pequeno canto no mundo, história de si próprio.

3. O Pai Ausente

Ao saber pela tia com quem vive onde o pai se encontra, Rashid decide ir ter com ele. Esta viagem em busca do pai que nunca conheceu verdadeiramente desencadeia uma série de acontecimentos que constituem uma das linhas de força do filme: Rashid salva Paul de um atropelamento (presumivelmente) mortal e estabelece com ele uma relação que resulta de grande importância para ambos. Para Paul, porque o leva a descentrar-se da sua solidão e a agir, assumindo uma certa responsabilidade por ajudá-lo a ultrapassar os seus problemas. Para Rashid, porque encontra em Paul uma figura, em certa medida, paternal, que lhe dá alguma orientação e segurança e por quem pode sentir alguma admiração – ao encontrar o pai, Cyrus Cole, Rashid diz-lhe chamar-se Paul Benjamin, o que é, dadas as circunstâncias, significativo.

As motivações que levam Rashid a procurar o pai são complexas. Há, naturalmente, raiva e revolta, mas o que parece dominar é o desejo de estar perto dele, de o conhecer e de se dar a conhecer. Esta busca do pai é, como sempre acontece, também uma busca de si próprio, e está inextricavelmente ligada à questão da Identidade. Ao conseguir fazer-se contratar por Cyrus para o ajudar na oficina, Rashid tem a oportunidade de o observar, de conversar com ele, de ir estabelecendo uma relação que preencha o vazio que a sua ausência provocou. Não sabemos quando, ou se, Rashid viria a revelar a verdade a Cyrus, não fora este aparecer inesperadamente na oficina com a mulher e o filho na altura em que Auggie e Paul vão entregar as coisas a Rashid, que habita agora o quarto por cima da oficina. É esse acaso que força Rashid a revelar-se como filho de Cyrus, numa cena intensa em que se misturam uma série de emoções contraditórias – revolta, cólera, mágoa, desespero, remorso – e que envolve um breve confronto físico. A cena seguinte mostra-nos as personagens à volta da mesa de piquenique, que afinal sempre se realizou, o que indicia desde logo evoluir positivo a partir desse momento fulcral. O ambiente é de constrangimento, mas, aos poucos, esse constrangimento vai-se diluindo em pequenos pormenores: Paul e Cyrus fumam um charuto; Doreen, com Cyrus Junior ao colo, olha alternadamente para Cyrus e Rashid, como que a estabelecer uma ligação entre ambos através do afecto que o seu olhar transporta; Rashid afaga carinhosamente a cabeça de Cyrus Junior. A atmosfera é de reconciliação: Thomas Jefferson Cole faz agora também parte desta família.

O outro caso no filme em que surge a questão do pai ausente ou de uma paternidade problemática é de natureza bastante distinta. Felicity não tem qualquer interesse em conhecer o pai, mas também não demonstra qualquer afecto em relação à mãe. O seu presente é miserável e o futuro por que anseia é a próxima dose de droga. Não há aqui lugar para uma relação com os outros ou consigo própria que não seja em função disso, nem mesmo uma gravidez que recusa e à qual põe termo. Auggie, por seu lado, nem sequer sabia da existência de Felicity, e tem fortes suspeitas de que Ruby o está a enganar porque precisa de dinheiro. Não sente qualquer responsabilidade em relação a Felicity porque não a sente como sua filha, e o comportamento violento e agressivo desta impedem qualquer envolvimento emocional ou afectivo, que é orientado para

Ruby, com quem, apesar de tudo, Auggie mantém um laço de cumplicidade e de afecto.

4. O Acaso

1ª PESSOA

«In the strictest sense of the word, I consider myself a realist. Chance is a part of reality: we are continually shaped by the forces of coincidence, the unexpected occurs with almost numbing regularity in our lives.»

(*The Art of Hunger*: 287)

Há muitos exemplos em *Smoke* da irrupção do inesperado e da presença de coincidências no quotidiano, bem como das consequências – positivas ou devastadoras – que têm na vida das personagens. Logo no início, sabemos por Auggie como Ellen (a mulher de Paul), ao sair da tabacaria, foi morta por uma bala perdida na sequência de um assalto a um banco. E Auggie especula como poderia ter sido diferente se Ellen se tivesse demorado um pouco mais – se houvesse mais movimento na loja, se Ellen não lhe tivesse dado a quantia exacta, se ... - uma infinidade de pequenos pormenores que, a acontecer, teriam impedido a presença simultânea de Ellen e da bala naquela intersecção espaço-temporal ínfima. As probabilidades desse encontro eram astronomicamente baixas e, no entanto, aconteceu. Nessa fracção de segundo, Paul via a sua vida destruída por uma pura arbitrariedade. Que sentido encontrar para esse acontecimento brutal que lhe roubava a mulher, mais cruel ainda dado o facto de Ellen estar grávida de 4 ou 5 meses? As consequências são avassaladoras – Paul deixa de publicar e vive numa espécie de limbo, alheado do que o rodeia. É este Paul que vemos na cena seguinte a caminhar na rua, tão absorto nos seus pensamentos que quase é atropelado por um camião. De novo irrompe o acaso, mas, nesta situação, as consequências que traz são positivas: Rashid salva Paul da morte e, através da relação que se desenvolve entre ambos, ajuda-o a reencontrar a vida, a descentrar-se do seu isolamento e a reinvestir nas relações com os outros.

A vida de Rashid é, também ela, moldada em grande parte pela arbitrariedade do acaso: a mãe morre num acidente de viação; o pai, que conduzia embriagado o carro, desaparece da sua vida; vai em busca do pai e vê-se no meio de um assalto no qual quase morre, trazendo com ele o pacote de dinheiro deixado cair pelos assaltantes; salva a vida a Paul (estava ali, naquele momento) e encontra nele, em certa medida, um substituto do pai, uma influência muito positiva na sua vida.

A um outro nível, temos a história que Paul está a escrever e que conta a Rashid: o esquiador cujo pai, também esquiador, morreu numa avalanche quando ele era criança e que, muitos anos mais tarde, ao esquiar no mesmo sítio, encontra preservado no gelo. Num primeiro momento, tem a sensação de estar a olhar para si próprio. Depois, percebe que aquele rosto é o do pai, mais novo do que ele é agora. Esta é uma história em que se intersectam os temas do acaso, do pai ausente e da identidade e que, num certo sentido, comenta não só estes aspectos como estabelece uma conexão de similitude entre a ficção e a realidade.

5. A Indeterminação

1ª PESSOA

«The one thing I try to do in all my books is to leave enough room in the prose for the reader to inhabit it (...) There's a way in which a writer can do too much, overwhelming the reader with so many details that he no longer has any air to breathe

(*The Art of Hunger*: 282-283)

Smoke reflecte, sob vários pontos de vista, a perspectiva que Auster tem quer da realidade quer das formas de representação dessa mesma realidade, ou seja, da relação entre o real e a ficção. O filme estrutura-se em segmentos distintos, claramente identificados, mas não pode falar-se de fragmentaridade ou, se quisermos, trata-se de uma fragmentaridade muito atenuada. As sequências diferentes não são autónomas (não instituem rupturas) – o nome serve apenas uma função de tema geral organizador, fluido, sem grande rigidez. Há uma certa descontinuidade, mas que não subverte totalmente a construção da narrativa, resultando, antes, numa economia de detalhes e de informação, deixando muitos espaços em branco que o espectador pode preencher com a sua imaginação.

O auge da indeterminação surge na sequência final. Paul Benjamin conta a Auggie que recebeu uma encomenda do *The New York Times* para escrever um conto de Natal (a situação real vivida por Paul Auster e que está na génese de todo o processo que viria a culminar em *Smoke*) e, visto que ainda não lhe ocorreu nenhuma ideia, pergunta a Auggie se este não sabe nenhuma história de Natal. Auggie oferece-se então para, em troca de um almoço, lhe contar uma: «I'll tell you the best Christmas story you ever heard. And I guarantee that every word of it is true» (1h27m38s). É uma história de culpabilidade – Auggie rouba a máquina fotográfica em casa de Ethel, avó de Robert Goodwin – mas também de responsabilidade e compaixão – torna-a feliz ao passar com ela aquilo que

foi, provavelmente, o seu último Natal, e compadece-se de Robert Goodwin, não o denunciando à polícia.

No entanto, o *make-believe* tácito entre Auggie e Ethel (Ethel recebe-o como se ele fosse o neto e Auggie finge que é) não é o único jogo que se joga aqui. A garantia de verdade dada por Auggie e sublinhada por um sorriso algo enigmático institui, logo à partida, uma suspeita sobre a veracidade da história, que vários outros elementos vêm intensificar: o motivo inicial – há uma cena de roubo no início do filme (6m) em tudo semelhante à contada; à mesa do restaurante, enquanto espera que Paul regresse, Auggie lê no jornal a notícia da morte de Charles Clemm e de Robert Goodwin – e é precisamente este o nome que ele diz ser o do rapaz da história que conta. Terminada a história, é o mesmo sorriso (enigmático? irónico?) que, de súbito, faz Paul duvidar: «Bulshit is a real talent, Auggie. To make up a good story, a person has to know how to push all the right buttons. I'd say you're up there among the masters» (1h37m47s).

Esta sequência em que Auggie conta a história a Paul ilustra, de forma directa ou indirecta, essa questionação das relações entre a realidade e a ficção, da natureza instável e problemática da verdade, da forma como percebemos o real e procuramos dar-lhe algum sentido, e das ambiguidades irredutíveis com que, por vezes, nos confrontamos – numa obra de ficção, vemos uma personagem que conta uma história que não se chega a saber se é verdadeira ou inventada; nessa história a personagem faz-se passar por outra, num jogo de “faz-de-conta” tácito; e essa história é contada a um escritor que duvida seriamente da sua veracidade e a vai utilizar para escrever ele próprio um conto de Natal. Paul aceita essa ambiguidade, essa indeterminação, como parte do jogo. O narrador de *Auggie Wren's Christmas Story* havia ido mais longe: «As long as there's one person to believe it, there's no story that can't be true» (156).

Como Ruby diz a Auggie quando este lhe pergunta se Felicity é, de facto, sua filha: «I don't know, Auggie. She might be. Then again, she might be not. Mathematically speaking, there's a fifty-fifty chance. It's your call» (1h27m30s). A escolha é nossa. Perante essa indeterminação que é a essência do real e da linguagem, da qual resulta uma impossibilidade de ter certezas inequívocas, cabe-nos decidir aquilo em que queremos acreditar e construir o nosso próprio sentido e a(s) nossa(s)

própria(s) história(s), aceitando as ambiguidades irresolúveis da vida como fazendo parte do jogo.

Bibliografia

- Auster, Paul. *The Invention of Solitude*. New York: Penguin Books, 1988. [1982].
- . "Auggie Wren's Christmas Story." *Smoke and Blue in the Face*. London and Boston: Faber and Faber, 1995. Ed. original: The New York Times. [25 de Dezembro de 1990].
- . *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews and the Red Notebook*. New York: Penguin Books, 1997.
- Barone, Dennis, ed. *Beyond the Red Notebook - Essays on Paul Auster*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.
- . "Introduction: Paul Auster and the Postmodern American Novel." *Beyond the Red Notebook - Essays on Paul Auster*. Ed. Dennis Barone. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995. Pp.1-26.
- Bruckner, Pascal. "Paul Auster, or the Heir Intestate." *Beyond the Red Notebook - Essays on Paul Auster*. Ed. Dennis Barone. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995. Pp.27-33.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity - an Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge MA: Blackwell, 2001. [1990].
- Smoke and Blue in the Face*. London and Boston: Faber and Faber, 1995.
- "The Making of Smoke: Interview with Annette Insdorf - 22/11/94." *Smoke and Blue in the Face*. London and Boston: Faber and Faber, 1995. Pp. 3-16.

Filmografia

- Smoke*. Dir. Wayne Wang and Paul Auster. Interp. Harvey Keitel, William Hurt, Harold Perrineau Jr., Forest Whitaker and Stockard Channing. Miramax, 1994.