

## Reflexos em um espelho irregular: uma análise teórica sobre as noções de tempo e cotidiano em *Noite do oráculo*, de Paul Auster

*Reflections on a faulty mirror: a theoretical analysis on the notions of time and everyday life in Paul Auster's Oracle Night*

Marcus Vinicius Santana Lima 

Doutor em História

Universidade Federal do Vale do São Francisco, Brasil

marcus.lima@univasf.edu.br

### Resumo

O objetivo deste artigo é analisar o romance *Noite do oráculo*, escrito por Paul Auster e publicado em 2003. A narrativa se passa, principalmente, no ano de 1982 e nos permite compreender aspectos pontuais sobre as últimas décadas do século XX, tais como as relações dos sujeitos com temporalidades distintas, as formas de percepção do cotidiano e o papel da memória e da história em relatos que ora se constituem em torno da recordação familiar, ora em torno do evento histórico. Adotou-se como campo de análise as relações entre história e literatura, utilizando uma bibliografia correspondente ao contato entre as duas áreas. Em última instância, procurou-se demonstrar como a ficção de Auster está atenta ao direito que as pessoas têm de recordar a própria vida para saciar o desejo de atualizar o passado.

**Palavras-chave:** história; literatura; tempo.

### Abstract

*This article discusses Paul Auster's 2003 novel Oracle Night. The narrative takes place predominantly in the year 1982 and delivers insights into aspects of the two last decades of the 20th century, such as the relation of subjects with distinct temporalities, the forms of perception of everyday life, and the role of memory and history in narratives that revolve around either family recollections or historical events. This article adopts the relations between history and literature as the unity of historical analysis, building on literature related to the points of contact of these fields. Ultimately, it was sought to demonstrate how Auster's fiction is sensitive the right of recollecting one's life in order to fulfill their desire to actualize the past.*

**Keywords:** history; literature; time.



<https://doi.org/10.28998/rchv17.n33.2026.0007>

Artigo publicado sob a [Licença Creative Commons 4.0](#)

Submetido em: 19/09/2025

Aceito em: 13/05/2026

Publicado: 31/07/2026

e-Location: 20104

## Introdução

A proposta deste artigo é apresentar algumas considerações sobre as noções de tempo e cotidiano no mundo contemporâneo através da análise de um romance do escritor norte-americano Paul Auster, nascido em 1947, na cidade de Newark. Entende-se que a literatura é uma manifestação artística em que temas da subjetividade humana são retratados de forma estética e compartilhados por escritores e leitores pertencentes a um certo período histórico.

Na seção “A experiência de tempo na ficção de Paul Auster”, é debatido como um autor de literatura reúne elementos do que consideramos ser o real concreto para imaginar uma forma ficcional que procura narrar histórias verossímeis, isto é, histórias em que personagens são semelhantes aos indivíduos reais, uma vez que expressam pensamentos, sentimentos e gestos inspirados na observação que literatos fazem do contexto no qual estão inseridos e de que são participantes. Por outro lado, esta seção também se dedica a caracterizar a obra literária em análise, *Noite do oráculo*, oferecendo modos de leitura sobre sua forma narrativa e como a trama desenvolvida por Auster nos permite compreender as variadas maneiras de experimentar a dimensão temporal na contemporaneidade. Nesse sentido, o artigo argumenta que a noção de tempo no romance pode ser entendida como fluida, fantasmagórica, turbulenta, entre outras acepções que se articulam mediante a análise feita dos personagens e de suas ações no universo da narrativa.

Na seção seguinte, intitulada “Escrita, multidões, memória”, o artigo desenvolve uma análise de como a contemporaneidade, tempo histórico no qual estamos imersos, pode ser definida por formas de escrita que procuram avaliar a relação entre presente e passado, especialmente o lugar da memória na representação que os sujeitos sociais elaboram acerca do mundo no qual vivem. Nesta parte do trabalho, são aprofundadas as ações dos personagens do romance, procurando-se delinear alguns sentidos para suas falas, comportamentos e meditações, gestos capazes de dizer algo sobre o significado da vida, da memória e do tempo. É uma seção que trata de como, potencialmente, os sujeitos históricos lidam com o passado individual e coletivo, como agenciam maneiras de processar fatos do passado para elaborarem suas respectivas vidas no presente.

Complementa tal reflexão uma análise do cotidiano no mundo contemporâneo. Observa-se como essa dimensão social pode ser assimilada tanto pelo efeito causado por multidões que transitam nas ruas de uma metrópole como pela atuação dos sujeitos em espaços mais reservados. Neste último, destaca-se, por exemplo, os processos de registro dos eventos

passados através da preservação de documentos que nomeiam indivíduos anônimos – ainda que em arquivos improvisados – e, portanto, como a literatura de Auster, ao trabalhar o significado de eventos transcorridos, tal como a Segunda Guerra Mundial, através do relato de um veterano de guerra, está interessada na historicidade das narrativas e ações humanas.

As argumentações desenvolvidas nas duas seções partem da pressuposição de que à História, enquanto conhecimento especializado, cabe abordar a literatura como fonte histórica portadora de informações sobre a época na qual se processa sua edição ou tempo histórico da trama. Essa abordagem, já consolidada na prática historiográfica, segue prolífera na medida em que os estudos de História e Literatura se diversificam e ganham mais espaços para realização e divulgação de suas pesquisas. Uma opção para o desenvolvimento desta relação é justamente concentrar parte dos estudos em como esse campo se viabiliza em termos teóricos. Por isso ser necessário, abaixo, dizer algo a respeito dos termos em que se sustentam os objetivos do artigo

A forma literária é plural e está sujeita a constantes renovações, tendo em vista que os escritores de ficção buscam, frequentemente, repensar a própria forma da escrita ficcional, revelando um esforço contínuo de atualização dos processos criativos que podem parecer ora obsoletos, ora inovadores. E mesmo que não estejam preocupados com inovações, bastaria dizer que cada romancista “tem um modo diferente de vivenciar e escrever sobre o café que toma, o nascer do sol e seu primeiro amor” (Pamuk, 2011, p. 41).

Refletindo sobre as características do romance, Kundera chama a atenção para uma das funções da ficção: a elaboração de um código existencial por seu autor, capaz de propor diferentes significados para a vida das pessoas e de mapear o interesse humano diante das circunstâncias sociais que imperam em um dado contexto histórico (Kundera, 2016).

Segundo o escritor tcheco, o romance se destaca por seu trabalho de investigar o enigma do eu, as variedades e consistências nem sempre evidentes no processo de elaboração da identidade humana. Além de meditar sobre acontecimentos coletivos e eventos históricos, a literatura se defrontaria com a psicologia do indivíduo, suas maneiras de interpretar o mundo no qual vive e as formas de suportar os obstáculos que o atravessam.

O romance se lança no mar profundo e agitado dos segredos pessoais, identificando as ações dos sujeitos que são normalmente reguladas pela repetição do cotidiano, aproximando-se de um trabalho intelectual que tradicionalmente pertencia mais à filosofia (Kundera, 2016). Escrever um romance é a tentativa de sondar o que não se mostra à primeira vista nas ações

humanas, desvelar o que se insinua no âmago das relações, procurar pelos sentidos o que se acumula no pensamento de homens e mulheres.

Por esse olhar, a ficção tomaria o sujeito como uma espécie de janela que dá tanto para o mundo externo quanto para seu universo particular. Por ela conseguiríamos enxergar os efeitos das relações sociais num ponto, simultaneamente isolado e integrado ao todo. Os personagens literários, criados para dar curso a uma trama, comportam-se como observadores singulares dos acontecimentos diários e dos processos históricos, são figurações que, atravessadas pelas regularidades e irregularidades da vida, levantam questões fundamentais sobre quem somos, o que fazemos, o que queremos e como denominamos o universo ao nosso redor:

Sejamos mais precisos: todos os romances de todos os tempos se voltam para o enigma do eu. Desde que você cria um ser imaginário, um personagem, fica automaticamente confrontado com a questão: o que é o eu? Como o eu pode ser apreendido? É uma das questões fundamentais sobre as quais o romance como tal se baseia. Pelas diferentes respostas a essa questão, se você quiser, pode distinguir diferentes tendências e, talvez, diferentes períodos na história do romance (Kundera, 2016, p. 31).

De outro modo, o romance também pode ser uma forma de confrontar narrativas totalizantes, quando essas se interessam somente por detectar as generalizações e a uniformidade dos comportamentos sociais, esquecendo-se – ou esquivando-se – das análises da individualidade, geralmente submersa no fluxo da ordem social.

Nesse caso, a literatura tem o papel fundamental de criar um olhar investigativo sobre o desenrolar de vidas particulares e a atuação de indivíduos no cotidiano. Ela se interessa pelas discrepâncias, os desencaixes e tudo mais que nos permite perceber como uma dada geografia é, ao mesmo tempo, percorrida e assimilada em múltiplos níveis.

Por meio da ficção compreendemos, por exemplo, as dinâmicas dos relacionamentos afetivos, as razões pessoais para que determinadas escolhas sejam feitas ao longo de uma trajetória de vida, as sensibilidades por trás de momentos de solidão ou partilha, as formas singulares de esquadrihar a cidade, bem como as diversas maneiras como ecoamos eventos do passado, mudanças culturais, violências perpetradas por grupos ou pelo Estado. Enfim, lemos na ficção os pequenos gestos, os sentimentos cultivados de uma época, as cenas que integram, repetem e alteram o cotidiano, tornando-se uma fonte histórica fundamental para a investigação do sensível nos processos históricos (Corbin, 2024).

Ao *ficcionalizar* a vida – e a história – a literatura permite, afinal, que façamos uma leitura histórica particularizada, descontínua, interessada em desfiar episódios possíveis de acontecer. Entra-se num mundo imaginário e real. Imaginário porque permite a livre criação e a fabulação de nossos anseios e necessidades, desejos e ideais de beleza artística. Real porque a ficção é criada a partir de nossas vidas, nossas mãos, nossos olhos e percepções, dentro da dimensão que tomamos como verdadeira e verossímil. Não há real que não possa ser imaginado, pensado, transfigurado e usufruído. As histórias que lemos, fictícias ou não, são todas retiradas do olhar atento de quem as escreve e enuncia, de quem as comunica pela escrita ou oralidade, de quem as lê e as ouve. São histórias sobre como surgimos, prosperamos, falhamos e esperamos. Histórias tão reais quanto imaginárias, tão imaginárias quanto reais.

Historiadores que lidam com a fonte literária devem saber que a noção de verdade encontrada na ficção é um tanto diferente daquela que surge a partir de métodos que, no afã de melhor controlar as interpretações do fato histórico, creditam aos documentos ditos oficiais – em geral, documentos institucionais, autorizados a servirem à interpretação histórica pelo rigor de uma burocracia do arquivo – a exclusividade, ou prioridade, na determinação do que pode ser considerado testemunho histórico. Sobre esse rito da produção historiográfica e acerca da confiabilidade do testemunho e do papel do arquivo, Paul Ricoeur fez o seguinte comentário:

O momento do arquivo é o momento do ingresso na escrita da operação historiográfica. O testemunho é originariamente oral; ele é escutado, ouvido. O arquivo é escrita; ela é lida, consultada. Nos arquivos, o historiador profissional é um leitor [...] O arquivo apresenta-se como um lugar físico que abriga o destino dessa espécie de rastro que cuidadosamente distinguimos do rastro cerebral e do rastro afetivo, a saber, o rastro documental. Mas o arquivo não é apenas um lugar físico, espacial, é também um lugar social. É sob este ângulo que Michel de Certeau trata dele no primeiro dos três painéis sobre o que, antes de mim, ele denominou operação historiográfica (Ricoeur, 2007, p. 176-177).

A ideia de verdade na literatura opera com outras regras, longe do arquivo documental a que se refere Ricoeur e que, por tanto tempo, caracterizou a operação historiográfica, ainda que escritores contemporâneos tenham ironizado a suposta exclusividade no uso de arquivos ou monografias acadêmicas por historiadores.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Paul Auster e Philip Roth, para citar dois romancistas contemporâneos, costumam usar trabalhos acadêmicos como mecanismos de verossimilhança em seus romances, citando-os no corpo da narrativa ficcional ou em notas finais, como estratégia para interrelacionar a ficção com a não ficção.

Os escritores de ficção trabalham com a noção de verossimilhança, a possibilidade de que suas obras ficcionais representem uma história possível de ter acontecido em algum tempo e lugar.<sup>2</sup> Trata-se de um gênero que elabora uma realidade crível, reconhecível através de projeções veiculadas pelo autor e levadas a sério por um leitor atento. Para Eco (1994, p. 81): “a norma básica para lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de ‘suspensão da descrença’”. O leitor assume a tarefa de encarar a imaginação literária na dimensão do provável, do eventual e, não menos importante, de uma sintonia entre o que se passa na página e o que acontece fora dela.

Esse contrato celebrado entre o autor e seus leitores, onde se sabe que “o que está sendo narrado é uma história imaginária” (Eco, 1994, p. 81), nem por isso falsa, indica que os eventos ocorridos no mundo da imaginação e das metáforas passam a compor os ideais e desejos reivindicados por aqueles que veem na ficção não só um texto apaziguador, divertido, prazeroso, como também a tomam como expressão cultural de nossas ambições e desatinos, tipo de texto constituído à nossa imagem e semelhança.

Diferentemente da prática historiográfica, marcada pela arbitrariedade do arquivo institucional e por suas hierarquias documentais, a prática literária não se baseia em fundamentos de evidência e comprovação, isto é, não está imbuída da função de registrar o que exatamente ocorreu no passado. Ao contrário, a ficção se preocupa em narrar uma história inexistente, mas plausível, espécie de espelho reprodutor de fatos,<sup>3</sup> olhando para nós e para a história por outro ângulo, em que sabemos reconhecer os traços e a fisionomia da figura espelhada.

Todavia, se não busca evidências e comprovações, e se não costuma operar com a dimensão da verificabilidade, a literatura não se exime de estabelecer um relato sobre o que ocorreu numa determinada época. Toda história narrada em uma obra de ficção deve ser entendida como registro de certo tempo – no qual o escritor é participante direto – e como uma narrativa que procura apontar de que maneira ocorrem as relações sociais do período em que foi escrita ou de um passado histórico retratado. Além disso, a ficção também se mostra capaz de discorrer sobre como nossa subjetividade assimila a noção de tempo:

<sup>2</sup> Um caso particular é o romance *Complô contra a América*, de Philip Roth, publicado em 2004. Nesse livro, Roth recria o ambiente sociocultural dos anos 1930-1940, imaginando como seria a vida na América se o governo dos Estados Unidos tivesse aderido às ideias fascistas e se tornasse um aliado da Alemanha nazista.

<sup>3</sup> Reprodutor no sentido de uma nova produção. Sugere-se, nessa acepção, que a literatura não é um reflexo exato do que ocorre, mas um espelho capaz de repetir os fatos ocorridos por outro ângulo, uma narrativa que se inspira no real para produzir outro tipo de realidade, intangível e imaginativa.

Tudo que é humano é real, e às vezes sabemos coisas antes que aconteçam, mesmo sem ter consciência disso. Vivemos no presente, mas o futuro está dentro de nós a todo momento. Talvez seja isso escrever, Sid. Não registrar eventos do passado, mas fazer as coisas acontecerem no futuro (Auster, 2004, p. 205).

No debate sobre a realidade da narrativa literária, pode-se concordar com o fato de que as histórias criadas são fantasiosas, imaginadas, delirantes. Da mesma forma, pode-se concordar que essa fantasia é plausível e real porque é uma criação humana. A escrita, assim como a oralidade, constitui uma prática cultural bastante antiga por meio da qual transmitimos saberes criados no passado e acenamos para possíveis vidas futuras. A literatura é uma das formas pelas quais se realizar essa operação. Com esse conjunto de escritos, registramos formas de pensamento e equacionamos as diferentes temporalidades. Além do mais, ela não só escreve o passado – ou o futuro –, mas também a própria vida:

Admitimos que a literatura é fonte de si mesma enquanto escrita de uma sensibilidade, enquanto registro, no tempo, das razões e sensibilidades dos homens em um certo momento da história. Dos seus sonhos, medos, angústias, pecados e virtudes, da regra e da contravenção, da ordem e da contramão da vida. A literatura registra a vida. A literatura é, sobretudo, impressão de vida (Pesavento, 2006, p. 23).

Essa constatação requer dos historiadores um pacto com a fonte literária: saber que sua forma não se pauta pela verificação ou pela prova documental – mesmo que seja possível e recomendável, em muitos casos, o cruzamento com outras fontes históricas –, mas pelo fato de ser, o romance, um objeto cultural, uma forma escrita de apreender o mundo e uma narrativa sobre as ações humanas no tempo. Isso exige que os historiadores a compreendam não como uma narrativa externa ao mundo, mas, sim, como uma narrativa enraizada nas relações sociais, como bem definiu Piglia (2006):

Há uma relação entre a leitura e o real porque também há uma relação entre a leitura e os sonhos, e nesse duplo vínculo o romance tramou sua história. Melhor dizendo, o romance – com Joyce e Cervantes em primeiro lugar – procura seus temas na realidade, mas encontra nos sonhos um modo de ler. Essa leitura noturna define um tipo particular de leitor, o visionário, o que lê para saber como viver.

[...] Nesse registro imaginário e quase onírico dos modos de ler, com suas táticas e desvios, com suas modulações e suas mudanças de ritmo, produz-se também um outro deslocamento, que é uma mostra da forma específica com que a literatura narra as relações sociais. A experiência está sempre localizada

e situada, concentra-se numa cena específica, nunca é abstrata (Piglia, 2006, p. 23).

Para o crítico e romancista argentino, os modos de leitura propostos pelo texto literário devem ser reconhecidos como maneiras de estabelecer um contato entre a criação imaginária e a realidade de onde é absorvida e para a qual retorna, modificando-a. A literatura não é menos real nem menos verdadeira. Ela é o real e ignora a barreira entre o verdadeiro e o falso. Como escrita fictícia, o romance narra situações humanas, virtudes, defeitos, ações e testemunhos. Disfarçando-se de imaginação e de sonho, a ficção repara em como tateamos no turbilhão das mudanças e habitamos a fronteira do devir.

### **A experiência de tempo na ficção de Paul Auster**

Döblin ressalta a responsabilidade que o ficcionista tem de criar uma história “reconhecível” para os leitores, condição principal para que a trama seja relacionada com as suas vidas, promovendo a inserção de “fatos do mundo” na narrativa imaginária, técnica imprescindível para que o “entendimento” entre as partes envolvidas no jogo literário se concretize:

[...] nós queremos confessadamente poder acreditar, a partir do romance inventado, no que é dito, e estas coisas, se não representam fatos históricos, têm de ser ao menos possíveis. Recai, portanto, sobre o autor uma dupla tarefa: de um lado, oferecer uma reconhecível e convincente realidade, se não temporal, com certeza espacial; de outro lado, fazer algo para que o romance se integre nessa realidade, que represente uma parte dela. Vocês têm de reconhecer que aqui sucede algo curioso; autor e leitor entram em um secreto entendimento: o autor começa a ter o desejo de acalmar o espectador, propondo-lhe fatos do mundo, interessantes e importantes, mas ricamente genéricos e de nenhuma maneira idênticos aos conhecidos pelo leitor; estes fatos são apresentados como se estivessem se passando em lugar nenhum, todavia, eles agradam a quem os lê (Döblin, 2006, p. 16).

O reconhecimento pelo leitor da factualidade do texto literário se dá, sobretudo, pela capacidade de cada escritor em levar para o mundo da ficção as impressões que coleta ao observar o mundo da materialidade. Desse modo, escritor e leitor são partes do mesmo mundo praticável das relações humanas e carregam tal experiência para o ato da escritura e da leitura do texto ficcional.

Por mais que a narrativa literária não tenha a pretensão de ser lida, inicialmente, como um documento histórico, é possível concordar que a historicidade do texto ficcional faz parte

de sua dimensão constitutiva, pois o trabalho da literatura ocorre a partir da experiência individual e social que cada escritor acumula ao longo da vida. A trajetória de cada escritor é determinante na criação de sua obra, pois o texto literário revela os valores partilhados em um tempo histórico, os elementos visuais, sonoros e linguísticos que modulam o cotidiano, os usos que se fazem da memória, os comportamentos pessoais e coletivos; enfim, diz respeito a tudo que o escritor foi capaz de distinguir.

Veremos abaixo como Paul Auster, autor sobre o qual nos debruçaremos para a análise do artigo, expõe seu processo de fabricação ficcional, um exemplo do que foi afirmado acima por Döblin:

Escrevi 17 romances e escrevi e realizei 4 filmes, o que daria um total de 21 histórias imaginárias com uma certa extensão, certo? Cada uma dela é imaginária. Não são autobiográficas, mas tudo o que sei sobre a humanidade, tudo o que sei, vem da minha própria experiência. E não é que eu esteja necessariamente pegando pessoas da minha própria vida e colocando-as nos livros. Mas se eu conheço alguém, digamos, que tem um certo tipo de característica pessoal, um certo tipo de egoísmo, por exemplo, e estou exposto a isso e vejo como esse pessoal é má, bem, isso pode me ajudar a pensar em um personagem imaginário com alguma dessas qualidades, mesmo que eu não esteja representando a pessoa que conheço. Esse é apenas um exemplo entre milhares que eu poderia dar, então, na verdade, tudo vem da sua própria vida e, ao mesmo tempo, é imaginário (Auster, 2021).

O depoimento acima foi gravado em fevereiro de 2021. Nele, o romancista reflete sobre a relação entre realidade e ficção a partir de sua própria obra, naquele momento catalogada com 21 textos ficcionais – 17 literários e 4 cinematográficos. No trecho final do depoimento, vemos como, para ele, a literatura advém da experiência pessoal do autor e das relações que constrói com outras pessoas, ainda que não opte por escrever livros deliberadamente autobiográficos. Segundo Auster, o escritor pratica um tipo de roubo ao tirar da realidade aquilo que entende ser importante para seu ofício:

Roubo coisas da realidade, como deve fazer todo escritor, episódios da minha vida, como meu primeiro martíni, minha amizade com Pierre Matisse, o galerista, ou a história da dona do prostíbulo no Texas que reciclava preservativos, lavando-os e colocando para secar enfiados em cabos de vassouras. São fatos reais, mas isso não importa, o que importa é o que a ficção faz com eles (Auster, 2017).

O que Auster sugere é a capacidade do escritor em elaborar uma narrativa que foi, inicialmente, acumulada em sua percepção do mundo, colhendo aqui e ali, na dinâmica do

cotidiano, a inspiração para o desenvolvimento de seus personagens. Observando as pessoas que andam pelas ruas, que se sentam em cafés ou alimentam pombos numa praça, o escritor recolhe seu material de escrita, absorvendo fisionomias e gestos de comportamento, imaginando como alguém pode pensar a sociedade e a cultura nas quais interage.

O escritor deve ser capaz de inferir o que acontece conosco quando percorremos as ruas e nos abrimos para a infinita possibilidade do encontro, entrecruzando caminhos com outros indivíduos, deve saber recolher nossas expressões faciais e corporais, ideias, pensamentos e gestos. Prestar atenção a essa multiplicidade de encontros é uma oportunidade gerada pela cultura do mundo contemporâneo, quando a explosão demográfica das cidades e “um surto de transformações constantes” (Sevcenko, 2001, p. 23) permitiram a intensificação de movimentos dinâmicos, o ir e vir de algum lugar de forma mais rápida e incessante, esbarrando-se nas ruas ou calçadas e formando o fenômeno que viria a ser chamado de multidão:

Vinte minutos depois de sair da Smithers, estava na avenida Lexington na altura das ruas Noventa, andando junto com uma pequena multidão de pedestres e pensando em ir para casa. Alguém me deu um encontrão e quando me virei para ver quem era, aconteceu uma coisa incrível, algo tão fora do âmbito das probabilidades que de início tomei por uma alucinação (Auster, 2004, p. 188).

Essa passagem é do romance *Noite do oráculo*, de Auster, publicado em 2004. Antes de apresentar os personagens principais e as informações mais relevantes da obra, optou-se por destacar o trecho acima para apontar a dinâmica das ruas na contemporaneidade, marcada por esbarrões e pela suscetibilidade de que algo extraordinário aconteça a qualquer momento. A “pequena multidão”, descrita na cena, é uma característica fundamental das cidades modernas, um tipo de personagem que nos séculos XIX e XX será reiteradamente representado em obras literárias.

Para Williams, ao estudar as representações literárias de cidades inglesas na segunda metade do século XIX, o espaço citadino podia produzir para seus intérpretes imagens ambivalentes da sua dinâmica de organização, mas era impossível ignorar a formação de uma massa de trabalhadores urbanos:

Pois agora, para muitas pessoas, a imagem da cidade mostrava-se tão avassaladora que seus habitantes eram com frequência encarados como uma coisa única: uma multidão, as “massas” ou “a força de trabalho”. Essa imagem podia receber conotações positivas ou negativas, exprimindo solidariedade ou desprezo (Williams, 2011, p. 365).

Em um cenário onde tudo pode acontecer, com as pessoas se movendo em ritmo acelerado, amontoando-se, “um encontrão” pode ser o ponto de partida para que o olhar humano se desvie e encontre o imprevisto, “algo tão fora das probabilidades” que pode ser tomado como “uma alucinação”. A cena do romance, mencionada acima, descreve uma das formas de nos relacionarmos com o espaço da cidade contemporânea. Nela nos movimentamos para ir ao trabalho, visitar um amigo, comprar alguma mercadoria ou simplesmente andar a esmo. Entretanto, por mais que exista tal rotina sobre os usos do espaço urbano, estamos sujeitos a muitas surpresas e ao aparecimento de um fato novo em nossas vidas.

Sidney Orr, narrador e personagem principal de *Noite do oráculo*, sofre um esbarrão na rua quando está voltando de uma visita a uma clínica para dependentes químicos, onde o filho de seu amigo, John Trause, encontra-se supostamente num processo de reabilitação. Ambos são escritores. John é um romancista famoso e há muitas décadas é amigo da família de Grace, esposa de Sidney.

Desde as primeiras páginas do romance, a relação entre esses três personagens constitui um dos núcleos da narrativa. A partir desse núcleo, desenrolam-se muitos diálogos que lemos ao longo do livro. As conversas compartilhadas entre Sidney, Grace e John giram em torno do cotidiano do trio: um problema na perna enfrentado por John, a recuperação de Sidney que sofreu um estranho mal súbito – ficara quatro meses apagado no hospital, ressurgindo à vida para a surpresa de todos – e o trabalho de Grace numa editora bem-sucedida.

Sidney e Grace vivem um casamento relativamente estável, embora, ao longo da trama, segredos e situações adversas criem uma distância entre os dois. Crises de choro de Grace e a sugestão de que guarda algum segredo, fazendo seu casamento com Sidney estremecer, serve como elemento de tensão na narrativa. O casal costuma se reunir para jantar ou almoçar com John, uma ou duas vezes por semana. O amigo, mais velho que o casal, apresenta-se como alguém mais sábio e influente, uma figura de força atrativa. Quando estão juntos, comentam os encontros que tiveram com outras pessoas e recapitulam os dias em que passaram sem se ver.

A história é narrada em retrospectiva. Sidney, sob a condição de uma recordação póstuma, relata, em 2002, os acontecimentos vividos por ele vinte anos antes, em 1982. Não sabemos nada sobre o que se passa no ano do qual se origina a recordação, se ainda é casado ou não com Grace, e se ainda permanece trabalhando como romancista. Essa característica foi analisada por Silva (2014, p. 62), para quem: “desaparecido é o próprio narrador [...] como se

ele fosse um sobrevivente à própria morte que não veio e vivesse uma espécie de vida póstuma, mas ainda em vida.”

O tempo presente do narrador é similar a um espaço vazio, ocupado somente por palavras que, articuladas, emanam eventos ocorridos no passado. Têm-se a impressão de que os primeiros anos do século XXI se assemelham a um tempo desfeito ou por fazer, sem qualquer referência que permita ao leitor saber o que se passa no espaço-tempo em que as memórias são geradas.

Não há nenhuma ação concreta, nenhuma indicação de algum evento histórico que aponte para como se dão as dinâmicas políticas, culturais ou econômicas do tempo a partir do qual se pronunciam as recordações. Tempo e espaço são construídos como instâncias internas do narrador. Todas as ações e fisionomias descritas por ele estão amarradas pelo nó da recordação, extensões de um pensamento que se dobra para o passado. O testemunho de quem narra não sofre refutações, não é confrontado e se exprime como uma fala solitária no mundo.

O contexto histórico da publicação de *Noite do oráculo*, entretanto, torna-o um livro pertencente à leva de romances que surgiram após o 11 de Setembro de 2001,<sup>4</sup> quando duas aeronaves sequestradas colidiram contra o World Trade Center, em Nova York, resultado de um ato terrorista planejado pelo Al-Qaeda, o que assinalou um dos eventos mais traumáticos e violentos registrados desde o princípio do século XXI, tornando-se, talvez, aquele que tenha “inaugurado” uma série de conflitos e ocupações militares protagonizadas por diversos países – entre eles, e principalmente, os Estados Unidos da América – como resposta ao ataque às Torres Gêmeas.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Alguns autores, tais como Simone Duarte, jornalista e testemunha ocular dos primeiros momentos após o ataque às Torres Gêmeas, usam a grafia “Onze de Setembro” para nomear o acontecimento atrelado ao ataque terrorista (Duarte, 2021). Erica Simone Almeida Resende, também prefere a grafia “Onze de Setembro” ao analisar como tal evento ganhou significados de trauma no imaginário norte-americano (Resende, 2010). Por outro lado, Susan Willis prefere a grafia “11 de Setembro” sem a vinculação do ano do ocorrido (Willis, 2008). Dessa forma, é possível encontrar a referência ao episódio do atentado às Torres Gêmeas em variadas nomenclaturas, todavia, todas elas agrupadas pelo sentido de acontecimento histórico que o episódio ganhou.

<sup>5</sup> Não se pretende neste artigo fazer um debate sobre a história da política internacional e as guerras nos anos de transição do século XX para o século XXI. Por outro lado, seria imprudente não apontar para o contexto histórico em que o livro é publicado, considerando-se, inclusive, que se trata de um romance ambientado em Nova York e escrito por um romancista residente nessa cidade, testemunha de um acontecimento singular na história recente do Estados Unidos da América. Para uma introdução sobre as relações entre política e violência nesse período, ver: (Hobsbawn, 2007). Sobre o 11 de Setembro de 2001, a partir de depoimentos de múltiplos participantes do evento, ver a série televisiva *Ponto de Virada: 11/09 e a Guerra contra o Terror* e o livro de Simone Duarte que entrevista vítimas do 11/09/2001 e da Guerra ao Terror, mas sendo a própria autora testemunha dos ataques da Al-Qaeda: “Em 2001, eu chefiava a redação da TV Globo, em Nova York. Na manhã de 11 de setembro, logo depois de o segundo avião se chocar contra a Torre Sul do World Trade Center, eu entrei no ar ao vivo, por telefone, e, por cerca de duas horas, narrei os acontecimentos ao público brasileiro, incluindo o ataque ao Pentágono e a queda da primeira torre” (Duarte, 2021, p. 12).

Poderíamos nos perguntar se esse tempo presente fantasmagórico, esvaziado, cujo testemunho é elaborado num ambiente de profunda solidão, não tenha sido idealizado por Auster como expressão de um período marcado por experiências associadas à ruína e ao desastre. E, se este tempo histórico, origem da narrativa, não teria como marca principal a incerteza sobre a continuidade da vida social sem grandes interrupções trágicas e sofríveis. Não é, pois, uma forma de o autor interpretar o mundo contemporâneo como lugar de eventos que deslocam a sensação de linearidade, onde presente e futuro estão temporariamente suspensos, sendo possível apenas a recordação do passado? O que sobraria para narrar do presente ou do futuro quando a cidade onde se mora se torna cenário de um evento trágico? Essas perguntas não são diretamente respondidas em *Noite do oráculo*, mas tampouco parecem irrelevantes quando seu autor está imerso num ambiente marcado pela perda e o luto coletivo.

A experiência temporal de Sidney, em 2002, é arbitrada por suas memórias sobre o ano de 1982 e os episódios que, de uma forma ou de outra, marcaram significativamente sua vida. Narra pela condição da lembrança, construindo um discurso sobre o passado baseado no seu próprio testemunho, nem sempre confiável, é verdade, se considerarmos que as primeiras recordações são as que se seguiram ao período em que ele deixara o hospital, atordoado pelas consequências de um mal súbito:

Estive doente durante muito tempo. Quando chegou o dia de deixar o hospital, eu mal sabia andar mais, mal conseguia lembrar quem era. Faça um esforço, disse o médico, e dentro de três ou quatro meses vai estar recuperando o ritmo das coisas. Não acreditei nele, mas segui seu conselho mesmo assim. Tinham me dado por morto, e, agora, que havia frustrado suas previsões e misteriosamente sobrevivido, que escolha restava senão viver como se houvesse uma vida futura à minha espera? (Auster, 2004, p. 7).

Recuperando-se de um longo período adoentado, Sidney parece experimentar uma suspensão do tempo. Ao ter alta do hospital, o personagem passa a exercitar algumas reflexões sobre seu retorno à dinâmica da vida cotidiana – “que escolha restava senão viver como se houvesse uma vida futura à minha espera?”. Devolvido à vida ordinária, Sidney passa a lidar com as questões do tempo, projetando o período de recuperação de sua condição física e traçando expectativas sobre o que voltaria a realizar depois de ter sobrevivido ao mal súbito. O que parecem palavras banais para se iniciar um romance, sem nenhuma ação enfática acontecendo na cena, ao contrário, vemos um personagem enfraquecido se esforçando para se reconectar com o mundo. Disso é possível interpretar como, no tempo atual, experimentamos

uma relação temporal em que passado, presente e futuro se mesclam na subjetividade humana. Neste caso específico, observamos Sidney preocupar-se com o que ele era no passado, mas também se resignar com o que havia à sua disposição naquele instante – “agora (...) que escolha restava senão viver como se houvesse uma vida futura à minha espera”.

Quando pressupomos que a literatura constrói representações acerca do mundo em que o escritor vive e admitimos que cada palavra encontrada na página ficcional traz consigo uma parte para o significado que aos poucos se depreende na leitura de romances e demais formas literárias, conseguimos sondar o tipo de comunicação que o literato intenta transmitir para o leitor. Ao longo do romance *Noite do oráculo*, é perceptível como os diversos personagens estão quase sempre em um certo conflito com seus passados, presentes e futuros, como, enfim, suas vidas sofrem mudanças que os obrigam a remodelar a sensibilidade temporal e projetar novas imagens e expectativas quanto ao seu lugar em um mundo que se transforma rapidamente. Sidney deixa o hospital e sua primeira adversidade é tentar recordar como viver, optando pela saída, talvez, mais apropriada: viver um dia de cada vez, aguardando o futuro que inevitavelmente chegaria.

No entanto, seus primeiros pensamentos, após a saída do hospital, ainda oscilantes, guardam também uma preocupação sutil com o tempo passado, isto é, o risco de que suas recordações não fossem reconstituídas de maneira precisa, terminando por se apagarem: “mal conseguia lembrar quem era”. Não poder recordar significaria, para ele, desconhecer a si próprio, perder um tanto de sua identidade e do seu código existencial, agir sob a sombra do esquecimento, não da lembrança.

O tempo do acontecido, componente ativo da memória, é operado por meio da reconstituição: “O passado é o conhecimento de si do presente, de sua trajetória, que tem a forma de recapitulação, da retrospectiva da anamnese” (Reis, 2012, p. 29). Recapitular os eventos que experimentamos, as ações que dirigimos, é parte fundamental do viver, uma vez que o exercício da reconstituição nos permite situar a passagem do tempo e estabelecer ponderações sobre como agimos e podemos agir.

É nessa experiência de tempo mais fluida que Auster organiza a estrutura de seu romance. O relato de memória de Sidney é inteiramente marcado pela relação entre temporalidades distintas: há tanto o presente, quanto o passado, mas eles não se anulam; pelo contrário, se confundem e se confluem para que as ações dos personagens ganhem sentido e sejam assimiladas pelo leitor. Por esse olhar, depreende-se que a análise histórica que se

debruça sobre a experiência temporal deve ser conduzida de maneira a perceber como os sujeitos internalizam e, em seguida, manifestam suas impressões acerca da passagem do tempo e de sua posição na fluidez do movimento temporal.

Embora consideremos que a narrativa de memória propõe uma reconstituição de eventos anteriores a partir do tempo presente, para Kehl (2015), há outra dimensão a ser considerada no processo narrativo, pois as narrativas

não são uma forma de memorização do passado: são a própria *atualização do passado no presente*. Ao narrar, 'é o ato presente que se desdobra, a cada vez, a temporalidade efêmera que se estende entre o *Eu ouvi* e o *Vocês vão ouvir*'. Também em Lyotard, a narrativa insere aquele que sabe contá-la, juntamente com os que a escutam, como elos de uma grande corrente que liga as gerações passadas às presentes e transmite a experiência de umas às outras (Kehl, 2015, p. 159, grifo do autor).

Essa sugestão de Kehl leva em consideração a unidade existente entre as temporalidades distintas, impressão consolidada na historiografia contemporânea, uma vez que a cultura diferencia os recortes cronológicos como forma de organização de suas atividades, porém sem estabelecer uma separação irreconciliável entre os tempos. Ao desenvolver a noção de regime de historicidade, Hartog (2015) demonstrou como cada sociedade apresenta formas variadas de correlacionar passado, presente e futuro. Essa unidade está distribuída no romance *Noite do oráculo*, ainda que sua forma narrativa preze as sucessivas fragmentações temporais e espaciais, sugerindo, outra vez, um modo de vida contemporâneo caracterizado pela busca de sentido em um contexto histórico cada vez menos preciso.

Auster opta por um discurso fragmentado, disperso, labiríntico, trazendo para a forma narrativa, inclusive, o recurso da nota de rodapé, criando em várias páginas uma dupla história contada – a que se lê no transcorrer dos parágrafos e a que se mostra em longas notas explicativas. O leitor está diante de um texto que não se rende a uma narrativa linear. Somos provocados a ler cenas paralelas, que ocorrem em anos distintos, incitando-nos a decifrar o cruzamento de histórias simultâneas. Uma simultaneidade que não se mostra apenas em histórias diferentes, mas também nos espaços ocupados por Sidney. Se estava fisicamente presente em uma conversa, ele não deixava de pensar no conto que começara a escrever, imaginando como prosseguiria com a história, mantendo sua consciência em dois lugares ao mesmo tempo:

[...] eu já estava começando a me instalar no que teria de chamar (por falta de termo melhor) de um estado duplo de consciência. Eu fazia parte daquilo que estava à minha volta, e ao mesmo tempo estava separado daquilo, flutuando livremente dentro da minha cabeça, me imaginando sentado em minha mesa no Brooklyn, escrevendo sobre este lugar no caderno azul [...]. Não é raro uma pessoa estar tão preocupada que parece ausente. Eu estava lá, plenamente participante do que estava acontecendo, e ao mesmo tempo não estava lá – porque não havia mais um autêntico lá. Era um lugar ilusório que existia na minha cabeça, e era também onde eu estava. Em ambos os lugares ao mesmo tempo. No apartamento e na história (Auster, 2004, p. 33).

A narrativa é feita de espaços e temporalidades labirínticos, com décadas se entrecruzando o tempo todo, como uma espécie de máquina do tempo – inclusive há uma referência a essa metáfora no livro – que se move indefinidamente, agitando qualquer tentativa de linearidade temporal na narrativa. O próprio Sidney é lido duplamente: aquele que recorda e aquele que é recordado. Além disso, dupla também é a trama do livro, dividida entre os eventos que ocorrem em 1982 e os eventos que ocorrem no conto escrito por ele, situados nas décadas imediatamente posteriores ao fim da Segunda Guerra Mundial. Estamos diante de uma obra que interpreta o seu tempo histórico como um tempo predominantemente fragmentado. E ocupando esse tempo fragmentado, o sujeito, a cidade e o pensamento contemporâneos ganham a forma de um labirinto, dividindo-se e se multiplicando. Essa é a impressão que temos quando John Trause relata um encontro com seu ex-cunhado. Apesar de casado e com filhas, sentindo-se muito solitário, passara a ver em sua garagem, num aparelho 3-D, uma série de fotos de seus pais e de sua irmã como uma forma de atualizar aquele passado inexistente e abater a saudade que sentia:

As fotos de 3-D estavam incrivelmente bem conservadas, sobrenaturalmente nítidas. Todo mundo nelas parecia vivo, transbordando de energia, presente no momento, uma parte de algum eterno agora que continuou se perpetuando durante quase trinta anos (Auster, 2004, p. 40).

Richard, ex-cunhado de Trause, examina repetitivamente as fotografias como forma de presentificar os seus mortos, de restituir suas vidas passadas através da memória. Sua ação memorativa, baseada numa correspondência entre passado e presente, aproxima-se da noção de lembrança descrita por Halbwachs (2006, p. 29): “Se o que vemos hoje toma lugar no quadro de referências de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptam ao conjunto de nossas percepções do presente.” Os *slides* projetados pelo visor dentro de sua

garagem reencarnavam os corpos dos mortos familiares, permitindo que os fantasmas viajassem até sua casa para um novo encontro, trinta anos depois, através de uma fotografia:

Em uma foto ele estava sentado na varanda da frente com os pais e Tina. Eram só os quatro – de braços dados, um encostando no outro, uma fileira de quatro rostos sorridentes, ridiculamente animados, fazendo careta para a câmara – e, quando Richard colocou essa no visor pela segunda vez, seus olhos de repente se encheram de lágrimas. Foi essa que me derrubou, ele disse, essa que foi demais para ele. Estava na varanda com três fantasmas, concluiu, único sobrevivente daquela tarde de trinta anos atrás (Auster, 2004, p. 40-41).

Richard não conseguiu ver as fotografias do passado familiar sem se emocionar. A imagem sacudia suas lembranças e trazia à tona as emoções despertadas pela memória. Seus entes queridos eram agora fantasmas que só podiam aparecer pelo suporte tecnológico. Nos dias em que se dirigira até a garagem para ver e rever seus pais e irmã, passou a sentir que estava vivendo mais no passado do que no presente, absorto pelo desejo de repassar a trajetória da família quando viva e completa: “O visor era uma lanterna mágica que lhe permitia viajar no tempo e visitar os mortos. Ele olhava as fotos de manhã antes de sair para o trabalho e olhava de noite quando voltava para casa” (Auster, 2004, p. 41).

De forma obsessiva, retornava ao ano de 1953, quando seu pai comprara o aparelho e registrara as fotos, guardando-as para que alguém, no futuro, tivesse a chance de assistir àquelas cenas de família. A recordação feita por Richard estava diretamente relacionada às fotos mostradas por um projetor. O equipamento fornecia as imagens a partir das quais ele fiava a lembrança de seus pais e de sua irmã. A cena nos faz interrogar a relação entre memória e imagem, partes constitutivas do trabalho de recordação. Além disto, seria desafiador pensar a elaboração da memória sem o componente imagético, bem como pensar a imagem isolada das associações que a potencializam na medida em que é evocada pelo olhar ou pela escuta:

Reconhecer por imagem, ao contrário, é ligar a imagem (vista ou evocada) de um objeto a outras imagens que formam com elas um conjunto e uma espécie de quadro, é reencontrar as ligações desse objeto com outros que podem ser também pensamentos ou sentimentos (Halbwachs, 2006, p. 55).

Essa simultaneidade detectada na nossa relação com o tempo e a história (pessoal, familiar ou coletiva) tem sido abordada por uma historiografia recente. Para Pereira (2022), respaldando-se em diversos autores que estudam o tempo presente, estaríamos diante de uma

nova experiência de tempo, inaugurada desde as últimas décadas do século XX, mais plástica e modelável, em que o passado não é mais entrevisto como algo morto, mas como dimensão constitutiva do presente, uma vez que temos recorrido a eventos passados para, principalmente, travarmos guerras culturais e de memória, atualmente tensionadas pelo alcance das mídias e os suportes digitais para a escrita. De modo inverso, produzimos, no presente, constantes alterações nas narrativas do passado, seja por critérios científicos ou através de manipulações enganosas, como parte desse processo de disputa pela memória coletiva:

As guerras de memória pressupõem a visibilidade que a mídia pode agregar ao debate público, em geral, por ampliarem as interrogações sobre violências de um passado-presente. Assim, as guerras de memória nos convidam a empreender uma análise sobre as estreitas e complexas relações entre mídia e a historicidade” (Pereira, 2002, p. 42).

Para Pereira, o tempo presente demanda respostas para o que denomina de “guerras de memória”. Em outras palavras, as novas tecnologias e os usos nem sempre apropriados do saber histórico têm servido para formas de falseamento de fatos históricos reconhecidos pela crítica histórica, tentativas de desestabilizar o trabalho historiográfico pautado por teorias e técnicas científicas e para sustentar práticas negacionistas que objetivam o apagamento de experiências passadas registradas em fontes históricas.

Essa reflexão não leva somente ao debate acerca do que é verdadeiro e verossímil nas maneiras de representar o passado, mas também impõe a necessidade de encararmos que o conhecimento histórico não está sob controle exclusivo dos historiadores, abrindo-se, assim, espaço para versões simultâneas do passado, mesmo que profundamente diferentes no que tange aos seus modos de elaboração e intenção do registro. Da mesma forma, a História, como campo do saber e prática profissional, não será a única a oferecer um modo de lidar com a memória individual ou coletiva, nem mesmo a única a propor, supostamente, uma relação ética com o trabalho da recordação. Nas guerras culturais e de memória travadas nos dias atuais, os historiadores e historiadoras devem, a nosso ver, compreender quais discursos externos à sua atuação oferecem uma maneira de refletir os usos do passado de maneira adequada, isto é, um modo de narrar memórias que não esteja comprometido com políticas autoritárias e discriminatórias, bem como relatos mentirosos sobre um dado real; o que se quer, portanto, é um modo de narrar que estimule como a própria memória é elaborada, experimentada, sentida, decifrada e transmitida, como tal memória se faz por meio de imagens que se associam em meio aos estímulos do cotidiano ou por que a subjetividade humana deseja a recordação como gesto de sobrevivência e de afeto.

Richard, personagem discreto e de pouca importância para a trama central do livro, revela um cuidado com o registro da memória familiar, zela seu arquivamento no interior de sua casa, sabe que a

esse arquivo pode retornar quando quiser lembrar de um tempo vivido. Nessa perspectiva, a história e a memória, na literatura de Auster, são articuladas como dimensões críveis do vivido, experiências revigorantes para que seus personagens sigam a vida cotidiana com vínculos afetivos e sociais. Assim, o discurso literário, embora opere com a dimensão imaginativa, não é necessariamente um discurso mentiroso sobre real; ao contrário, retrabalha o real em condição fictícia para demonstrar as possíveis formas de os indivíduos lidarem com a história e a memória em um tempo marcado por simultaneidades, fragmentações e velocidade.

### **Escrita, multidões, memória**

A atualização do passado no presente pela narrativa (Kehl, 2015) está espalhada por *Noite do oráculo*. Seja através de Sidney, de Trause ou de Richard, o passado retorna de forma atualizada, conectando-se com os dias que marcam o tempo presente. Como já mencionado, vinte anos separam a origem do relato e os eventos narrados no livro:

Na manhã em questão – 18 de setembro de 1982 –, saí do apartamento em algum momento entre nove e meia e dez horas. Eu e minha mulher vivíamos no setor Cobble Hill do Brooklyn, a meio caminho entre Brooklyn Heights e Carrol Gardens. Nos passeios, eu geralmente ia para o norte, mas naquela manhã me encaminhei para o sul, virei à direita quando cheguei à rua Court e segui em frente uns seis ou sete quarteirões. O céu estava cor de cimento: nuvens cinzentas, ar cinzento, garoa cinzenta soprada em rajadas de vento cinzento. Sempre tive um fraco por esse tipo de clima, e gostava daquela penumbra, não ficava nem um pouco triste de deixar para trás o canto das cigarras (Auster, 2004, p. 9).

A passagem acima pertence às primeiras páginas do romance e informa o lugar descrito no relato feito por Sidney. A recordação não traz um evento histórico, mas ambienta certa geografia habitada pelo personagem e suas impressões sobre o clima do dia em que pequenas ocorrências o fariam retomar a vida de escritor. É a memória individual, acinzentada, dando ênfase àquilo que se tornaria importante na vida do narrador, enquanto estrutura seu relato por meio da lembrança de acontecimentos corriqueiros.

Em 18 de setembro de 1982, Sidney encontra, despretensiosamente, uma pequena papelaria que guarda em suas estantes uma série de materiais próprios para o trabalho de um escritor. Na Paper Palace, Sidney se deparará com um modelo de caderno importado, pelo qual se apaixonará e que servirá como ponto de partida para retomar seu ofício de escritor, até então suspenso pelo mal súbito que sofrera: “os cadernos portugueses me agradaram especialmente

e, com suas capas duras, pautas quadriculadas e folhas costuradas de papel forte, à prova de borrões, entendi que ia comprar um assim que peguei e segurei na mão” (Auster, 2004, p. 11).

Os detalhes de composição do caderno português exercem um efeito sedutor sobre Sidney. Enfeitiçado, compra o caderno para experimentar uma volta ao trabalho literário. Porém, tão importante quanto a descoberta do caderno é o diálogo que ele tem com o dono da papelaria, Chang, um chinês imigrante que tenta se sustentar economicamente abrindo a pequena loja em um dos principais bairros de Nova York, o Brooklyn.

Sidney e Chang conversam brevemente na loja. Falam sobre a abertura da papelaria e o início de uma nova aventura para o chinês. Eles se encontrarão em outros dois episódios do livro, entretanto, o que se destaca neste primeiro contato é o motivo pelo qual Chang resolvera investir na papelaria: o apreço por objetos e materiais que davam suporte à escrita na década de 1980:

‘Todo mundo faz palavras’, continuou. ‘Todo mundo escreve as coisas. Crianças na escola faz lição nos meus cadernos. Professor põe as notas nos meus cadernos. Carta de amor vai no correio no envelope que eu vendo. Livro para contador, bloco para lista de compra, agenda para planejar a semana. Tudo aqui importante para a vida, e isso me deixa feliz, motivo de orgulho para minha vida’.

O homem fez seu breve discurso com tal solenidade, com um sentimento de determinação e compromisso tão grave que, confesso, fiquei comovido. Que tipo de dono de papelaria era aquele, pensei, que expunha a seus clientes a metafísica do papel, que se via desempenhando um papel essencial na infinidade de ocupações da humanidade? (Auster, 2004, p. 12-13).

A cena se inscreve em uma época que a utilização do papel é central na organização das instituições – escola e trabalho, por exemplo – e na comunicação afetiva entre as pessoas – cartas de amor. Na década de 1980, os suportes da cultura escrita, tais como cadernos, envelopes, agendas, blocos etc., eram essenciais para o desempenho de atividades burocráticas e corriqueiras. As papelarias funcionavam como espaços de auxílio para a inscrição da palavra e da construção de narrativas. Observamos por meio do romance a importância da cultura escrita na organização do cotidiano individual e coletivo da sociedade contemporânea. Os produtos da papelaria não só supriam as necessidades da casa, das escolas e dos escritórios, como também atendiam aos desejos daqueles que tinham como ofício a criação de histórias.

As duas passagens acima indicam, por um lado, como, há quarenta anos, os sujeitos evocavam suas sensações ao andarem pela cidade – “gostava daquela penumbra, não ficava nem um pouco triste de deixar para trás o canto das cigarras” (Auster, 2004, p. 9) – e, por outro,

como utilizavam pequenos comércios para suprir desejos específicos: “entendi que ia comprar um assim que peguei e segurei na mão” (Auster, 2004, p. 11).

O tempo rememorado em *Noite do oráculo* é um tempo em que os avanços tecnológicos ainda não rivalizavam com a centralidade do papel no cotidiano das pessoas, “bloco para lista de compras e agenda para planejar a semana” (Auster, 2004, p. 12). O computador já havia entrado em cena, especialmente em instituições militares e de ensino superior, mas os cadernos e agendas ditavam a ordem de uma cultura escrita direcionada para as diversas formas de comunicação, registro e planejamento.

No romance em questão, apreendemos como o cotidiano não é marcado por grandes eventos coletivos, mas por um ritmo de vida ordinário em que os sujeitos reproduzem hábitos e suprem necessidades quase banais. Nesse sentido, quando a prática historiográfica se interessa pela vida cotidiana, deve-se supor que, dentro da historicidade das relações humanas, há uma banalidade a ser recuperada, um conjunto ordenado de costumes e posições sociais, fundamentais para o funcionamento da cultura. E, nesse aspecto, é possível verificar como a fonte literária detalha as pequenas ações do dia a dia e documenta a experiência corriqueira.

Ademais, talvez seja oportuno questionar se, ao criar um personagem escritor que passa boa parte de seu dia curvado sobre um caderno, trabalhando na construção de um conto a lápis, perdendo-se nos descaminhos da própria escrita, Auster não estaria registrando o passado recente de seu próprio ofício, uma etapa da escrita ficcional que ele mesmo havia vivido quando lançara seu primeiro livro de prosa,<sup>6</sup> ainda distante das profundas mudanças na cultura escrita dos anos 1990 e 2000, época em que o aparecimento do notebook alterou significativamente os suportes de escrita, pesquisa e comunicação com o mundo.

Isso seria possível, uma vez que o cotidiano experimentado por Sidney parece destoar do ritmo acelerado das ruas. É sobre essa contradição que o romance se estrutura. O apartamento de Sidney e Grace, no Brooklyn, é silencioso. A televisão nunca está ligada, o telefone dificilmente toca, a campainha permanece muda. Considerando as várias horas que Grace gasta na editora onde trabalha, há apenas o ruído da caneta sobre o caderno no qual Sidney escreve seu novo conto:

---

<sup>6</sup> A primeira obra de Paul Auster é um livro de memórias chamado *Inventor da solidão*, título constante na primeira tradução para o Brasil, publicado em 1982, cujo ponto de partida é a morte de seu pai. Edições posteriores modificaram o título para *A invenção da solidão*.

Foi aí que o deixei naquela manhã – suspenso no ar, voando loucamente para um futuro incerto, implausível. Não tinha certeza de quanto tempo fazia que estava ali, mas dava para sentir que estava começando a ficar sem energia, então pousei minha caneta e me levantei da cadeira. No fim das contas, tinha enchido oito páginas do caderno azul. Isso indicava pelo menos duas ou três horas de trabalho, mas o tempo passara tão depressa, que eu achava que eram apenas alguns minutos (Auster, 2004, p. 30).

No interior de seu apartamento, Sidney trabalha no silêncio. Fora dele, a cidade continua a pulsar loucamente, as pessoas se esbarram pelas esquinas, entradas e saídas dos metrô. Os táxis enfrentam congestionamentos. As mercadorias e o dinheiro circulam, os jornais noticiam continuamente fatos recentes. Diferentemente do lar tranquilo onde Sidney mora e consegue ordenar seus pensamentos, gastando horas sentado na cadeira de seu escritório, o mundo das ruas segue o ritmo acachapante das multidões em movimento.

Em *Noite do oráculo*, é recorrente o olhar dirigido pelo narrador às configurações que tramam o ritmo da cidade. Sidney está sempre vagando pelas ruas, primeiro por recomendação médica para que retomasse o vigor com pequenas caminhadas, e, em seguida, para ir aos poucos sentindo o desejo de circular entre as pessoas e os espaços, colhendo observações da realidade, uma prática comum para aqueles que vivem da escrita:

Comecei com pequenas saídas, me afastando não mais do que um ou dois quarteirões do meu apartamento e voltando para casa. Tinha só trinta e quatro anos, mas para todos os fins e propósitos a doença havia me transformado em um velho – um daqueles velhos malucos que se arrastam meio paralisados e não conseguem botar um pé na frente do outro sem olhar primeiro para saber qual é qual. O mundo saltava, boiava na frente dos meus olhos, ondulando como reflexos em um espelho irregular, e sempre que eu tentava olhar uma coisa só, isolar um objeto único do fluxo de cores em torvelinho – uma echarpe azul em volta da cabeça de uma mulher, digamos, ou a luz vermelha traseira de um caminhão de entrega –, a coisa imediatamente começava a se separar e dissolver, desaparecendo como uma gota de tinta em um copo d'água. Tudo trepidava, bamboleava, fugindo em diferentes direções, e durante as primeiras semanas tive dificuldade para dizer onde terminava meu corpo e começava o resto do mundo (Auster, 2004, p. 7-8).

Sidney expressa as dificuldades de ocupar um mundo caótico e irregular, cuja série ininterrupta de gestos humanos sugere um ritmo de vida frenético e acelerado. Para alguém em recuperação depois de uma longa jornada resistindo à sombra da morte, o cotidiano de uma grande cidade como Nova York se apresenta como um desafio quase insuperável já que exigiria dos transeuntes reflexos imediatos e capacidade de atenção constante, habilidades quase impossíveis para aqueles que preferiam ou precisavam de deslocamentos mais cautelosos.

Esse jogo frenético das ruas movimentadas, das multidões desfilando cheias de adrenalina, é uma das composições da contemporaneidade, um tempo que entrega novas experiências continuamente. No cenário de uma cidade grande, como Nova York, as ruas se mostram como o espaço central dessa demonstração de movimento, multidões e congestionamento:

As noites de sábado em Nova York são sempre cheias, mas naquela noite as ruas estavam ainda mais apinhadas que o normal e, com uma demora e outra, levamos uma hora para chegar em casa. Grace conseguiu acenar para um táxi diante da porta de John, mas, quando subimos e dissemos para o motorista que estávamos indo para o Brooklyn, ele deu uma desculpa, que estava com pouca gasolina, e não aceitou a corrida. Eu queria protestar, mas Grace pegou meu braço e delicadamente me puxou para fora do táxi. Não apareceu mais nenhum depois desse, então fomos andando até a Sétima Avenida, trilhando nosso caminho em meio a gangues de meninos bêbados e barulhentos e meia dúzia de mendigos loucos. O Village estava fervendo de energia essa noite, um ruído de hospício que parecia pronto a irromper em violência a qualquer momento, e senti que era exaustivo ficar no meio daquelas multidões, tentando não perder o equilíbrio enquanto segurava o braço de Grace (Auster, 2004, p. 48).

A cena ocorre num sábado à noite. O bairro do Village ferve, cheio de energia, com a agitação das pessoas que se juntam em busca de diversão. Sidney e Grace retornam da casa de John e levam uma hora para chegar em seu apartamento. Se pensarmos em algumas imagens que representam o modo de vida no mundo contemporâneo, com suas transformações constantes, certamente elencaríamos as que são mencionadas por Sidney Orr: barulho, hospício, exaustão, violência, apinhado, energia. Todas essas palavras são utilizadas pelo narrador para lembrar-se de uma noite em que parecia impossível voltar para casa. A escassez de táxis disponíveis, os meninos bêbados e os mendigos loucos atravessando seu caminho causam no leitor a sensação de risco iminente. Junta-se a isso a condição médica de Sidney, amparado pelo braço de sua esposa, tentando manter, no limite, o equilíbrio necessário para encarar um mundo caótico.

Ao representar o movimento de uma cidade grande, Auster oferece aos seus leitores certa informação de como o espaço social é ocupado por aqueles que nele se localizam. Desse modo, a ficção compõe uma trama através da qual percebemos como os sujeitos ficcionais criam parte de suas identidades em referência ao ato de se deslocar. Além disso, como sugerem Santos e Oliveira (2001), a formação do indivíduo – e de um personagem de ficção – é dada

pela relação entre ser e estar, ou seja, a partir do reconhecimento de que se tornar alguém é ocupar um espaço relativo.

Não somente o espaço geográfico serve como localização e referência para o ato de ser no mundo: a própria espacialidade imaginada, ficcionalizada, ao produzir reconhecimento e percepção sobre lugares e interações, também participa da constituição do indivíduo:

O espaço da personagem em nossa narrativa seria, desse modo, um quadro de *posicionamentos* relativos, um quadro de coordenadas que erigem a identidade do ser exatamente como identidade relacional: o ser *é* porque se relaciona, a personagem existe porque ocupa espaços na narrativa. Percebemos a individualidade de um ente à medida que o percebemos em contraste com aquilo que se diferencia dele, à medida que o localizamos. Só compreendemos que algo *é* ao descobrirmos onde, quando, como – ou seja, em relação a quê – esse algo *está* (Santos; Oliveira, 2001, p. 68, grifo do autor).

É, pois, dimensão fundamental da narrativa literária a espacialidade onde os personagens se projetam para colherem significados do mundo e de si. É na interação com os espaços – público e privado – que parte do enigma do eu se desenrola, constituindo um local de afirmações e negações, de concessões e adaptações. Em *Noite do oráculo*, observamos, sem dúvidas, uma história da própria cidade de Nova York, não tanto sobre sua origem, formação e transformação geográfica ao longo do tempo, mas uma história de sua ocupação no tempo presente da narrativa, de como o que denominamos contemporaneidade se distribui pelos labirintos da cidade, por suas ruas, praças, lojas, boates e apartamentos. Na literatura de Auster, personagens e cidade se entrelaçam e, em certa medida, confundem-se, porque estar perdido no barulho da megalópole pode significar estar perdido no mundo, desequilibrar-se no turbilhão, desmanchar-se na paisagem de concreto.

Berman (2007, p. 24), ao estudar as culturas modernistas do mundo ocidental europeu e norte-americano, afirma que a sensibilidade moderna enaltece os sentimentos de “aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos”. Para ele, o século XX produziria uma maior fragmentação da realidade, se comparado com o século anterior, motivo pelo qual teríamos mais dificuldade para dar sentido às nossas vidas:

No século XX, nossa terceira e última fase, o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento. Por outro lado, à medida que se expande, o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos, que falam linguagens

incomensuravelmente confidenciais; a ideia de modernidade, concebida em inúmeros e fragmentários caminhos, perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade e perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas. Em consequência disso, encontramos hoje meio a meio a uma era moderna que perdeu contato com as raízes de sua própria modernidade. (Berman, 2007, p. 26).

O livro de Berman foi publicado em 1982, justamente o ano em que transcorre a narrativa do romance de Auster. Assim como o romancista, Berman também era morador de Nova York até sua morte em 2013. Essa correlação pode nos ajudar a entender o clima cultural de uma época a partir de dois intelectuais que viveram a mesma paisagem. Em seu trabalho, Berman analisa os modernismos e as transformações sofridas pela cidade nas décadas que se seguiram à Segunda Guerra Mundial:

Durante a próspera década que se seguiu à Primeira Guerra Mundial, o símbolo da modernidade foi o sinal verde; no curso do surto espetacular que se seguiu à Segunda Guerra Mundial, o símbolo central foi o sistema federal de rodovias, em que o motorista podia cruzar o país de costa a costa sem defrontar nenhum sinal de parada. Contudo, as sociedades modernas da década de 1970 foram forçadas a viver à sombra da velocidade máxima e do sinal vermelho. Nesses anos de reduzida mobilidade, os homens e as mulheres modernos precisaram por toda a parte pensar profundamente até onde e em que direção queriam ir, bem como buscar novos meios através dos quais poderiam se locomover. Foi desse processo de pensamento e de busca – um processo que apenas começou – que brotaram os modernismos dos anos 1970. (Berman, 2007, p. 388).

Num mundo de rodovias federais e de aguda fragmentação da paisagem e da realidade, encontramos uma correspondência entre os livros de Berman e o de Auster. Sidney está fragmentado no tempo e na sua identidade. Ele podia estar, através da fluidez de sua consciência, em dois lugares no mesmo instante. Ao longo da narrativa, vai e volta no tempo, pois escreve um conto que o leva para décadas passadas. A crise em sua saúde, voltando dos mortos, também é uma maneira de dividir sua própria impressão sobre se ainda poderia se encaixar no mundo, recuperar-se integralmente ou se permaneceria fragilizado por um período incerto. Em face do que aí se coloca, quando nos voltamos para a realidade social do século XXI, após variados e profundos avanços nos suportes tecnológicos, poderíamos nos perguntar se uma vida mediada por aplicativos e redes sociais não é um indicativo de como aquela fragmentação mencionada por Berman não se desenvolveu para estágios ainda mais preocupantes, uma cultura comunicacional, virtualmente organizada, em que os sujeitos sociais

simulam respostas, dialogam simultaneamente em grupos sociais distintos e, por fim, usam diariamente suas identidades virtuais para repassarem informações, conteúdos, referências em ritmo de aceleração devastadora.

Se diversas dimensões do real pareciam fragmentadas ao longo do século XX, havia aspectos que uniam as fronteiras territoriais: a economia globalizada, uma cultura de trocas comerciais cada vez mais acelerada, a defesa de mercados livres, pouco regulamentados, e o consequente agravamento das desigualdades sociais (Hobsbawn, 2007, p. 11) endossavam a sensação de “hospício” a que alude Sidney quando tenta formar uma ideia da cidade em que morava. Estar ali significava encarar um estado de coisas alucinante, suscetível de transformações drásticas e em constante movimento:

[...] vagava como um espectador dentro do sonho de outro, olhando o mundo que ia passando com os passos dele e me deslumbrando de ter sido um dia igual às pessoas à minha volta: sempre correndo, sempre indo daqui para ali, sempre atrasado, sempre batalhando para fazer mais nove coisas antes de o sol se pôr. Não estava mais equipado para aquele jogo. Eu era agora um produto avariado, uma massa de peças defeituosas e enigmas neurológicos e todo aquele ganhar e gastar me deixava frio. Num câmbio alívio, voltei a fumar e passava as tardes em cafeterias com ar-condicionado, pedindo limonadas e sanduíches de queijo quente enquanto ouvia conversas e tentava me localizar entre os artigos de três jornais diferentes. O tempo passava (Auster, 2004, p. 8-9).

“O tempo passava”, diz Sidney. Enquanto lia jornais e ouvia conversas ao seu redor, sentado em alguma cafeteria, rejeitava o modo de vida dominante no mundo contemporâneo, marcado pelo sempre ir e vir de algum lugar, pelo ganhar e gastar de salários e mercadorias, pela batalha infindável para não estar atrasado para algum compromisso. O tempo passava para Sidney de uma forma diferente daquele do restante das pessoas. Aquelas que corriam pelas calçadas e ruas, entrando e saindo das estações de metrô, certamente experimentavam a sensação de que o tempo era curto para a quantidade de afazeres. Para ele, ao contrário, o tempo corria de forma mais lenta, num compasso em que era possível ler artigos, escutar conversas e observar gestos.

Sidney reconhecia que só poderia continuar vivo se rejeitasse, ao menos a princípio, as condições de uma vida intensamente acelerada, cronometrada pela pressa e pelo sentido de urgência. Essa escolha indica como, mesmo numa sociedade dominada por uma experiência de tempo veloz, ágil e difusa, alguns sujeitos adotam outra forma de relação com o tempo: vagarosa e compassada.

Em outro ponto do romance, Sidney se desloca, novamente pela fluidez da consciência, da intensidade do mundo acelerado, mais atento a seus pensamentos do que ao turbilhão que o engolia durante uma nova caminhada de volta ao seu apartamento:

Não havia por que voltar ao Brooklyn imediatamente, então resolvi dar a minha caminhada da tarde pelo Village, depois de fechar a excursão com um lanche em algum lugar antes de pegar o metrô para casa. Fui para oeste na Quinta Avenida, passeando ao longo da rua Doze em seus bonitos prédios de tijolos marrons e árvores pequenas, bem cuidadas e, quando passei pela New School, quase chegando à Sexta Avenida, já estava perdido em pensamentos [...]. Depois disso, perdi o rumo de onde estava, e durante os trinta ou quarenta minutos seguintes vaguei pelas ruas como um cego (Auster, 2004, p. 130).

Se a maioria das pessoas no mundo contemporâneo vão e voltam de seus trabalhos e casas com a pressa que a velocidade das trocas comerciais e a disciplina do trabalho exigem, há sujeitos, como Sidney, que, por razões sempre singulares, fazem de seu cotidiano um contraponto ao ritmo comum da cidade grande. Olhando para o caráter ativo da literatura de Auster, isto é, procurando sondar de que forma a ficção age sobre o leitor (Faria, 2006, p. 71), percebe-se que o escritor oferece outros usos possíveis para a cidade, que vão na contramão da pressa que nos exigem as instituições e as empresas, e que possibilitam o vagar e se perder em ruas labirínticas, observar as cenas urbanas e os gestos humanos. Contra a cultura do consumo de mercadorias e a disciplina do trabalho fabril, manter a consciência aberta para pensamentos que exercitem a imaginação e a densidade das sensações faz-se emergencial.

Sidney está ciente do efeito das multidões. Esse fenômeno urbano pulsa e exala energia, comprimindo também a relação dos sujeitos com a cidade. Mover-se junto com um mar de gente é integrar uma força humana, mas, por outro lado, pode significar ser coagido por ela, perdendo a chance de viver a vida em sua multiplicidade de caminhos e escolhas. Nesse ponto, cabe destacar que uma das opções lançadas por Auster no romance é a de reconhecer o elemento do acaso na experiência do cotidiano e da vida humana:

O mundo é guiado pelo acaso. A contingência nos persegue todos os dias de nossas vidas, e essas vidas podem ser tiradas de nós a qualquer momento. Quando Flitcraft termina seu almoço, conclui que não tem escolha senão submeter-se a esse poder destruidor, e pôr abaixo sua vida por meio de algum ato sem sentido, inteiramente arbitrário de autonegação. Vai combater fogo com fogo, por assim dizer, e sem se dar ao trabalho de voltar para casa, nem se despedir da família, sem se dar ao trabalho nem de tirar dinheiro do banco, levanta-se da mesa, vai para outra cidade e começa a vida toda de novo.

Nas duas semanas depois de John e eu termos discutido essa passagem, não me passou pela cabeça nem uma vez que eu pudesse sentir vontade de aceitar o desafio e dar corpo àquela história. Concordei que era um bom ponto de partida – bom porque todos nós já imaginamos largar nossa vida, bom porque em um ou outro momento já quisemos ser outra pessoa (Auster, 2004, p. 18-19).

Flitcraft é e não é um personagem do romance. Ao mesmo tempo em que dá ação para uma cena do livro, trata-se de um personagem de outro romance, *O falcão maltês* (1930), de Dashiell Hammett, lido por Sidney como ponto de partida para o conto que começara a escrever. A sugestão partira de seu amigo John Trause. Sidney deveria se inspirar no personagem de Hammett para que começasse a materializar seu próprio personagem. A partir desse momento, o romance de Auster entra num espectro intertextual, não só porque traz outro romance para a trama, ao imbricar as duas histórias, mas também porque seu conto se desenvolverá em paralelo à história dos dias de Sidney pela Nova York de 1982.

Sidney cria o personagem Nick Bowen, um jovem com sua idade, que trabalha numa editora e recebe um manuscrito que mudará sua vida, e que deixa sua esposa, Eva, para viver a vida a partir do acaso. Bowen, então, parte sem o desejo de voltar e sem informar a ninguém, mesmo à Eva, para onde iria. Pega o primeiro avião e recomeça a vida em outra cidade, Kansas City, onde conhecerá Ed, um taxista em processo de aposentadoria e que tem um arquivo histórico pessoal, abarrotado de listas telefônicas.

Se, para Berman, os sujeitos da segunda metade do século XX encontravam dificuldades para compreender o sentido da vida, cada vez mais desenraizados de seus respectivos passados, fragilizando a noção de identidades culturais, Auster nos mostra que uma possível solução para tal impasse é reconhecer que a vida não tem um sentido, pois é governada pelo acaso e pela suscetibilidade dos eventos incontroláveis. O que não significa que não deva ser vivida, mas que sua dinâmica tende a alterar concepções de mundo arraigadas. É com esse pretexto que Nick Bowen larga sua vida e suas concepções passadas e parte para o desconhecido, aberto ao imprevisto. Munido da convicção de que a vida é incerta, conhece Ed, o taxista que o recebe no aeroporto de Kansas City, e se aproxima de um projeto de história que provavelmente não conheceria se sua vida obedecesse aos ritos do cotidiano que habitava em Nova York:

Esta sala contém o mundo, Ed replica. Ou pelo menos uma parte dele. Os nomes dos vivos e dos mortos. O Gabinete de Preservação Histórica é uma casa da memória, mas é também um altar ao presente. Ao juntar essas duas coisas em um só lugar, eu provo para mim mesmo que a humanidade não está acabada (Auster, 2004, p. 88).

O Gabinete de Preservação Histórica, também compreendida como uma casa da memória, é um projeto pessoal de Ed Victory, um ex-combatente da Segunda Guerra Mundial, participante de uma unidade que resgatara judeus sobreviventes abandonados em um campo de concentração. Mantinha um arquivo histórico de listas telefônicas com o objetivo de preservar registros de famílias que poderiam ter morrido ou as que continuavam vivas. O desejo da preservação se baseava na recordação traumática oriunda de sua participação na guerra: “Não podia simplesmente voltar para casa depois da guerra e esquecer tudo. Tinha de guardar aquele lugar na minha cabeça, de continuar pensando naquilo todos os dias do resto da minha vida” (Auster, 2004, p. 90). Ed presenciara o horror como cozinheiro de uma unidade militar que resgatara judeus em Dachau, campo de concentração e extermínio da Alemanha nazista. O impacto que o holocausto produzira em Ed não era possível de esquecer, tamanha a atrocidade cometida pelo regime totalitário:

Abril de 1945. Minha unidade estava na Alemanha, fomos nós que libertamos Dachau. Trinta mil esqueletos respirando. Você já viu as fotos, mas as fotos não mostram o que era aquilo. Tinha de estar lá e sentir o cheiro você mesmo; tinha de estar lá e tocar com sua própria mão. Seres humanos fizeram aquilo com seres humanos, e fizeram em plena consciência. Aquilo foi o fim da humanidade, Mr. Sapato Bom. Deus desviou os olhos de nós e abandonou o mundo para sempre. Eu estava lá para ver (Auster, 2004, p. 88-89).

As passagens acima apontam para o fato de que a noção de cotidiano se estende para além da observação de um tempo presente. Ou seja, podemos observar os ritmos e as nuances das ruas, reconhecer as relações econômicas que regem a época atual, bem como certa cultura da escrita organiza nosso trabalho e nossas formas de comunicação. Porém, no cotidiano, as pessoas também manifestam interesse por eventos do passado, por mais traumático que deva ser o ato de recordar violências sofridas. A história, enquanto processo, torna-se uma das dimensões do presente, justamente pelo peso que determinados eventos, vivenciados de maneira coletiva ou individual, exercem no dia a dia dos sujeitos.

O relato de Ed Victory nos chega como uma interpretação histórica do passado, da brutalidade do holocausto. Destaca que, para se ter uma ideia mais aproximada do que houve, para se chegar minimamente perto do que aconteceu, é preciso mais do que visualizar imagens. É necessário “sentir o cheiro”, usar os outros sentidos do humano em direção ao acontecimento. Pode-se acrescentar, inclusive, que o acesso indireto ao passado deve ser nutrido pela

multiplicidade de fontes, garantido à narrativa histórica o direito de tratar vestígios por meio da visão, do olfato, da audição, do paladar e do tato.

Por meio do relato de Ed, *Noite de oráculo* se coloca como uma espécie de testemunho histórico indireto da atrocidade governada pelo regime nazista. Um testemunho ficcional que compõe uma representação do vivido, trazendo para seus leitores a oportunidade de se conhecer, introdutoriamente, o que foi a ação nazista e como ela poderia repercutir anos depois na memória de um ex-combatente de guerra. Por outro lado, o romance indica o valor do testemunho para a transmissão de fatos passados. Ed, na condição de veterano de guerra, é um anônimo, porém retém uma informação preciosa sobre um dos eventos mais agudos do século XX. Ao mostrar seu projeto pessoal para Bowen, ele apresenta uma das razões para a prática do arquivo e da preservação: processar o evento transcorrido, indicar a presença da testemunha, organizar um sentido sobre o que aconteceu.

Estamos diante de um livro cuja historicidade é manifestada em diversos níveis. Há a história do tempo presente de sua publicação, 2003, após o 11 de Setembro de 2001; há a história do tempo presente do narrador, 1982, em que um jovem escritor luta para se reabilitar num mundo superveloz e embriagante; há uma história da Segunda Guerra Mundial, com breve descrição do que era um campo de concentração nazista; há, também, uma história de como a lembrança desse evento se organizou na memória de um ex-combatente, um personagem do personagem – compondo, por sua vez, gradações na narrativa literária –, empenhado no trabalho de preservação histórica, mantendo, secretamente, um arquivo com listas telefônicas, zelando o nome dos mortos e dos vivos. Ed preserva porque entende ser um dever ético legar às gerações futuras qualquer vestígio do passado, mesmo que apenas um conjunto de nomes listados com seus telefones e endereços, isto é, anônimos à espera de que sejam encontrados.

## Conclusão

Há dois tipos de histórias que caracterizam a interpretação do tempo histórico proposta por Auster: uma história do grande evento e uma história do casual. É nessa história do casual, de um olhar atento às pequenas coisas, centrado na trajetória de Sidney Orr, que a análise se deu. É sobre essa história do casual que se procurou apontar algumas formas de apreensão do mundo contemporâneo, observando aspectos relativos às suas temporalidades, o valor da memória, a importância da cultura escrita, o efeito das multidões e a velocidade das ruas. O artigo analisou como um personagem literário tenta se situar em tempos simultâneos e idealiza

outra concepção de vida possível, pautada na imprevisibilidade, mas ao mesmo tempo no nosso direito de passar em revista o próprio passado, outros passados.

Ao ler de forma crítica *Noite do oráculo*, o historiador deve ser guiado pela sua forma de colocar o mundo social em perspectiva, incluindo aí a perspectiva histórica. Deve-se, evidentemente, partir das categorias de análise que norteiam a prática historiográfica, mas sem perder de vista que a literatura tem sua própria compreensão do que é o tempo, o cotidiano, a memória e a história.

Ao estabelecer um diálogo entre esses dois campos, tomando como estudo o romance de Paul Auster, o artigo procurou demonstrar como a contemporaneidade é entrevista pelo literato como uma época fragmentada, cuja noção de realidade se mostra mais próxima de imagens labirínticas e irregulares. Mas por que essas imagens são preponderantes na produção artística do escritor? Porque seus personagens são afetados por uma realidade que se modifica de modo intenso e variado, porque na contemporaneidade as transformações se aceleram e tornam diferente nossa própria condição subjetiva, a maneira que processamos a linguagem disponível e os desejos que demandam nossa atuação para realizá-los.

Ao seguir os passos de Sidney e dos personagens criados por ele, em uma espiral temporal, verifica-se como tal sujeito fictício, inspirado em indivíduos reais, projeta preocupações com o movimento do mundo e da história, mas, ao mesmo tempo, parece ter ciência de que o passado pode oferecer uma identidade para si e para o presente.

Em meio ao turbilhão de pessoas zanzando de um lado para o outro, Sidney está consciente de que é preciso procurar por uma localização, uma geografia estável que permita refletir a passagem do tempo e discernir os reflexos do espelho irregular, a crise de identidade gerada por tantas sucessões tensas, violentas e definitivas ao longo do século XX.

Escrito no princípio do século XXI, mas ambientado nos anos 1980, *Noite do oráculo* foi tomado neste artigo como testemunho histórico da subjetividade humana ocidental na transição de um século para o outro, indicando uma época dominada pela simultaneidade e pela constatação de que negociamos, de forma contínua, um sentido para a vida.

Sob os efeitos de um acontecimento tão violento como o 11 de Setembro de 2001, Paul Auster articulou em sua prosa as delicadas maneiras de lidar com a memória pessoal e coletiva, que aponta para a necessidade de guardarmos os registros mais comuns do passado como forma de preservarmos alguma verdade sobre o que já aconteceu. Sua narrativa documenta como, na cultura ocidental, processamos as perdas, as mudanças e o curso da vida, como certa

sensibilidade histórica opera para a constituição de um olhar que se lança para fora e para dentro si, modulando as diversas ações do cotidiano.

## Referências

AUSTER, Paul. Entrevista concedida em 02/09/2017. **El País**. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/08/29/cultura/1504021967\\_363735.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/08/29/cultura/1504021967_363735.html). Acesso em: 25 nov. 2023.

AUSTER, Paul. Realidade e ficção. **Fronteiras do Pensamento**, fev. 2021. Disponível em: <https://www.fronteiras.com/assista/exibir/realidade-e-ficcao>. Acesso em: 25 nov. 2023.

AUSTER, Paul. **Noite do oráculo**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CORBIN, Alain. **História das sensibilidades**. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2024.

DÖBLIN, Alfred. O romance histórico e nós. **História: questões & debates**, Curitiba, ano 23, n. 44, jan./jun. 2006.

DUARTE, Simone. **O vento mudou de direção**: o Onze de Setembro que o mundo não viu. São Paulo: Fósforo, 2021.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FARIA, Daniel. Quando os poetas se despediram da felicidade: Baudelaire e Dostoiévski criticam as utopias. **História: questões & debates**, Curitiba, ano 23, n. 44, jan./jun. 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Tradução de Andréa Souza de Menezes et al. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015,

HOBBSBAWN, Eric. **Globalização, democracia, terrorismo**. Tradução de José Viegas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PAMUK, Orhan. **O romancista ingênuo e o sentimental**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PEREIRA, Matheus Henrique de Faria. **Lembrança do presente**: ensaios sobre a condição histórica na era da internet. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & literatura: uma velha-nova história. In: COSTA, Cléria Botelho da; MACHADO, Maria Clara Tomaz (org.). **Literatura e história**: identidades e fronteiras. Uberlândia: EDUFU, 2006.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

REIS, José Carlos. **Teoria & história**: tempo histórico, história do pensamento histórico ocidental e pensamento brasileiro. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

RESENDE, Erica Simone Almeida. Aporia e trauma na crise de significados do Onze de Setembro. **Contexto Internacional**, Rio de Janeiro, vol. 32, n. 1, jan/jun 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-85292010000100007>. Acesso em: 17/11/2025.

REZENDE, Antonio Paulo. O espelho inquieto da contemporaneidade. In: MENESES, Sônia; SANTOS, Cícero Joaquim (org.). **História e contemporaneidades**. Curitiba: CRV, 2016.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaços ficcionais**: Introdução à Teoria da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI**: no loop da montanha-russa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SILVA, L. H. A. **Ficção e trauma em Paul Auster**. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WILLIS, Susan. **Evidências do real**: os Estados Unidos pós-11 de Setembro. Tradução de Marcos Fabris e Marcos Soares. São Paulo: Boitempo, 2008.