

Espacialidades interiores em *A Trilogia de Nova York*, de Paul Auster: reflexões sobre a primeira história, intitulada *Cidade de Vidro*

Prof. Ms. Lílian Reichert Coelho¹ (UFBA)

Resumo:

No presente texto, apresentamos uma leitura de Cidade de Vidro, a primeira história que compõe A Trilogia de Nova York, de Paul Auster. O objetivo do percurso empreendido é observar – prioritariamente – os aspectos enuncivos relativos aos movimentos executados pela personagem focal de Cidade de Vidro rumo à interiorização. Considera-se que, para que tal processo se efetive no universo austeriano, no mínimo dois elementos devem interagir: o indivíduo e as espacialidades que o circundam, pois é a relação com o entorno que permite ou obriga o indivíduo a voltar-se para o próprio interior.

Palavras-chave: espaço, espacialidade, interior, literatura.

Introdução

O espaço caracteriza-se como noção abrangente, compreensível em amplo espectro, desde perspectiva ontológica, pré-subjetiva, até perspectiva social. Do ponto de vista operacional, no que diz respeito à proposta e aos limites da presente reflexão, não se considera a noção generalizante de espaço adequada, justamente em razão da abrangência. Lalande oferece relevante crítica sobre o uso do termo “espaço”: “entende-se que, quando a palavra é utilizada sem outra determinação, se aplica ao espaço geométrico euclidiano.” (1996, p.322). Ainda que os Estudos Literários caracterizem o espaço como elemento fundamental da narrativa¹, a categoria espaço pode ser – no ambiente de um estudo que se proponha estudá-lo em universo ficcional específico – destrinchada em diversas nuances, pelo diálogo com reflexões oriundas de pesquisas em diversos campos teóricos.

Desse modo, neste estudo sobre a produção austeriana, empreendemos nosso esforço no sentido de compreender as relações da personagem com espacialidades e lugares do que com espaços. Estes últimos são compreendidos como categoria abrangente, que engloba as outras duas. A primeira noção refere-se a “um produto social consubstanciado e reconhecível, parte de uma ‘segunda natureza’ que incorpora, ao socializá-los e transformá-los, os espaços físicos e psicológicos” (SOJA, 1993, p. 158). Trata-se de todos os modos de relacionamento estabelecidos entre aspectos interiores – subjetivos, psicológicos – do indivíduo e elementos do (e tidos por) exterior. Pela noção de lugar, entendem-se os espaços circunscritos por limites bem fixados e reconhecíveis pelo indivíduo ou pela coletividade.

Na base da discussão, reside o argumento de Lins, ao destacar a relevância da interação espaço-personagem: “Onde, por exemplo, acaba a personagem e começa o espaço? A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a personagem é espaço.” (1976, p. 69). Cremos que o exposto permite observar a dificuldade de se trabalhar com a noção englobante de espaço, o que justifica, portanto, nossa perspectiva, calcada nas noções – que julgamos mais específicas – de espacialidades e lugares como ferramentas operacionais eficazes. Dada a multiplicidade de opções oferecidas pelas noções apresentadas na leitura do texto literário, concentramo-nos nos movimentos executados pela personagem central de *Cidade de Vidro*, de Paul Auster, rumo à interiorização. Nossa hipótese norteadora assume a idéia segundo a qual, nesta obra, a espacialidade exterior impõe-se negativamente sobre a personagem, forçando-a a voltar-se para dentro de si mesma ou de um lugar de onde, em geral, é impossível escapar.

A fim de compreender o eixo das espacialidades relativo à interioridade do indivíduo, a presente reflexão considera como profícuo ponto de partida a noção de limite. Interiorizar-se

¹ Juntamente com personagem e tempo.

significa deslocar-se do limite de referência, voltando-se para dentro do próprio indivíduo ou de um espaço coletivo do qual a personagem participa (o bairro, por exemplo) e pelo qual se sente acolhido. Na dinâmica do projeto ficcional de Auster, constata-se que o ambiente circundante imprime força opressora sobre o indivíduo. Em *A Trilogia de Nova York* (2003), a cidade mantém, pela própria presença, coesão entre as três histórias, “Cidade de Vidro”, “Fantasmas” e “O quarto fechado”, fortalecendo-se, enquanto o indivíduo pulveriza-se até a completa dissolução de qualquer resquício de identidade.

A Trilogia de Nova York carrega no próprio título a confirmação da espacialidade como elemento central. As três narrativas, centradas na cidade de Nova York, formam uma figura circular, justapondo-se, conforme explica o narrador de “O quarto fechado”: “As três histórias são, enfim, uma mesma história, mas cada uma representa um estágio diferente da minha consciência da questão.” (AUSTER, 2003, p.316). A trama espacial construída é restrita, no sentido de que as ações se concentram quase² exclusivamente em Nova York, o que, tal como demonstram as filigranas do texto, provoca o efeito de sentido de encerramento espacial e existencial, pautado pela impossibilidade de se encontrar saída para os problemas e situações que se impõem. A fim de lançar um olhar compreensivo sobre a referida obra, concentramo-nos na leitura sobre as relações entre personagens e espacialidades na primeira história da trilogia, intitulada *Cidade de Vidro*.

1 Espacialidades labirínticas: percursos por paralelismo em “Cidade de Vidro”

“Cidade de Vidro”, primeira história que compõe *A Trilogia de Nova York*, materializa já no título a onipresença da dimensão macro-espacial (cidade), caracterizada pela propriedade básica do elemento constitutivo (vidro). A transparência metaforiza o impedimento da personagem focal de camuflar-se, inclusive perante si, dada a onipresença opressora da espacialidade exterior. Além da transparência, o vidro apresenta outra propriedade: é frágil, passível de transformar-se, em caso de queda, em cacos minúsculos e não recomponíveis. A “Cidade de Vidro” constitui-se, portanto, como lugar desprovido das certezas presumidas pela tentativa de criação de realismo e de ligação lógico-causal entre os mundos literário (expresso pelo sistema de referência convocado, o romance policial) e extraliterário (a cidade de Nova York). Consideramos legítimo afirmar também que a transparência do elemento *vidro* do título remete à complexa relação entre ficção e realidade, tema recorrente nos textos literários de Auster³.

No ponto de partida de “Cidade de Vidro”, Quinn está em casa, “um pequeno apartamento de Nova York” (AUSTER, 2003, p. 9), quando soa o telefone; não é ele, entretanto, que procuram, trata-se de engano. Sozinho no interior do apartamento, em estado quase letárgico há cinco anos, desde a perda de esposa e filho, a personagem-focal desperta para a espacialidade exterior com o toque telefônico, repetido durante várias noites. O estado emocional de Quinn é fortemente marcado pelo lugar onde ocorre a ação inicial: a casa. Considerada inerte (BACHELARD, 1993, p. 24-53), devido à fixidez física, a casa pode ultrapassar a função de abrigo do corpo, configurando-se também como repositório dos sentimentos (FERNANDES, 1992), negativos, no caso da personagem focal de “Cidade de Vidro”.

A ênfase no elemento desencadeador da ação é notado pela repetição de verbos como *sair*, *andar*, *pegar*, *caminhar*, *atender*, que revelam movimentos corporais da personagem. No intuito de silenciar o aparelho, Quinn sente-se obrigado a agir, levantando-se da cama ou saindo do sanitário

² O termo refere-se ao fato de que, em “O quarto fechado”, o narrador-personagem focal desloca-se até Paris e o sul da França, a fim de encontrar um amigo desaparecido. Embora essas espacialidades sejam fundamentais do ponto de vista da reflexão aqui empreendida, a ação principal acontece nos Estados Unidos.

³ Devel aponta que “com o vidro, existe sempre uma superfície que, materialmente, separa os espaços de diferentes naturezas, tais como a interioridade e a exterioridade. (...) Os efeitos de reflexo e de transparência perturbam visualmente os marcos espaciais. Mais ainda do que uma perturbação, o espaço interior e o espaço exterior se misturam um ao outro a ponto de se confundirem, contaminando com a mesma incerteza a disposição dos elementos no espaço. Parece que não há mais realmente limites e delimitações.” (in: JEUDY; JACQUES, 2006, p. 158).

para atravessar o apartamento. Onisciente e intruso, o narrador afirma que Quinn tem como atividade predileta caminhar pelas ruas de Nova York, mas os momentos iniciais da história são evidentemente marcados pela inércia do corpo de Quinn no interior da casa. A personagem nada faz e, mesmo ao ser despertada pela curiosidade sobre os telefonemas, o estado inicial segue em regime de espera, primeiro pelo cessar da chuva, depois, pelo soar do telefone. “Era noite. Quinn estava deitado na cama fumando um cigarro, ouvindo a chuva bater na janela. Imaginava quando é que ia parar de chover e se estava com vontade de fazer uma caminhada longa ou uma caminhada curta na manhã seguinte.” (AUSTER, 2003, p. 12) [grifos nossos].

O estado de anestesia existencial da personagem é abalado pela ação da voz desconhecida no outro lado da linha, que procura “Paul Auster. Da Agência de Detetives Auster” (AUSTER, 2003, p. 13). Após cinco noites, Quinn assume-se como o homem procurado e encarna o papel do suposto detetive. Deliberadamente, portanto, a personagem decide ficcionalizar-se, ao assumir-se como Paul Auster-detetive. A voz do outro lado da linha, demonstrando desespero, afirma necessitar urgentemente de proteção, pois alguém pretende cometer um assassinato. Quinn marca encontro presencial para a manhã seguinte. De inércia, total ausência de movimento, a personagem focal passa à ação, o que só se concretiza ao vestir a máscara de detetive, movimento coincidente com o raiar do dia.

Pelo exposto, observa-se que o engano telefônico cria oportunidade para Quinn lançar-se ao mundo “real”, o que significa sair do ambiente protetor construído pela casa. Vale sublinhar que a realidade na qual Quinn mergulha após despertar pelo ruído do aparelho é o que chamamos de espacialidade referida psicologizada, isto é, não o mundo extraliterário de fato, mas o referente interno à história narrada, qual seja: a cidade de Nova York criada pelos olhos e sentimentos da própria personagem, como demonstra o narrador:

Ao caminhar sem rumo, todos os lugares se tornavam iguais e já não importava mais onde estava. Em suas melhores caminhadas, chegava a sentir que não estava em parte alguma. E isso, afinal, era tudo o que sempre pedia das coisas: não estar em lugar nenhum. *Nova York era o lugar nenhum que ele havia construído em torno de si mesmo*, e Quinn se deu conta de que não tinha a menor intenção de deixá-la outra vez. (AUSTER, 2003, p. 10) [grifos nossos].

O “lugar nenhum” que caracteriza a cidade sentida, vivida pela personagem focal de “Cidade de Vidro”, constitui, de acordo com a proposta de Foucault, uma espacialidade heterotópica⁴, pois somente esse lugar lhe possibilita esquecer-se de tudo, não pensar. Considera-se heterotópico porque apenas ao caminhar pela cidade a personagem sente-se livre de si e do próprio passado. A perspectiva instaurada pela compreensão heterotópica permite a articulação por paralelismo entre o labirinto pessoal (interior, da mente) e a espacialidade exterior labiríntica que encerra a personagem (a cidade de vidro, indiferente a ele, “lugar nenhum”), desorientando-a. Há que se afirmar ainda que o narrador sublinha e emoldura o interesse pela cidade apenas nos limites internos dos sentimentos da personagem focal, esforçando-se para dissimular sua própria presença e seus comentários.

Simultaneamente à criação interior (psicológica) da cidade, o “lugar nenhum” de Quinn corresponde, evidente e explicitamente, à Nova York real, não apenas sugerida, mas invocada em termos de espacialidade concreta, extraliterária. Isso legitima a interpretação pela perspectiva dupla acerca da cidade, ao mesmo tempo heterotopia – conforme destacado – e isotopia⁵, pois elementos

⁴ Foucault define heterotopias como contraposicionamentos (em relação às utopias) relacionados com outros espaços, constituindo-se como lugares concretos, “espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados, invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis.” (2006, p.415).

⁵ Considera-se pertinente a apropriação de contribuições de Henri Lefebvre no estudo do espaço romanesco, ainda que seu olhar concentre-se na reflexão filosófica sobre o espaço geográfico urbano. A relevância dessa apropriação nos

documentários aparecem em profusão na narrativa, ancorando o mundo criado no mundo concreto. É pertinente ressaltar a ambigüidade e o paralelismo das relações entre as entidades formadas pela interioridade de Quinn e pela exterioridade constituída por Nova York, a cidade de vidro. A personagem só pode empreender um percurso – cujo final é a dissolução na multiplicidade de identidades, tornando-se uma amorfiosidade – nesse lugar, que também constitui o elemento catalisador da necessidade de assim proceder, deliberadamente, pela falta de opção. A solidão impõe-se como única possibilidade existencial nessa espacialidade devoradora. Trata-se do lugar topofóbico⁶ por excelência.

Embora criada pela mente de Quinn, portanto ao sabor de sentimentos, frustrações e necessidades próprias à personagem, há uma parcela da cidade de Nova York em “Cidade de Vidro” que existe para além da atividade subjetiva (estruturação mental e afetiva) da personagem e a ela se impõe como (oni)presença ameaçadora, ainda que familiar. Brandão (2005, p. 45) confirma esse argumento, ao assinalar que “a configuração da cidade como ‘lugar nenhum’ não é apenas um modo arbitrário e pessoal de perceber, de ler o espaço urbano. É, sobretudo, uma obrigação, um condicionamento generalizante que determina essa leitura.” Embora o “lugar nenhum” de “Cidade de Vidro” seja ancorado em elementos concretos, conforme referido, ele é apenas timidamente descrito, o que reforça o argumento de que a cidade configura-se como uma heterotopia cuja existência depende da atividade mental de Quinn.

Como as relações entre os elementos constitutivos da narrativa foram expostas até este ponto em termos de paralelismo porque assim são arquitetadas pelo narrador, identifica-se um caso peculiar desse tipo de articulação em “Cidade de Vidro”. Observa-se paralelismo entre a diversidade de espaços e os sentimentos da personagem focal ao longo de toda a narrativa, o que instala o efeito de sentido de construção subjetiva unilateral da cidade pelo olhar de Quinn. E não poderia ser diferente, já que a própria cidade destrói possibilidades de encontros, desfavorece a intimidade entre as pessoas, suprime formas duradouras de contato interpessoal.

Além da construção subjetiva, outro elemento pode ser convocado, a saber, o paralelismo sentimento/fatores climáticos. Articulados, revelam a artificialidade dos fatos apresentados como produto de uma narração específica, isto é, de uma atitude organizadora cuja presença é sentida na leitura. A conjugação entre elementos que estruturam a cidade através da atividade psicológico-emocional da personagem e fatores climáticos constituem “efeitos de ambientação”⁷, que funcionam na criação de expectativa pela atmosfera, antecipando fatos posteriormente narrados. A intensificação da chuva ou da neve corresponde à intensificação do desespero da personagem, o que se caracteriza como estratégia utilizada com recorrência em toda *A Trilogia de Nova York* no que tange à relação entre personagem e espacialidades. Quinn e Nova York entram em fusão, pautada por uma tensão dispersiva. Na perspectiva de Fernandes (1992), as relações noite-dia e obscuridade-luz exprimem aspectos da relação mais ampla interior-exterior⁸.

limites do presente trabalho reside no enfoque do espaço urbano “real”, pois ele é explicitamente convocado por Paul Auster em *A Trilogia de Nova York*. Lefebvre apresenta, pela noção de isotopia, a idéia de “um lugar (topos) e o que o envolve (vizinhança, arredores imediatos), isto é, o que faz um *mesmo lugar*. Se noutra parte existe um lugar homólogo ou análogo, ele entra na isotopia”. (1999, p.45).

⁶ Termo derivado de seu oposto, topofilia, proposto por Bachelard (1957) e adotado por Tuan (1980).

⁷ Tomachevski (1965) define como “efeitos de ambientação” os modos de representação do espaço aparentemente “real”, isto é, a construção das relações entre personagens e meio físico-social que os circunda pelo apelo a elementos reconhecíveis no mundo extraliterário.

⁸ “O dia e a luz estão associados à transparência. Na noite, mesmo quando iluminada, toda a miséria é apagada ou removida do olhar, ainda que apareça como mais pesada. (...) A noite é o regresso ao silêncio e à intimidade e, freqüentemente, à solidão. A sociedade diurna é o mundo da atomização e da vida agitada.” (FERNANDES, 1992, p. 76).

No que concerne especificamente à percepção e à construção da cidade pela interioridade da personagem focal, pode-se afirmar que o lugar mais fechado, mais interior e profundo de “Cidade de Vidro” é a mente de Quinn, onde experimenta todo o desconforto da existência e, a fim de conduzir-se temporariamente ao auto-alheamento, prefere caminhar pelas ruas. A sensação de perder-se no emaranhado de ruas conhecidas reflete a sensação de estar perdido dentro de si mesmo, supostamente uma espacialidade também conhecida, mas refutada pela interpretação negativa, conforme destaca o narrador:

Toda vez que saía para dar uma volta, tinha a sensação de que estava deixando a si mesmo para trás e, ao se entregar ao movimento das ruas, ao reduzir-se a um olhar observador, ele se descobria apto a fugir da obrigação de pensar, e isso, mais do que qualquer outra coisa, lhe trazia uma certa paz, um saudável vazio interior. (AUSTER, 2003, p. 10). [grifos nossos].

Creemos que a imagem do labirinto funciona como paradigma na construção do sentir-se perdido de Quinn e constitui metáfora onipresente na arquitetura de “Cidade de Vidro”. A espacialidade simbólica da configuração labiríntica reproduz-se na espacialidade diegética, impondo paralelismo entre o sentimento da personagem focal (interno) e a visão sobre o mundo (o movimento típico do olhar é direcionar-se do interior para o exterior). Nova York, “labirinto de caminhos intermináveis” (AUSTER, 2003, p. 10), é projeção da interioridade de Quinn, já que a própria referência à cidade na espacialidade diegética depende do olhar que a produz. O olhar advém da subjetividade da personagem, portanto, considera-se legítimo afirmar que o interior da mente da personagem focal constitui o centro do labirinto, *locus* do segredo, compreendido mais como lugar fechado do que como um conteúdo a ser descoberto e revelado⁹.

O labirinto de “Cidade de Vidro” é, pelo exposto, semelhante aos labirintos-pensamento de Kafka¹⁰ (LEÃO, 2002, p.41) – guardadas as diferenças –, pois a Quinn é vedada fuga, já que sua própria mente constitui o labirinto que o desafia. A alienação do indivíduo por autoconfinamento, construída pelo movimento de voltar-se para dentro e de mergulhar no interior da cidade e da mente a fim de ausentar-se do mundo, tem como consequência a impossibilidade de fuga do labirinto. Quinn não poderia, de modo algum, encontrar a saída, pois voluntariamente encerra-se nesse universo interior.

Sentindo-se perdido na espacialidade interior da própria mente e na espacialidade exterior da cidade, extensão da primeira, a personagem focal perde-se também no trabalho de escritura, pois as anotações do caso detetivesco (revelado fio puído, subvertido e enganador de Ariadne), que deveriam servir para ordenar pistas e raciocínios, não o conduzem à saída do labirinto. Ao contrário, levam-no à perda total de si, paralelamente ao reconhecimento da insignificância do caso investigado e da vida no ambiente exterior ao espaço (privilegiado) da literatura.

Quinn não tem coragem de enfrentar a falta de sentido do “caso” ao qual tanto se dedicara, mesmo após ter se certificado dela. A fim de suspender o pensamento que tanto o oprime, decide voltar para casa após longa ausência, mas retomar a vida revela-se impossível. Ao entrar no apartamento, tudo está diferente, seus pertences desapareceram. Uma mulher desconhecida (a nova moradora) aparece e trata Quinn com extrema hostilidade. Todos os indícios da vida pregressa

⁹ Fernandes afirma, sobre o caráter fechado da espacialidade constituída pelo segredo situado no centro do labirinto, que “esta é cada vez mais a imagem espacial que traduz igualmente a busca de interioridade no espaço aberto da sociedade.” (1992, p. 76).

¹⁰ Interessa para este trabalho evocar, da concepção de labirinto kafkiano, a idéia de uma espacialidade interior à mente do indivíduo, ainda que o problema do escritor tcheco enfoque a busca pela identidade de forma distinta do enfoque revelado nos textos de Paul Auster. De qualquer sorte, a relação pelo viés da interioridade é válida, pois, de acordo com Leão, “o labirinto de Kafka não é uma construção externa, um espaço arquitetônico. O labirinto de Kafka não fica parado esperando ser penetrado. Em Kafka, o próprio labirinto nos invade. Labirinto-pensamento, que só pode ser vencido ao vencermos a ansiedade.” (2002, p. 40-41).

desapareceram e a personagem entende definitivamente que “tudo se fora” (AUSTER, 2003, p. 140). De espaço feliz, de abrigo, o apartamento torna-se o lugar máximo da revelação nefasta, adquirindo carga simbólica ainda mais negativa do que antes. Preenchido pelos pertences alheios, Quinn percebe que o lugar está – em relação a ele – vazio, como ele mesmo. A perda de referenciais – sobretudo da casa – enfatiza a dispersão do ser humano na espacialidade tofófica da cidade.

Espacialidade fundamental da interioridade em “Cidade de Vidro” é o quarto. Sentindo-se esvaziado por dentro, Quinn procura outro lugar, igualmente vazio, para anular-se definitivamente. Ao dirigir-se ao apartamento dos Stillman (contratantes dos serviços de Paul Auster), constata que está de fato vazio e decide ocupar a menor porção: um quarto “nos fundos do apartamento, um espaço pequeno que não media mais do que três metros por um e oitenta. Tinha uma janela com tela de arame que dava para o poço de ventilação e, de todos os aposentos, parecia ser o mais escuro.” (AUSTER, 2003, p. 141). Despe-se e sente-se muito feliz, ainda que faltasse algo: “Compreender que sentia falta do céu sobre a cabeça, após tantos dias e noites passados ao ar livre. Mas agora ele estava abrigado e, qualquer que fosse o quarto escolhido para se alojar, o céu permaneceria oculto, inacessível até o ponto mais distante que seu olhar alcançava.” (AUSTER, 2003, p. 142).

Quinn tenta lembrar-se de vários acontecimentos passados, mas não consegue. Tudo lhe parece sem importância alguma, a não ser continuar escrevendo no caderno vermelho (espécie de diário adotado para anotar os passos do suposto criminoso). Os dias transcorrem e Quinn segue escrevendo e pensando, até a luz ser suprimida pela presença da escuridão. A negatividade assoma por completo, rechaçando qualquer possibilidade de inversão da solidão voluntária de Quinn. O auto-encerramento da personagem, em um lugar privado e fechado, em conjunto com a gradação dos momentos de escuridão dos dias de inverno paralelamente ao término das páginas do caderno vermelho, impõe o fim da narrativa, mas não o fim da narração. Vale notar que o percurso da privação da personagem é delineado desde o início da narrativa, pois, nos trechos de abertura, o narrador salta para o passado mais distante em relação aos fatos narrados para mostrar que Quinn já estava em condições de privação, antes mesmo do telefonema catalisador das ações. Havia perdido esposa e filho e, desde então, sua derrocada estava prevista, pois não soubera – ou não quisera – reagir. Privado dos referenciais de família, depois da segurança das regras do gênero romance policial, da casa, resta a Quinn, para cumprir a trajetória auto-imposta, recolher-se em um lugar minúsculo e desaparecer. Como pontua Brandão:

Assim como o espaço público tende a ser anulado pelo anonimato radical dos indivíduos, o espaço privado tende a se configurar como instância de *privação*, na qual o indivíduo abandona tanto as exigências postuladas pela sociabilidade, quanto o conforto por ela oferecido, passando a lidar apenas com as demandas básicas do organismo, atendidas de maneira precária. (2005, p. 55).

Pelo exposto, verifica-se que, após todo o malogrado empreendimento detetivesco, cujo ponto culminante é a certeza da perda do investigado (Peter Stillman-pai, um velho louco), que desaparece sem deixar vestígio e Quinn descobre ter-se suicidado, a personagem focal retira-se para um lugar fechado, na companhia de seu caderno vermelho. O percurso trilhado constitui, portanto, um círculo, pois o final reconduz ao início. Há, entretanto, uma diferença fundamental entre a casa no início e o quarto no momento final: enquanto o primeiro localizava-se no apartamento de Quinn, portanto, portava o sentido de abrigo, de proteção; o segundo, situado no apartamento de Peter Stillman-filho (a vítima potencial), encerra o sentido máximo da impessoalidade das relações, da solidão e da incomunicabilidade humanas. O final difere também do início em termos de estado: da inércia e da espera a um conjunto de esforços rumo ao movimento (ação) e à tomada consciente de atitude.

“Como numa espécie de ritual”, Quinn, ao deparar-se com o “cubículo sem janela que continha uma privada e uma pia” (AUSTER, 2003, p. 141), despe-se no escuro. Os raios de sol que lhe permitem escrever no caderno vermelho vão se tornando cada vez mais raros: perde a noção de

dia e noite, de si mesmo, do passado vivido, desesperado apenas com o fim das páginas do caderno. A narrativa encerra quando o caderno não oferece mais páginas a serem escritas, mas não a história, como pontuamos acima. Se, até certo momento – no plano do discurso –, a personagem paralela a Quinn parecia ser Peter Stillman-pai, ao final, Quinn, pela nudez e pelo auto-encarceramento, torna-se Peter Stillman-filho, que havia sido encerrado durante anos num quarto escuro, sem contato com outras pessoas, na mais completa escuridão.

A espacialidade privada do quarto abriga o corpo físico de Quinn, defendendo-o das intempéries e da surpresa sempre possível que caracteriza a vida na rua, mas serve muito mais como metáfora do túmulo, o invólucro final, depois de tentativas frustradas de assumir uma multiplicidade de identidades e de encontrar sentido para o mundo e para a vida. O lugar onde Quinn decide viver sozinho, alheio ao mundo, constitui heterotopia de compensação, pois é onde a personagem pode refugiar-se da espacialidade ubíqua e distópica configurada pela cidade. A distopia, no entanto, é mais poderosa, e o refúgio de Quinn consiste apenas na realização dos desígnios impostos pela vida urbana contemporânea, que oferece exclusivamente distanciamentos, solidão, autocentramento.

A ubiqüidade nefasta da cidade apresentada no final da narrativa já havia sido prenunciada reiteradamente, sobretudo quando a frustração de Quinn atinge o ápice e ele retorna para casa depois de seguir inutilmente o velho Stillman. O sentimento negativo de Quinn e a antecipação quanto ao final também negativo é expressa pela impressão das marcas da cidade nas paredes de casa:

Sentou-se em sua sala e olhou para as paredes. Em outros tempos, elas haviam sido brancas, lembrou-se, mas agora tinham adquirido uma curiosa tonalidade amarela. Talvez, um dia, elas enveredassem ainda mais no rumo do encardido, decaindo no cinzento, ou mesmo no marrom, como um pedaço de fruta que envelhece. *Uma parede branca se transforma em uma parede amarela e em uma parede cinzenta*, disse Quinn para si mesmo. *A tinta se exaure, a cidade invade com sua fuligem, o reboco se esboroa por dentro*. Alterações, e depois mais alterações ainda. (AUSTER, 2003, p. 117-118). [grifos nossos].

Convocar a figura das paredes da casa não é um movimento gratuito, pois elas encarnam e reforçam o aprisionamento da personagem. O percurso sofrido pelas paredes do apartamento constitui paralelismo em relação ao percurso da vida de Quinn, ambos tendo sido, ao longo do tempo, desgastados pela atividade da personagem onipresente: a cidade de Nova York, a megalópole que invade com a negatividade da fuligem e a tudo esboroa. Isso sugere que o efeito de sentido predominante diz respeito à idéia do poder da cidade, de quem nada nem ninguém está apto a escapar.

Conclusão

Pelo exposto, observamos que, em *Cidade de Vidro*, as características claustrofóbicas e negativas do mundo exterior, criado ao sabor do estado mental e dos sentimentos da personagem, provocam ocupação solitária das espacialidades e lugares. Apartamentos, quartos, becos constituem espacialidades interiores cujos uso e existência orientam-se pelo afastamento de qualquer senso de convivência socialmente compartilhada pelos indivíduos. Quinn percorre solitariamente trechos próximos e familiares da cidade na tentativa de desvendar os mistérios de Peter Stillman-pai, sem estabelecer contato duradouro com outras personagens. No que tange à dimensão volitivo-emocional, *Cidade de Vidro* concentra-se em um indivíduo pouco orientado por um querer deliberado; ao contrário, ele age como títere sustentado pelos fios de um manipulador invisível. Ao fim, tal agente revela-se inexistente; a constatação geral é de que o indivíduo está à deriva no mundo, cuja presença impõe-se pesada e irrevogavelmente. Qualquer sustentação psicológica é negada à personagem pela ação preponderante do acaso, em detrimento de explicações lógico-causais ou mesmo ligadas ao transcendente. Do ponto de vista moral, considera-se legítimo afirmar

que *Cidade de Vidro* põe em cena um indivíduo amoral. De fato, questões morais não são evocadas pelo narrador, apenas questões de ordem existencial, ainda que não estejam centradas em formulações com alto grau de consciência das personagens. É evidente a impossibilidade de instauração de parâmetros morais, uma vez que não há convivência entre os indivíduos, não há interação que possa resultar em questionamentos dessa ordem. Trata-se exclusivamente de indivíduos perdidos em um mundo exterior opressor, conduzidos pelas imposições do acaso – ao qual atribuem sentido de destino – e pelos jogos de coincidências. Na concepção da leitura adotada pela presente reflexão, a amoralidade das personagens de *Cidade de Vidro* resulta da sua existência em um mundo asséptico, desprovido de emoções, fantasmagórico, na verdade, onde há apenas cacos de relações humanas esfaceladas. Em suma, *Cidade de Vidro* caracteriza-se pela preponderância da verticalidade, da imposição do movimento de interiorização da personagem, comprovada pelo papel do acaso e, sobretudo, pela negatividade imposta ao ser humano pela presença ubíqua da espacialidade que é a *Cidade de Vidro*.

Referências Bibliográficas

- [1] AUSTER, Paul. **Trilogia de Nova York**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- [2] AUSTER, Paul & PONTUAL, Angela. Entrevista – A velha América de Auster. In: **Revista BRAVO!**, n. 20, maio de 1999, p. 56-64.
- [3] BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- [4] BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem na atividade estética. In: **Estética da criação verbal**. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- [5] _____. **Questões de literatura e estética** (A Teoria do Romance). São Paulo: HUCITEC, 1988.
- [6] BORGES FILHO, Oziris; BARBOSA, Brígida Alves Leal. Espelho-espaço: toponálise do conto O espelho e Machado de Assis. **Revista Línguas & Letras**, vol. 7, n. 13, semestre 2 2006, p.35-49.
- [7] BRANDÃO, Luiz Alberto. Mapa volátil: o imaginário de Paul Auster. In: **Grafias da identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional**. Rio de Janeiro-Belo Horizonte: Lamparina editora-FALE (UFMG), 2005.
- [8] CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. 3.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- [9] CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. 2^a ed. Petrópolis: Vozes, 1996.
- [10] CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos** – mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- [11] DEVEL, Laetitia. Vitruvianas e espelhos. In: JEUDY, J-P; JACQUES, P. B. (orgs.). **Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais**. Salvador: EDUFBA; PPG-AU, 2006. (p. 153-163).
- [12] DOUGLAS, Mary. Modelo corpo-casa do mundo: o microcosmo como representação coletiva. In: **Revista FAMECOS**, Porto Alegre (RS), n.25, dez. 2004, pp. 138-152.
- [13] FERNANDES, António Teixeira. Espaço social e suas representações. Comunicação apresentada ao VI Colóquio Ibérico de Geografia, Porto, 14 a 17 de setembro de 1992. disponível em: <http://ler.letras.up.pt> acessado em 05 de dezembro de 2007.

- [14] ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- [15] FOUCAULT, Michel. Distância, aspecto, origem. In: **Ditos e Escritos III**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- [16] LEÃO, Lúcia. **A estética do labirinto**. São Paulo: Anhembi-Morumbi, 2002.
- [17] LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- [18] MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Série Debates).
- [19] TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: TODOROV, T (ed.). **Teoria da Literatura II**. Lisboa: Edições 70, 1989.
- [20] TUAN, Yi-Tu. **Topofilia** – um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo, Rio de Janeiro: Difel, 1980.

Autor(es)

¹ Lilian Reichert COELHO, Profa. doutoranda Universidade Federal da Bahia (UFBA).
lilian_reichert@yahoo.com.br