

SUSANA PINTO LEITE VASCONCELOS TEIXEIRA DE MAGALHÃES

Histórias de duplos em labirintos pós-modernos:
The New York Trilogy, de Paul Auster

PORTO

1997

Susana Pinto Leite Vasconcelos Teixeira de Magalhães

**Histórias de duplos em labirintos pós-modernos:
The New York Trilogy, de Paul Auster**

Dissertação de Mestrado em Estudos Anglo-Americanos
(Literatura Norte-Americana) apresentada à
Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

UNIVERSIDADE DO PORTO
Faculdade de Letras
BIBLIOTECA
N.º 53614
EX. 2
Data 3 / 3 / 19 98

PORTO
1997

043 M
M169 h
ex. 2

O meu reconhecimento dirige-se em primeiro lugar ao Professor Doutor Carlos Azevedo, não só pela orientação deste trabalho, mas também por ter sido em larga medida o responsável pelo interesse que a literatura norte-americana me despertou desde os primeiros anos do curso de licenciatura.

À Professora Doutora Margarida Losa e ao Professor Doutor Gualter Cunha, pelos seminários de literatura inglesa que também contribuíram para a preparação do presente trabalho.

Ao Sub-Programa Ciência e Tecnologia do 2º Quadro Comunitário de Apoio, pela bolsa de mestrado.

À minha mãe, cujo apoio foi fundamental em todos os momentos, e ao meu pai, por me ter incentivado a cultivar o gosto pelo saber.

Ao Carloto, pela sua compreensão.

À Mariana

Introdução

*I would say that the greatest influence on my work has been fairy tales, the oral tradition of story-telling. The Brothers Grimm, The Thousand and One Nights - the kinds of stories you read out loud to children.*¹

Paul Auster define-se essencialmente como um contador de histórias influenciado pela tradição dos contos de fadas, o que nos faz reflectir sobre a natureza das suas histórias que envolvem o leitor e simultaneamente reflectem sobre o seu próprio estatuto ficcional. As histórias que Auster conta centram-se fundamentalmente nos temas da *fome*, do acaso, do desaparecimento e da solidão, tendo sempre subjacentes elementos autobiográficos do escritor, os quais, no entanto, não nos revelam Paul Auster, permanecendo este como um enigma indecifrável. De facto, o objectivo dos romances de Auster não é estabelecer um elo entre o leitor e o autor real, mas sim *to make a man see the thing before his eyes by holding up another thing to view*.² O mundo das histórias de Auster atrai-nos essencialmente por dois motivos: trata-se de um universo ficcional no qual podemos encontrar espelhos e fantasmas do nosso mundo – e por isso Auster afirma ser um *realista*³; trata-se ainda de um universo ficcional, cujos mecanismos metaficcionais não são usados para frustrar ou destruir o processo de leitura:

Though Auster explores the relation between signifier and signified, he attempts to return thing and thing named to a state of tenuous stability. This approach to reference is part of his synthesis of postmodern themes and premodern moral questions.⁴

¹ Paul Auster, , « Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory », *The Red Notebook and other writings* (London: Faber and Faber, 1995), p. 140.

² Paul Auster, *The Invention of Solitude* (London: Faber and Faber, 1991), p. 151. Futuras citações desta obra serão referidas como IS, seguindo-se as respectivas páginas.

³ « In the strictest sense of the word, I consider myself a realist. (...). What I am after, I suppose, is to write fiction as strange as the world I live in. » Auster, « Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory », p. 116.

⁴ Dennis Barone, « Introduction: Paul Auster and the Postmodern American Novel », *Beyond the Red Notebook*, ed. Dennis Barone (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995), p. 7.

Com efeito, nos romances de Auster coexistem temas e estratégias da ficção pós-moderna que serão devidamente explorados nos três capítulos desta tese; questões morais pré-modernas, nomeadamente a questão da culpa e da responsabilidade do indivíduo perante o outro; uma vertente realista resultante do facto de estes romances reflectirem a realidade irreal em que vivemos, problematizando a natureza do real e o modo como o podemos conhecer. A par da seriedade destas questões, há, nas histórias de Auster, um certo tom humorístico patente quer em actos das personagens, quer em comentários dos narradores ou até no próprio jogo que envolve o autor e o leitor: um jogo no qual o leitor é consciencializado da natureza ficcional do que está a ler e simultaneamente é convidado a participar na construção da ficção, partindo da premissa referida pelo narrador de *Auggie Wren's Christmas Story*: « As long as there's one person to believe it, there's no story that can't be true. » ⁵

A propósito do humor de Auster, Dennis Barone comenta as diferentes identidades assumidas pelo detective de *City of Glass* – Quinn, William Wilson, « Paul Auster » –, pondo em relevo o seu aspecto lúdico : « Talk about postmodern shifting subjectivities if you want (...), but don't forget how much fun all this is too. » ⁶ As identidades descentradas, características das personagens de Auster, reflectem não só a instabilidade ontológica do mundo pós-moderno, mas também problematizam essa mesma instabilidade, revelando a importância de uma autêntica ligação entre os indivíduos, de um ponto de ancoragem que os salve da sua absorção pelas demandas obsessivas em que se envolvem. É devido a esta problematização da subjectividade instável característica do pós-modernismo, que as histórias de Auster não se

⁵ Paul Auster, « Auggie Wren's Christmas Story », *New York Times* (25 December 1990), A31.

⁶ Barone, « Introduction », p. 3.

circunscrevem apenas ao niilismo e desespero que caracterizam algumas das suas personagens:

I think my work has come out of a position of intense personal despair, a very deep nihilism and hopelessness about the world, the fact of our own transience and mortality, the inadequacy of language, the isolation of one person from another. And yet, at the same time, I've wanted to express the beauty and extraordinary happiness of feeling yourself alive, of breathing the air, the joy of being alive in your own skin.⁷

O objectivo do presente trabalho consiste em analisar a trilogia austeriana enquanto texto pós-modernista e enquanto reflexão parodiante sobre o pós-modernismo, partindo de um motivo central a estes dois ramos de análise: o duplo. Este é justamente um dos motivos literários a que Auster recorre para explorar a instabilidade ontológica. Nesta tese iremos investigar a questão do duplo no romance *The New York Trilogy*, analisando o seu significado no âmbito da identidade e linguagem pós-modernas, no âmbito das relações intra - e intertextuais da trilogia, ou seja, focalizando os duplos do próprio texto, e no âmbito das relações deste romance com o pós-modernismo. A nossa pesquisa sobre o duplo será regida pelos mesmos critérios adoptados por Brian McHale, em *Constructing Postmodernism*, relativamente à avaliação de diferentes *histórias* sobre o pós-modernismo:

(...) validity of inference; internal consistency or coherence; representativeness of sample; appropriateness of scope; richness of interconnections; fitness of detail; and productivity, a story's capacity to generate other stories, to stimulate lively conversation, to keep the discursive ball rolling.⁸

Procuraremos demonstrar que *The New York Trilogy* não é apenas um texto pós-modernista; é também um texto que parodia a ficção pós-moderna, reflectindo sobre dois temas centrais a esta ficção, nomeadamente o amor e a morte. Enquanto

⁷ Mark Irwin, « Memory's escape: Inventing *The Music of Chance* - A Conversation with Paul Auster », *Denver Quarterly* 28.3 (Winter, 1994), 118.

⁸ Brian McHale, *Constructing Postmodernism* (New York: Routledge, 1992), p. 26.

texto pós-modernista, a trilogia explora o sujeito plural, múltiplo, refractado nos espelhos opacos da cidade/quarto. Explora ainda a diluição das fronteiras ontológicas, a indeterminação e a ambiguidade que caracterizam a subjectividade emergente das suas personagens, a realidade fragmentada num espaço de desorientação física e psíquica, a opacidade da linguagem em paralelo com clarões de autenticidade provisionais.

A **primeira parte** desta tese irá focar a temática do duplo num texto/contexto pós-moderno, procurando dar resposta a algumas das questões que se levantam a este respeito. Verificaremos em que medida o pós-modernismo constitui um terreno fértil para o restabelecimento do motivo do duplo e qual o significado deste motivo no texto de Auster. Com base numa reflexão sobre a história do duplo na literatura, iremos detectar a existência ou ausência na trilogia das componentes psicológica e teológica do duplo tradicional, procurando verificar até que ponto é possível identificar pares de duplos/originais na rede de identidades dispersas inseridas na *cidade de vidro*. Reflectiremos ainda sobre o significado da reiteração do motivo do controlo/manipulação na relação entre os duplos de *The New York Trilogy*.

A última questão acima referida servirá de plataforma para a construção de uma ponte em direcção à **segunda parte** desta dissertação, na qual iremos abordar a questão da autoria/autoridade num texto recheado de narradores/escritores, personagens criadoras de outras personagens, autores que rejeitam a autoria dos seus textos e que assumem a criação dos textos de outros. O cerne desta ramificação será a reflexão sobre o papel de *Paul Auster* num texto de Paul Auster, procurando dar

resposta às interrogações do leitor sobre a identidade do *ghost writer* ⁹ de *The New York Trilogy*, bem como sobre o seu papel num texto cujo autor intervém como personagem ficcional. Embrenhados no labirinto de duplos e de criadores, iremos seguir a ramificação da *árvore austeriana* ¹⁰ em direcção aos intertextos da trilogia, procurando analisar não só os efeitos resultantes da convivência entre as personagens da trilogia e *transworld identities* ¹¹ originárias de outros textos americanos, mas também a relação entre o romance de Paul Auster e o cânone americano. ¹²

Na **terceira parte**, a nossa análise será centrípeta, incidindo sobre o duplo papel da trilogia como texto pós-modernista e como visão crítica/subversiva do pós-modernismo. A este propósito, iremos reflectir sobre a diferença entre *The New York Trilogy* e a ficção pós-modernista partindo do pressuposto de que a paródia consiste na assinalação irónica da diferença no seio da semelhança. Neste âmbito, verificaremos qual o efeito resultante da reiteração de estratégias da ficção pós-modernista no texto de Auster e iremos reflectir sobre o significado do acto de contar histórias num universo pós-moderno.

⁹ Esta expressão é usada por Roy C. Caldwell no seu artigo « *New York Trilogy: Réflexions Postmodernes* » : « La trilogie appartient bien au genre du roman policier, car il est bâti sur une énigme. *Whodunnit* comme disent les Américains. (...) Qui est le coupable, le ghost writer derrière ce narrateur (o narrador de *The Locked Room*)? ».

Roy C. Caldwell, « *New York Trilogy: Réflexions Postmodernes* », *L'Oeuvre de Paul Auster: Approches et lectures plurielles*, ed. Annick Duperray (Grena: Université de Provence-Irma, 1995), p. 84.

¹⁰ A concepção da obra de Auster como uma ramificação de temas, motivos , obsessões, e a exploração do motivo da árvore em *The Invention of Solitude*, encontram-se respectivamente nos artigos de Sophie Chambon, «L'invention de l'écriture et la fabrication du roman», e de Lucienne Bozetto-Ditto, « L'arbre et la ville invisible dans *L'Invention de la Solitude* », *L'Oeuvre de Paul Auster*, pp. 51-7; 58-74.

¹¹ Brian McHale define este termo do seguinte modo: « Transworld identity is a sign of the penetration of one world by another, the violation, in some sense, of an ontological boundary. Apart from the incorporation of historical personages, other kinds of transworld identity are possible, for instance the 'borrowing' of fictional characters from other worlds. » in *Constructing Postmodernism*, p. 153 (sublinhados nossos).

¹² No presente trabalho, iremos focalizar uma parte restrita do cânone americano – os escritores da *American Renaissance* –, na medida em que apenas estes autores são convocados no texto de Auster.

Após a indicação das várias questões que irão ser abordadas em cada um dos capítulos, torna-se pertinente reflectir sobre os motivos que orientaram a nossa pesquisa para *The New York Trilogy* e não para qualquer outro dos romances de Paul Auster. De facto, poderíamos ter escolhido outros textos, na medida em que, como já referimos, a questão da identidade – *cerne* da nossa exploração – é comum a todos os romances de Auster. No entanto, pensamos que *The New York Trilogy* ocupa um lugar central na obra de Auster, o que nos leva a reflectir sobre a importância da origem numa era de palimpsestos:

(...) For all men are eggs, in a manner of speaking. We exist but we have not achieved the form that is our destiny. (...) It is our duty to put the egg back again. For each of us, sir, is Humpty Dumpty.¹³

É o motivo da *origem* referido por Peter Stillman no passo acima transcrito que nos faz seleccionar a trilogia como objecto da nossa pesquisa. Apesar de todos os outros romances de Auster explorarem a identidade plural, *The New York Trilogy* não só explora esta temática, como também reflecte sobre ela, constituindo esta reflexão o ponto de partida para outras obras do mesmo autor e o nascimento de um romancista. A este propósito, Tomoyuki Iino refere que o dilema vivido pelas personagens da trilogia relativamente ao poder obstrutivo e revelador da linguagem é paralelo ao dilema revelado por Auster em *White Spaces* – ponto de viragem no seu percurso da poesia para a prosa:

Ainsi la *Trilogie* dans son ensemble met-elle en évidence, de diverses manières, l'accession d'Auster à un nouveau stade de son parcours de romancier. De fait, sa prose se caractérise par une langue claire et rythmée qui fait de l'acte de voir l'équivalent virtuel de l'acte d'écrire.¹⁴

¹³ Paul Auster, *The New York Trilogy* (London: Faber and Faber, 1992), pp. 81-2. Futuras citações desta obra serão assinaladas parenteticamente no corpo do texto.

¹⁴ Tomoyuki Iino, « Affaire classée: la naissance d'un romancier dans la *Trilogie New-Yorkaise* », *L'Œuvre de Paul Auster*, p. 148.

Iino considera que a multiplicidade de identidades característica das personagens de *The New York Trilogy* representa o conflito que opõe o romancista ao poeta, havendo entre *City of Glass* e *The Locked Room* a mutação de uma escrita centrada sobre o eu e a questão da linguagem para uma escrita orientada para o exterior, na qual as palavras podem funcionar como uma janela *in the realm of the naked eye* ¹⁵:

To the very end
I want to be equal
to whatever it is
my eye will bring me (...) ¹⁶

Deste modo, poderemos constatar que, em *The New York Trilogy*, o duplo constitui não só um campo fértil de investigação, como também um elemento estrutural vital: pela estrutura dupla do texto que reflecte sobre o próprio texto (quer o do romance em questão, quer o da obra de Auster no sentido mais lato), *nasce* um romancista. Pela estrutura dupla que incorpora os intertextos, Auster *regressa* às origens, à América, e pela sua estrutura dupla de texto metaficcional, a trilogia é uma fonte de iluminação dos textos posteriores. Note-se que o ponto comum às duplicidades acima referidas é o sentido de *origem*. Ironicamente, o regresso às origens realiza-se num texto que contesta a busca do eu, afirmando a importância da abertura ao exterior e ao outro: qual será o significado desta ironia?; qual é o efeito resultante da coexistência na trilogia de um movimento centrífugo inerente à condição do duplo e de um movimento centrípeto que caracteriza a descida de Auster e do texto ao *ventre da baleia*?

¹⁵ Paul Auster, « White Spaces », *Ground Work: Selected Poems and Essays 1970 - 1979* (London: Faber and Faber, 1990), p. 88.

¹⁶ Paul Auster, « Search for a definition », *Ground Work*, p. 94.

Enquanto *texto de origens*, a trilogia é um duplo de *The Invention of Solitude*, texto que, segundo Dennis Barone, integra a mitologia *inventada* e *escolhida* por Auster.¹⁷ Quer a trilogia, quer *The Invention of Solitude*, recorrem à *retórica do fragmento*.¹⁸ Ambos abordam as temáticas da solidão, da impenetrabilidade do outro, da ausência, da criação do eu e do outro, do amor e da morte; ambos são textos abertos, não unificados. Sendo de origem, estes textos incorporam já em si a morte, mas são também mensageiros da imortalidade cósmica através do *seu* acto de contar histórias: « Se lemos um livro antigo, é como se lêssemos todo o tempo que transcorreu até nós desde o dia em que ele foi escrito. Por isso convém manter o culto do livro. »¹⁹ A trilogia de Auster constitui um texto potencialmente rico para a análise do significado do acto de contar histórias, dado que integra três histórias que, segundo o narrador de *The Locked Room*, são uma só:

These three stories are finally the same story, but each one represents a different awareness of what it is about (294).

Qual o significado do acto de contar histórias num mundo de duplos e duplicidades, no qual o processo de significação é literalmente marcado pela *différance*²⁰? Para darmos resposta a esta e às outras questões incluídas na Introdução,

¹⁷ Barone, « Introduction », p. 14. Barone adverte para o perigo de se considerar *The Invention of Solitude* como origem de todos os outros textos de Auster, o que poderá por em relevo demasiada continuidade entre os diferentes romances. Pensamos, no entanto, que este perigo é dissipado pelas diferenças que existem entre os vários textos de Auster, as quais estão bem patentes no âmbito da identidade focalizada nesta tese: « From the *Invention of Solitude* to *Mr Vertigo* Auster has investigated postmodern subjectivity. *The New York Trilogy* depicts shifting subjectivities while *The Invention of Solitude*, *Moon Palace*, *The Music of Chance*, and *Leviathan* attempt to locate and establish stable subjects. In *The Country of Last Things* depicts the externals that impinge on and threaten to dislodge the centrality of the self or to decompose the subject. *Mr Vertigo*, on the other hand, presents a stable subject rather than a shifting one. » Barone, « Introduction », p. 20.

¹⁸ Esta expressão é usada por Françoise Sammarcelli, no seu artigo « L'invention d'une écriture: filiation et altérité dans *L'Invention de la Solitude* », *L'Oeuvre de Paul Auster*, p. 32.

¹⁹ Jorge Luís Borges, *Borges Oral*, trad. Rafael Gomes Filipe (Lisboa: Vega, s/d), p. 29.

²⁰ Cf. nota 8 do capítulo III.

será necessário orientarmos a nossa pesquisa em direcção a uma tríade inscrita na trilogia: o duplo, a origem e a *história* que se conta. Só através da *história* poderemos visualizar uma forma no ambiente claustrofóbico da narrativa de Auster:

All our stories have changed, but the fundamental task of stories – to help us discover for us the meanings we need and the tracks of imagination down which we might reach them – remains, but anxiously, the same.²¹

²¹ Richard Ruland & Malcolm Bradbury, *From Puritanism to Postmodernism: a History of American Literature* (Harmondsworth: Penguin Books, 1992), p. 32.

Capítulo I

O duplo: identidades descentradas em

The New York Trilogy

1.1 A multiplicidade e o devir na trilogia de Paul Auster

'Le regret d'Heraclite'

*Eu que tantos homens fui, não fui jamais
Aquele em cujo abraço desfalecia Matilde Urbach.*

Gaspar Camerarius, in *Deliciae*

Poetarium Borussiae, VII, 16 ¹

Iniciamos este capítulo com uma citação que invoca várias ideias nucleares desta tese: a multiplicidade do eu; a multiplicidade do texto que se ramifica em intertextos, a multiplicidade do tempo, o amor e a morte como fronteiras ontológicas constantemente transgredidas nos textos pós-modernos. O eu fragmentado, origem do arrependimento acima transcrito, poderia ser encarnado por Quinn, Blue ou pelo narrador de *The Locked Room*, personagens de *The New York Trilogy*, cuja identidade constitui um objecto de demanda e não um dado adquirido. A sua instabilidade ontológica é manifestada não só por pares de duplos – Quinn/Peter Stillman Sr., Blue/Black, Narrador/Fanshawe –, como também por uma rede de espelhos que transgridem o sistema binário através de um labirinto complexo de relações entre várias personagens – Quinn/Blue/narrador da terceira história; Quinn/«Paul Auster»/Paul Auster; Blue/Black/White; Fanshawe/Black/Peter Stilman Sr.. Como iremos constatar, as duplicidades da trilogia de Auster não estão circunscritas às personagens, incluindo também a própria estrutura do texto, numa perspectiva intertextual e intratextual, o autor e o leitor, o espaço da cidade, o tempo e a linguagem, criando-se

¹ Jorge Luís Borges, *O Fazedor*, trad. Miguel Tamen (Lisboa: Difel, 1984), p. 131.

assim uma trama que satisfaz o Fado, pois *ao destino agradam as repetições, as variantes, as simetrias*.²

Pensamos ser pertinente introduzir no início do primeiro capítulo o tópico da multiplicidade, pois é num universo múltiplo que se inserem os duplos de *The New York Trilogy*. Esta multiplicidade refere-se ao texto da trilogia, ao tempo, no qual as personagens se movem, e ao conhecimento do mundo com que estas são confrontadas. Trata-se de um mundo constituído por uma rede de conexões entre as coisas que o compõem, sendo esta rede materializada pelas relações intratextuais que se estabelecem entre as três histórias da trilogia: em todas as histórias, os escritores da *American Renaissance* desempenham um papel importante, figurando quer explícita quer subtextualmente; as personagens principais são sempre escritores/detectives; o livro de notas surge como uma imagem recorrente – Quinn escreve num *red notebook*; Auster escreve num livro de notas; Black recorre também a um livro de notas de cor não especificada e usa uma caneta vermelha; Fanshawe entrega ao narrador da terceira história um *red notebook*. Acrescente-se ainda que no romance *In the Country of Last Things*, Anna Blume escreve num livro de notas azul. Como afirma Dennis Barone, *trying to pin the red notebook down is even more difficult than claiming once and for all that Hawthorne's scarlet letter 'A' is this or that. The 'A' after all is but a single letter whereas these notebooks potentially have pages and pages for many letters*.³

Perante a rede que interliga todas as coisas, o mundo dilata-se até se tornar inapreensível e por isso todo o conhecimento das personagens da trilogia é marcado pelo sofrimento causado por esta inapreensibilidade. É a incapacidade de abarcar o mundo que origina uma outra incapacidade: a de concluir, manifestada na ausência de

² Borges, *O Fazedor*, p. 133.

³ Barone, « Introduction », p. 2.

conhecimento dos narradores das histórias the *The New York Trilogy* relativamente ao destino das suas personagens. Esta inconclusão de *City of Glass*, *Ghosts* e *The Locked Room* remete para o conceito de romance proposto por Italo Calvino: o romance como uma *enciclopédia aberta, adjetivo que certamente contradiz o substantivo enciclopédia, nascido etimologicamente da pretensão de esgotar o conhecimento do mundo num círculo. Hoje em dia não se pode pensar numa totalidade que não seja potencial, conjectural e múltiplice.* ⁴ De facto, encontramos no texto da trilogia uma multiplicidade de sujeitos, de vozes e de olhares, bem como uma multiplicidade de abordagens (filosófica, literária, histórica e cultural) do universo em que vivemos. É esta ânsia de conter todo o possível que impede a trilogia de se *dar uma forma* ou de *desenhar os seus contornos*, ficando assim *incompleta por vocação constitucional.* ⁵

O tempo em que as personagens de *The New York Trilogy* se movem é, como já referimos, um tempo múltiplice, havendo nas três histórias uma obsessão com o devir. É o devir que leva Peter Stillman Sr. a partir em demanda da linguagem adâmica (experiência que resulta ironicamente na opacidade da linguagem de Peter Stillman Jr.); é a multiplicidade de tempos que permite a coexistência de dois Peter Stillmans: um integrado no tempo de Quinn, o outro inserido num tempo paralelo, no qual Quinn não se encontra, e que remete para uma outra imagem de Stillman, uma outra bifurcação de caminhos. O devir constitui também a obsessão de Blue, prisioneiro da inactividade, de um tempo suspenso que só o contém a ele e ao seu duplo: « There is no story, no plot, no action, nothing but a man sitting alone in a room and writing a book » (169). Quanto ao narrador de *The Locked Room*, este é perseguido pela ideia de um devir eterno que adia constantemente o desfecho por ele procurado, e por ele

⁴ Italo Calvino, « Multiplicidade », *Seis propostas para o próximo milénio*, trad. José Colaço Barreiros (Lisboa: Teorema, 1990), p. 138.

⁵ Calvino, « Multiplicidade », p. 139.

várias vezes anunciado em vão. O fluir do tempo atrai também o leitor da trilogia, na medida em que em cada nova leitura do romance há sempre algo que muda:

Somos sempre Heráclito vendo-se reflectido no rio e pensando que o rio não é o rio porque as águas mudaram, e pensando que ele não é Heráclito porque foi outras pessoas entre a última vez que se banhou no rio e o momento actual.⁶

Acrescente-se ainda que, sendo as três histórias da trilogia uma só, cada uma delas materializa a ideia de *infinitos universos contemporâneos em que todas as possibilidades se realizam em todas as combinações possíveis*.⁷ Por outro lado, as escolhas que as personagens fazem determinam certas consequências, pressupondo que se as escolhas tivessem sido outras, o futuro teria sido diferente, ou seja, « cada presente bifurca-se em dois futuros, de modo a formar *una rede creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos*. »⁸

Todos os aspectos acima mencionados revelam *The New York Trilogy* como uma variante do *hiper romance* proposto por Calvino, cujo paradigma é *Se Numa Noite de Inverno um Viajante*. O princípio subjacente quer a este romance de Calvino, quer à trilogia de Auster, é o da *amostragem da multiplicidade potencial do narrável*, pela qual se pode aliar *a concentração na invenção e na expressão ao sentido das potencialidades infinitas*.⁹ Após a apologia do romance como grande rede, Calvino revela o seu sonho de conceber uma obra fora do eu, *uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada de um eu individual, não só para entrar noutros eus semelhantes ao nosso, mas também para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na Primavera e a árvore no Outono, a pedra, o*

⁶ Borges, *Borges Oral*, p. 87.

⁷ Calvino, « Multiplicidade », p. 142.

⁸ Calvino, « Multiplicidade », p. 142.

⁹ Calvino, « Multiplicidade », p. 142.

cimento, o plástico...¹⁰ Pensamos que este sonho de Calvino tem muito em comum com o *reino do olho nú* de Auster referido na Introdução, pois ambos pretendem alcançar economia de expressão e exactidão geométrica, atributos condensados por Auster na seguinte frase: « I want my books to be all heart, all center, to say what they have to say in as few words as possible. »¹¹ Defendemos ainda que *The New York Trilogy* pode ser perspectivada como uma obra concebida fora do *self*, pois quer os duplos das personagens, quer os de Paul Auster, permitem ao autor entrar noutros eus semelhantes a ele e fazer falar o que não tem palavra, nomeadamente o sublime não nomeável que iremos posteriormente analisar. É através dos duplos presentes na trilogia que Auster dá vida à multiplicidade por ele anunciada numa entrevista com Larry McCaffery e Sinda Gregory

I am a multiple being and I embody a whole range of attitudes and responses to the world. Depending on my mood, the same event can make me laugh or make me cry; it can inspire anger or compassion or indifference.¹²

No universo múltiplo de trilogia austeriana, o duplo ocupa um lugar central, pois num mundo de possibilidades plurais, só é possível sobreviver se nos duplicarmos e reduplicarmos. Neste romance, o processo de duplicação é enfatizado *not simply to explore the dualistic beliefs, but to enunciate the multiple perspectives for re-viewing life and literature.*¹³ Antes de analisarmos o significado do duplo em *City of Glass*, *Ghosts* e *The Locked Room*, iremos fazer uma breve abordagem da história do duplo na literatura, desde o séc. XIX até ao pós-modernismo, tendo sempre como ponto de referência *The New York Trilogy*.

¹⁰ Calvino, « Multiplicidade », p. 145.

¹¹ Auster, « Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory », p. 141.

¹² Auster, « Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory », p. 133.

¹³ Gordon E. Slethaug, *The Play of the Double in Postmodern American Fiction* (United States of America: Southern Illinois State University, 1993), p. 186.

1.2 Contextualizando o duplo pós-moderno

There are several of him sitting around a table, each image shot from a different angle so that at first you think it must be a group of several different men. (...) And then as you study the picture, you begin to realize that all the men are the same man. (...) There are five of him there and yet the nature of the trick denies the possibility of eye contact among the various selves. (...) It is a picture of death, a portrait of an invisible man (IS, 31).

A imagem do quinteto invocada em *The Invention of Solitude* associa a morte à ideia do *duplo*. De facto, o desejo de alcançar uma união espiritual, perfeita e imortal, está na base da inquietude do Homem face à sua fragmentação, dualidade que constitui a própria pedra basilar da consciência humana:

The experience of self-division, or at least the potential for it, is almost an inseparable condition of consciousness.¹⁴

Este desejo de união, subjacente à perspectiva cartesiana de um eu indivisível, unificado e fixo, remonta à teoria de Platão sobre a origem do Homem. Em *The Symposium*¹⁵, Platão defende que os seres humanos eram inicialmente entidades unas e harmoniosas, pertencentes a três categorias diferentes: a masculina, a feminina e a hermafrodita. Como castigo pelo orgulho excessivo e pela ambição de quererem conquistar o paraíso divino, Zeus dividiu os Homens em dois, plantando neles o desejo da união primordial. É com base nesta teoria que Platão explica a orientação sexual dos seres humanos, afirmando que aqueles que pertenciam à categoria masculina têm tendência para serem homossexuais, os que pertenciam à categoria feminina são tendencialmente lésbicos, e os hermafroditas, após a divisão, têm mais possibilidades de serem heterossexuais. Para além da teoria platónica que enfatiza a harmonia

¹⁴ John Herdman, *The Double in Nineteenth-Century Fiction* (London: MacMillan, 1990), p. 1.

¹⁵ Plato, *The Symposium*, trad. Walter Hamilton (Harmondsworth: Penguin, 1979).

espiritual dos gémeos, há ainda a teoria socrática, segundo a qual a divisão do Homem é a base do seu Mal, sendo necessário que o indivíduo se conheça a si mesmo para encontrar o caminho da justiça. Séculos mais tarde, a psicanálise reivindicou novamente a necessidade do auto-conhecimento, da descoberta do reprimido, para que o Homem possa tomar decisões morais lúcidas, realizar-se no trabalho e no amor. Ainda no âmbito da psicologia, Jung afirmou que o objectivo do ser humano no mundo é a sua individuação – *to become whole, integrated, an in-divid-ual*.¹⁶ As raízes da preocupação com a divisão inerente ao indivíduo não se circunscrevem ao âmbito da psicologia e da filosofia, estando também presentes na cultura popular, cujas crenças alimentaram a forma do duplo literário: a crença no Anjo da Guarda, na Alma Errante e na visão do nosso duplo como presságio de morte. A associação do duplo à morte, referida na citação acima transcrita, e contrastante com a concepção primitiva da alma dual salvadora, é explicada por Otto Rank como sendo o resultado da própria doutrina cristã:

(...) the double whom we meet after the completion of this developmental cycle appears as a bad, threatening self and no longer as a consoling one. This change was brought about by the Christian doctrine of immortality as interpreted by the church, which presumed the right to bestow its immortality on the good ones and exclude the bad ones. At a certain period during the Middle Ages this fear of being doomed on Judgement Day...became epidemic in the cult of the Devil, who in essence is nothing but the personification of the moralized double.¹⁷

Se a forma do duplo literário tem as suas raízes nos fenómenos naturais – sombras, semelhanças físicas – e culturais, o seu conteúdo deriva essencialmente do conflito moral inserido na doutrina cristã. De facto, a teologia do cristianismo baseia-se

¹⁶ Clifford Hallam, «The Double as Incomplete Self: toward a definition of doppelganger», *Fearful Symmetry: Doubles and Doubling in Literature and Film*, ed. Eugene J. Crook (Tallahassee: University Presses of Florida, 1981), p. 4.

¹⁷ Otto Rank, *Beyond Psychology* (New York: Dover, 1958), pp. 75-6. Citado por Hallam, « The Double as Incomplete Self », p. 8.

numa série de dualidades que culminam na coexistência de vontades opostas no Homem: a dualidade do espírito e da carne, do Bem e do Mal, de Deus e do Diabo.

Recordemos a este propósito dois passos de *The New York Trilogy*:

I had entered my own darkness and it was there that I learned the one thing that is more terrible than anything else: that sexual desire can also be the desire to kill (266-7).

Black appears to be no more than a shadow (141).

No primeiro passo, o narrador de *The Locked Room* reconhece a coexistência de dois instintos opostos no seu Eu – *Eros* e *Thanatos*; no segundo passo, Blue visualiza Black como uma sombra, um reflexo da sua alma. A sombra como símbolo da alma é, segundo Otto Rank, a expressão da esperança do Homem na imortalidade, o que contrasta ironicamente com o assassinio/suicídio de Black/Blue na trilogia de Paul Auster:

How man came to see the soul in his shadow may be explained by the assumption that he first saw his own image in it, inseparable from himself and yet not only changing its form but also disappearing at night. It seems for me that this observation of the human shadow disappearing with the fertilizing sun to reappear with its return made it a perfect symbol for the idea of the immortal soul.¹⁸

As dualidades inscritas na teologia cristã radicalizaram-se no agnosticismo, segundo o qual a salvação estava predestinada apenas aos que ascendiam a uma sabedoria salvadora, encontrando-se assim nas franjas do cristianismo o cerne do elitismo acentuado no período modernista e combatido pelo pós-modernismo. A busca de um conhecimento mais profundo e simultaneamente auto-alienador está também presente na trilogia: Quinn ascende a um conhecimento universal, pagando por esta sabedoria um preço elevado – a perda da sua identidade; Blue, ao procurar o eu num quarto fechado solipsista, perde a felicidade futura de um casamento com a *ex-future*

¹⁸ Otto Rank, *Beyond Psychology*, p. 74. Citado por Hallam, « The Double as Incomplete Self », p. 13.

Mrs Blue, bem como a fé no seu pai substituto, Brown. Quanto ao narrador de *The Locked Room*, a busca da sua identidade através da escrita de uma autobiografia resulta numa quase perda do eu e da família, salvando-se (possivelmente) pelo facto de desistir da demanda, rasgando a página do *red notebook*. Nos três casos, coloca-se a questão de saber se a salvação das personagens é ditada pelo acaso ou pelo destino, num universo ficcional dominado pelo primeiro. Segundo Charles Grandjeat, no seu artigo « Le Hasard et la Nécessité dans l'oeuvre de Paul Auster », as duas imagens privilegiadas na obra de Auster são a *estrada* e o *muro*, ou seja, o movimento associado ao acaso e o constrangimento relacionado com a lei. A propósito de *The New York Trilogy*, afirma Grandjeat:

La précarité contamine les êtres, mais elle fait aussi flancher les voix qui tente de dire la précarité. Le sujet, lui aussi, n'apparaît que comme une configuration provisoire, prise dans des flux aléatoires. La aussi – le hasard – celui des rencontres inopinées, des ressemblances accidentelles, des coïncidences et des quiproquos, règne en maitre.¹⁹

Na análise da obra de Auster, Grandjeat conclui que o acaso reinante em *The New York Trilogy* vai dando lugar à necessidade manifestada em *The Music of Chance*, romance no qual há uma tensão entre o abandono ao acaso libertador e a submissão a uma ordem: « Mieux vaut le mur que cette liberté terrorisante, sans doute. »²⁰ O jogo do acaso e da necessidade pós-modernistas reitera questões implantadas pela teoria cristã da predestinação: se tudo é predestinado (se há o constrangimento da necessidade), então não há lugar para o arrependimento e para a salvação. No caso da trilogia, a auto-alienação a que as personagens se entregam e o acto de rasgar o livro de notas vermelho na terceira história afastam a ideia de uma predestinação transcendente, embora não eliminem a hipótese de uma *predestinação* criada pelo

¹⁹ Charles Grandjeat, « Le Hasard et la Nécessité dans l'oeuvre de Paul Auster », *L'Oeuvre de Paul Auster: Approches et lectures plurielles*, p. 155.

²⁰ Grandjeat, « Le Hasard et la Nécessité dans l'oeuvre de Paul Auster », p. 162.

próprio indivíduo. Como iremos constatar neste capítulo, a responsabilidade do sujeito ético representa um papel importante no texto de Auster, opondo-se quer à predestinação universal, quer ao relativismo pós-moderno.

A divisão do Homem inerente à cultura popular e à religião foi amplamente representada na literatura do século XIX, século do dualismo por excelência, marcado pela obsessão com o irracional, o arbitrário, e pela tentativa de controlar a imaginação e a fantasia pela razão. Neste período, as investigações e as teorias de Mesmer e Schubert deram acesso ao lado oculto da mente humana, identificado como um segundo eu que se manifestava em estados semelhantes ao sono. O duplo como instrumento literário ganha relevo no Romantismo, pois, como afirma Rosenfield,

Because the Romantic Movement made the inner life of man – spontaneity, imagination, spiritual exploration – fashionable if not respectable, nineteenth century audiences generally accepted works which revealed the two opposing halves within the human personality.²¹

É na Alemanha que o duplo literário nasce sob a designação de ‘doppelgänger’, termo que significa:

a second self or *alter ego* which appears as a distinct and separate being apprehensible by the physical senses (or at least by *some* of them), but exists in a dependent relation to the original. By ‘dependent’ we do not mean ‘subordinate’, for often the double comes to dominate, control and usurp the functions of the subject; but rather that, *qua* double, it has its *raison d’être* in its *relation* to the original.²²

Sendo o ‘doppelgänger’ o verdadeiro duplo, há ainda outras categorias a considerar, nomeadamente o quase duplo e as personalidades divididas. O quase duplo consiste em duas personagens distintas que existem independente e autonomamente, mas que reflectem alguns aspectos internos uma da outra, mantendo uma relação de opostos

²¹ Hallam, « The Double as Incomplete Self », p. 10.

²² Herdman, *The Double in Nineteenth-Century Fiction*, p. 14.

complementares. Note-se que, quer neste caso, quer no caso do ‘doppelgänger’, há sempre um elemento fantástico na relação entre o duplo e o original, o mesmo não acontecendo com a personalidade dividida, esquizofrénica. No entanto, se a esquizofrenia der origem a uma segunda personalidade apreensível pelos sentidos (mesmo que o seja apenas pelo sujeito) e encarnada por uma personagem distinta, podemos considerar que estamos perante um verdadeiro par de duplos.²³

O duplo atingiu a sua maturidade enquanto instrumento literário nas obras de Hoffman, cujos textos integram personagens que mais não são do que a projecção do inconsciente sob a forma de um ‘doppelgänger’ físico. É este princípio da projecção psicológica, bem como a questão ancestral da predestinação por oposição à liberdade da vontade individual, que marcam o duplo na obra de Hoffman. No período anterior a este escritor, o duplo literário sofreu uma evolução que teve início no romance inglês gótico, passando por William Godwin e pela *Shadow Fiction*. Deste percurso, iremos destacar apenas alguns elementos ficcionais que estão presentes na trilogia:

– os subterrâneos góticos, aos quais descem Quinn²⁴, quer no seu refúgio em frente ao apartamento dos Stillmans, quer na sua vivência subterrânea nesse mesmo apartamento; Fanshawe, enterrado vivo na sua casa em Columbus Square; e Blue, cujo destino é associado à China, país com conotações subterrâneas, *as if it were the underside of the earth*,²⁵

²³ A este propósito, iremos posteriormente referir os dois Stillmans percebidos por Quinn, manifestação física de uma personalidade dividida, esquizofrénica.

²⁴ Confrontemos a este propósito um comentário de Nina Handler, na sua dissertação de mestrado *Drawn into the Circle of its Repetitions: Exploring Auster's New York Trilogy* (San Francisco State University, 1993): « At this point Quinn enters the Stillman's apartment, where he lives (though high above the ground on the ninth floor) the life of a subterranean creature. He encoffins himself to a 'small place that measured no more than six feet... of all the rooms it seemed the darkest. », p. 72.

²⁵ Handler, *Drawn into the Circle of its Repetitions*, p. 74.

- o *locked room*, título da terceira história da trilogia, está presente no espaço onde se inserem as personagens das três histórias e, como veremos posteriormente, integra-se na paródia ao romance policial;
- o *wandering jew*, presente nas deambulações fantasmagóricas de Quinn, Blue e do narrador de *The Locked Room*, que se deslocam numa cidade de vidro perseguidos por vários fantasmas, desde os seus duplos, aos fantasmas literários que povoam o texto.

The New York Trilogy ressuscita ainda o motivo do perseguidor que se transforma em perseguido, motivo que está presente, por exemplo, no romance de William Godwin, *Caleb Williams*. Retoma o motivo da insaciável curiosidade que alimenta a investigação do outro – o *Unpardonable Sin* hawthorniano –, bem como o motivo da sombra que, como já vimos, é concebida como extensão da alma e cuja perda resulta na condenação a uma vida de escuridão, a uma vida de *Schlemihl*, à vida de Quinn invadido pelo negro, Blue invadido por Black e Fanshawe enterrado vivo em Columbus Square.

Em todo este percurso pelo duplo no século XIX ressaltam dois aspectos centrais: o duplo concebido como um binómio, no qual se integram o duplo e o original; o conteúdo do duplo essencialmente teológico e psicológico. No final do século XIX, foi precisamente a psicologia que se tornou central no tratamento do duplo literário, quer com base nas teorias freudianas do eu reprimido que retorna sob a forma de um duplo (experiência que Freud designa de *Uncanny* ²⁶), quer com base no

²⁶ « 'The uncanny is that class of the terrifying that leads us back to something long known to us, once very familiar' but forgotten. The experience of the uncanny, then, is an emendation of the mechanism of repression; consequently, certain Double stories depict, in various manifestations, 'the return of the repressed': '...unheimlich is what was once heimlich, homelike, familiar; the prefix 'un' is the token of repression.' », in Hallam, *The Double as Incomplete Self*, p. 14 . As citações de Freud encontram-se no seu artigo « The Uncanny », *Studies in Parapsychology*, ed. Philip Reiff (New York: Collier, 1971), pp. 20-51.

arquétipo da sombra de Jung:

The shadow is a moral problem that challenges the whole ego personality, for no one can become conscious of the shadow without considerable effort. To become conscious of it involves recognizing the dark aspects of the personality as present and real.²⁷

No século XX há uma reescrita do duplo literário com três importantes distinções relativamente ao século anterior: a unidade desejável que contrastava com a dualidade do duplo é posta em causa, na medida em que a concepção do eu já não é cartesiana, considerando-se que o ser humano é foco de contradições, divisões, que não são passíveis de ordenação, fixação, união. O sistema binário, presente como vimos no tratamento literário do duplo oitocentista, é subvertido, explorando-se a multiplicidade e a fragmentação de uma realidade plural, descontínua, opaca. O conteúdo do duplo não é prioritariamente moral e psicológico, mas sim conceptual, ou seja, usa-se o duplo para pôr em questão determinadas concepções tidas como evidentes, nomeadamente a identidade, o significado transcendente da linguagem e a realidade fixa e estável. Assim, não se recupera o duplo para pôr em relevo a unidade desejável, mas sim para explorar a própria multiplicidade de um universo ontologicamente instável no qual o significado é sempre diferido, não havendo *Ur-text* ou *Ur-psyche*, e lembrando ao leitor que não só cada pessoa é um conjunto de sentimentos, hábitos linguísticos, convenções culturais, sem identidade fixa, como também a própria ficção é uma construção linguística:

The worlds that humans create are essentially artistic products of their lively imagination and their knowledge of cultural and literary forms, but they are simultaneously their prisons. There are multiple constructs, plural ways of perceiving reality, frames within frames, doubles upon doubles.²⁸

²⁷ C. G. Jung, « Aion: Contributions to the Symbolism of Self », *Psyche and Symbol*, ed. Violet de Lazlo (New York: Anchor, 1958), p. 7. Esta citação de Jung insere-se no artigo de Hallam, « The Double as Incomplete Self », p. 17.

²⁸ Slethaug, *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*, p. 32.

Nesta estrutura de caixas chinesas, o duplo pós-modernista auto-parodia-se, desconstruindo o significado tradicional do duplo e simultaneamente reconstituindo o seu significado na ficção enquanto instrumento enunciador de perspectivas múltiplas da vida e da literatura. O que é enfatizado nos textos pós-modernistas de duplos é precisamente o processo de duplicação e não o duplo em si.

Coloca-se agora a questão de saber por que razão o duplo tem sido reescrito precisamente na ficção pós-modernista. Procuremos esta razão no próprio movimento do pós-modernismo. Segundo Linda Hutcheon, este movimento é um fenómeno histórico, contraditório e inescapavelmente político. Histórico, porque, ao contrário de outros teorizadores, Hutcheon considera que o pós-modernismo não é a-histórico ou des-historicizado, pois questiona as nossas concepções do conhecimento histórico ²⁹, revisitando o passado com ironia e afirmando a natureza discursiva do referente. Contraditório, na medida em que funciona dentro do sistema que quer subverter; é simultaneamente histórico e auto-reflexivo e tem como princípio fundamental a não selecção que é já em si uma selecção. Político, na medida em que todas as práticas culturais têm uma determinada ideologia subjacente: *there is no outside; all it can do is question from within*. ³⁰ Esta concepção do pós-modernismo põe em relevo a dualidade/multiplicidade inerente a este fenómeno cultural, que, segundo Hans Bertens ³¹, foi conceptualizado de diferentes modos ao longo dos tempos: nos anos cinquenta, constituía um conjunto de estratégias artísticas anti-modernistas que se ramificavam em duas tendências principais – a radicalização da auto-reflexividade

²⁹ Linda Hutcheon considera que a percepção pós-modernista da História estabelece a diferença entre *event* – o acontecimento real – e *fact* – a percepção desse acontecimento pelo historiador, cujo registo escrito é sempre uma ficção.

³⁰ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (New York: Routledge, 1995), p. xiii.

³¹ As diferentes conceptualizações do pós-modernismo são assinaladas por Hans Bertens no seu livro *The Idea of the Postmodern: a History*, (London: Routledge, 1995).

modernista, e o retorno à representação; nos anos setenta, a conceptualização do pós-modernismo passou a ser feita em termos culturais e políticos (*Weltanschauung*) e só nos anos oitenta é que se encarou este movimento como uma nova era histórica. É por este facto que Bertens se refere ao pós-modernismo no plural: *postmodernisms*. A teorização do pós-modernismo é inevitavelmente múltipla, quer no que se refere à sua definição,³² quer no âmbito da sua limitação, sendo considerado por uns como radicalmente separado do modernismo e por outros como a sua continuação. A nossa perspectiva neste percurso pela história do duplo adopta o *modernism-cut-in-half scenario*, pelo facto de permitir uma visão mais clara e produtiva do contexto pós-modernista: « My own preference (...) is for the modernism-cut-in-half scenario, the construct which excludes the most radical wing of modernism, enabling us to consolidate a normal modernism and to place in opposition to it a sharply-distinguished postmodernism. »³³ Podemos, portanto, concluir, que quer em termos de conteúdo – instabilidade ontológica, o jogo da linguagem criativa e impotente, o indivíduo descentrado, a abolição do elitismo através da diluição das fronteiras e da implementação da ambiguidade –, quer em termos de teorização, o pós-modernismo é um terreno fértil para a reescrita do duplo.

Há vários espaços em branco nesta reflexão sobre o percurso do duplo literário desde as suas raízes psicológicas e culturais, o seu desenvolvimento e apogeu no

³² A título de exemplo, confrontemos algumas das definições de pós-modernismo: Brian McHale considera que o que distingue este fenómeno cultural é a dominante ontológica, por oposição à dominante epistemológica do modernismo; Linda Hutcheon, de acordo com a definição já referida, considera que o pós-modernismo se caracteriza por um duplo código: « (...) for me, postmodernism is a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts, the very concept it challenges. » (*A Poetics of Postmodernism*, p. 3); Umberto Eco define a ficção pós-modernista como uma revisitação do passado com ironia; para John Barth, a literatura pós-modernista é uma literatura que preenche o vazio deixado pela exaustão da literatura modernista: *literature of replenishment/ /literature of exhaustion* (cf. McHale, *Constructing Postmodernism*, pp. 26-9).

³³ McHale, *Constructing Postmodernism*, p. 58.

século XIX até à sua reescrita no século XX. Esses espaços serão preenchidos ao longo da nossa reflexão sobre os duplos em *The New York Trilogy*.

1.3 A well-choreographed dance of 'doppelgängers'³⁴

As personagens de *The New York Trilogy* caracterizam-se pela plasticidade da sua identidade, revelando, como afirma Pascal Bruckner, *how painful it is to be an individual today, thrust out from the protective self of a belief or tradition*.³⁵ Em *City of Glass*, *Ghosts* e *The Locked Room*, vive-se a condição pós-modernista descrita por Lyotard como «la dissolution du lien social et le passage des collectivités sociales à l'état d'une masse d'atomes individuels lancés dans un absurde mouvement brownien.»³⁶ Quinn vive numa cidade de vidro, onde as ligações sociais deram origem a reflexos do seu próprio eu. Afirmando a morte de uma parte deste eu – *A part of him had died, he told his friends, and he did not want it coming back to haunt him* (4) –, Quinn procura assumir uma nova identidade e é com base nesta procura que acede ao telefonema do acaso. Na sua demanda, Quinn é confrontado com a identidade metamórfica de Peter Stillman Jr., cuja falta de memória lhe permite deslizar de Mr. Sad para Mr. Green ou Mr. White, bem como com a possibilidade de se identificar com Peter Stillman Sr., o que lhe permite manter-se à superfície, esvaziando-se de conteúdo e aderindo ao outro: «For two weeks he had been tied by an invisible thread to the old man. Whatever Stillman had done, he had done; wherever Stillman had gone,

³⁴ Esta expressão é da autoria de Geoffrey O' Brien e é citada por Bruce Bawer no seu artigo «Doubles and more Doubles», *The New Criterion* 7. 8 (Abril 1989), 69.

³⁵ Pascal Bruckner, «Paul Auster, or The Heir Intestate», *Beyond the Red Notebook*, p. 32.

³⁶ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne* (Paris: Minuit, 1979), p. 31.

he had gone » (92). O cordão umbilical que une Quinn a Peter Stillman revela-nos que estas duas personagens são duplos verdadeiros, de acordo com a definição de ‘doppelgänger’ referida anteriormente (cf. p. 21), ou seja, a sua existência depende da relação que se estabelece entre eles. Analisando o percurso de Quinn enquanto perseguidor de Stillman, constatamos que, se inicialmente a perseguição é movida pelo desejo de proteger Peter Stillman Jr. sob o disfarce do detective «Paul Auster», o facto é que esse desejo vai sendo suplantado por uma curiosidade insaciável de resolver o mistério da própria identidade do perseguido:

Quinn suspected that Stillman’s red notebook contained answers to the questions he had been accumulating in his mind, and he began to plot various stratagems for stealing it from the old man (59). Little by little, Quinn began to feel cut off from his original intentions, and he wondered if he had not embarked in a meaningless project (60).

A perseguição de Stillman por Quinn acaba por preencher o vazio que a máscara de Auster tinha conferido ao pseudo-detective: « To be Auster meant being a man with no interior, a man with no thoughts » (79). Ironicamente, o preenchimento desse vazio é realizado sob uma falsa identidade, acabando portanto por manter o espaço em branco. A plasticidade de Quinn permite que « Paul Auster » se funda com o pai Stillman, à semelhança das metamorfoses do filho deste, acabando por se transformar física e psiquicamente sob a influência do construtor da nova Babel:

You are getting old, he (Quinn)said to himself (...) (105) / Stillman was gone now (81) – Quinn was nowhere now (104) / (...) he walked at the old shuffling pace (92). A influência de Stillman sobre Quinn invoca o motivo do perseguidor que se transforma em perseguido, motivo ironicamente referido no próprio texto de Auster: « A watcher, once discovered, could always be replaced by another » (60). Neste caso, trata-se da substituição do observador pelo observado. A influência de Stillman é ainda notória no próprio romance, quer na motivação dos nomes, quer na construção da torre de Babel

na cidade e no texto. A motivação dos nomes começa com o de Stillman Jr. – *still a man; a still man* – passando pelas metamorfoses do nome de acordo com as estações e a disposição – Mr. Sad, Mr. White, Mr. Green –, metamorfoses que se repetem em *Ghosts* na transformação de Blue em Black, à medida que o espaço se torna mais claustrofóbico. Quanto à construção da torre de Babel na cidade, para além das letras desenhadas pelos passos de Stillman, há também o delinear da torre pelos passos de Quinn:

Tout comme les déplacements de Stillman - Dark qui inscrivaient les lettres de la tour, l'errance de Quinn dans Manhattan, un aller-retour qui va des abords de Central Park jusqu'au sud du World Trade Center avec un remontée par l'est qui se termine aux Nations Unies, trace les contours de ce qui pourrait ressembler à un gratte-ciel ou à une tour, une forme rectiligne se terminant en pointe, avec des dégradés et des angles droits. Une tour qui rejoint pas le ciel mais plutôt la mer (...) ³⁷

A concepção da trilogia como torre de Babel remete para a opacidade da linguagem, da narrativa e da leitura num texto cujo significado escapa constantemente ao leitor, devido às irrupções de ficcionalidade que perturbam o enredo, à dualidade autoridade/impotência dos narradores e à construção/desconstrução da narrativa. Dado que estes aspectos serão analisados posteriormente, prossigamos por agora com a nossa reflexão sobre o significado da torre de Babel para Quinn/Stillman. Segundo Stillman, a construção desta torre permitiria uma inversão da História, uma correcção do passado, à sombra do qual o Homem tem vivido a sua condenação. A sombra do passado persegue também Quinn, estando presente na relação entre este e os três Stillmans. Começando por analisar o encontro entre «Paul Auster» e Peter Stillman Jr., podemos detectar neste episódio a existência de uma atmosfera onírica, o que, numa perspectiva freudiana, poderá remeter para o reprimido e para a sua projecção num

³⁷ Bertrand Gervais, « Au pays des tout derniers mots: une cité de verre aux limites du langage », *L'Oeuvre de Paul Auster*, p. 100.

duplo (a legitimidade desta interpretação será posteriormente avaliada numa leitura anti-paranóica do duplo da trilogia):

Everything about Stillman and the Stillman case lacks substance, for they are fictions within the larger fiction of *City of Glass*.³⁸

Os elementos do sonho presentes no encontro acima referido são essencialmente: a incerteza do que é ficção e do que é real; os movimentos desfamiliarizantes de Peter Stillman Jr.; e a noção de um tempo suspenso: « The speech was over. How long it had lasted Quinn could not say. For it was only now, after the words had stopped, that he realized they were sitting in the dark » (23). A irrealidade deste episódio é realçada pela brancura, a quase transparência de Stillman Jr., contrastante com a opacidade do seu discurso revelador de uma linguagem simultaneamente criadora e opaca. A atmosfera onírica é sublinhada também pelo contexto narrativo em que se insere o primeiro telefonema do acaso, cuja narração é precedida da seguinte afirmação: « He did not sleep with the lamp on anymore, and for many months now he had not remembered any of his dreams » (5). O espaço gráfico entre a afirmação acima transcrita e o início da narração da noite em que ocorreu o misterioso telefonema parece significar que o leitor irá ter acesso a um destes sonhos. Partindo do princípio de Jung de que as personagens do sonho são sempre projecções do sonhador, poderemos interpretar a relação de Quinn com as outras personagens masculinas como duplos ou pseudo-duplos: *In recounting his dreams (...) the dreamer inevitably narrates a tale of doubles.* »³⁹ No encontro com Peter Stillman Jr., os elementos reprimidos do passado de Quinn que irrompem são essencialmente o dilema de uma linguagem criadora e impotente, a identidade descentrada, a perda do pai e do

³⁸ Alison Russel, « Deconstructing *The New York Trilogy*: Paul Auster's Anti-Detective Fiction », *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 31. 2 (Winter 1990), 74.

³⁹ T. Jefferson Kline, « Doubling the Double », *Fearful Symmetry*, p. 71.

filho.

Em *The New York Trilogy*, a linguagem é o meio pelo qual as personagens se criam e criam outras – « They said, you are Peter Stillman » (17) – mas é também impotente na revelação do real essencial:

His name is Peter Stillman too. Strange, is it not? That two people can have the same name? I do not know if that is his real name. But I do not think he is me. We are both Peter Stillman. But Peter Stillman is not my real name. So perhaps I'm not Peter Stillman, after all (18).

Na fase que precedeu a perda de uma parte do seu eu, Quinn escrevia poesia, a qual, segundo Paul Auster, é essencialmente *a quest for what I would call a uni-vocal expression*. Após a morte do poeta, a multiplicidade de identidades adoptadas por Quinn constitui, de acordo com Auster, uma das principais motivações para se optar pela prosa em vez da poesia:

They (Auster's poems) expressed what I felt at any given moment, as if I'd never felt anything before and would never feel anything again. They were concerned with essences, with bedrock beliefs, and their aim was always to achieve purity and consistency of language. Prose, on the other hand, gives me a chance to articulate my conflicts and contradictions. (...) I embody a whole range of responses to the world. (...) Writing prose allows me to include all of these responses.⁴⁰

No caso de Quinn, este nunca se transforma num romancista, pois na sua *actualização* do romance policial continua a procurar a transparência da linguagem e uma identidade estável, ou seja, a sua *investigação* continua a ser orientada pelo objectivo de encontrar significados cristalizados: « Poetry is like taking still photographs, whereas prose is like filming with a movie camera. »⁴¹ No final, a sua demanda é dominada pelo projecto de Stillman e Quinn desaparece literalmente quando o livro de notas vermelho termina: « He felt that his words had been severed from him, that now they

⁴⁰ Auster, « Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory », p. 133.

⁴¹ Auster, « Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory », p. 133.

were part of the world at large, as real and specific as a stone, a lake, or a flower » (130).

Quanto à identidade plástica descentrada que caracteriza Quinn e que é reflectida em Peter Stillman Jr., esta manifesta-se nas várias máscaras criadas por Quinn: Max Work, o detective dos seus romances policiais; William Wilson, pseudónimo que adquire vida própria, possuindo a sua própria caixa de correio; «Quinn», Pinóquio criado por um Gepetto que não o salva do ventre da baleia; «Paul Auster», máscara que o torna invisível, uma superfície para inscrever outras identidades. A imagem de Pinóquio é pertinente neste contexto, na medida em que, tradicionalmente, o movimento de imersão deste *boneco* é seguido de um movimento de ascensão pela mão salvadora do pai. Mas, no caso de Quinn, não há este movimento ascendente, falha que é apontada ironicamente pelo filho de *Paul Auster*, Daniel, a propósito de um yoyo: « ‘But you didn’t make it go up’ said the boy. ‘It only went down’ (101). A ausência do pai é representada, quer pelo facto de Quinn perder o seu papel de pai, quer pelo desaparecimento de Stillman Sr., figura paternal, de autoridade, que se assume como tal no segundo encontro com Quinn: « ‘But you mustn’t forget anything.’ / ‘I won’t *father*, I promise’ » (86, itálicos nossos). Neste encontro, a ligação entre os dois duplos parece ecoar um conto de Borges, *O Outro*,⁴² no qual o eu futuro encontra o eu passado num momento presente, assumindo o papel de pai na transmissão de conhecimento. Confrontemos um passo deste conto com um outro da trilogia:

Quando chegares à minha idade serás quase cego. Verás a cor amarela e sombras e luzes. Não te preocupes. A cegueira gradual não é uma coisa trágica.⁴³

⁴² Jorge Luís Borges, « O Outro », *O Livro de Areia*, trad. Aníbal Fernandes (Buenos Aires: Emecê Editores, 1975).

⁴³ Borges, *O Outro*, p. 17.

A father must always teach his son the lessons he has learned. In that way knowledge is passed down from generation to generation, and we grow wise (86).

Segundo Alison Russel,⁴⁴ Quinn procura em Stillman um pai, ou seja procura autoridade, *author-ity*, a qual é subvertida pelo próprio Stillman quando se refere a uma das ficções mais populares da história da América:

A lie can never be undone. (...) I am a father and I know about these things. Remeber what happened to the father of our country. He chopped down the cherry tree, and then he said to his father, 'I cannot tell a lie.' Soon thereafter, he threw the coin across the river. These two stories are crucial events in American history (85).

Mas se Peter Stillman Sr. invoca o pai ausente, Stillman Jr. remete para o filho morto de Quinn, não apenas pela repetição do nome, como também pelo isolamento a que ambos foram votados pelo pai:

He knew he could not bring his own son back to life, but at least he could prevent another from dying. (...) He thought of the little coffin that held his son's body and how he had seen it on the day of the funeral being lowered into the ground. That was isolation, he said to himself. That was silence. It did not help, perhaps, that his son's name had also been Peter (35).

A figura do filho é também um dos elos que une Quinn a *Paul Auster* – o escritor –, estabelecendo-se entre eles uma relação de pseudo-duplos: personagens distintas, cuja razão de ser não depende da sua interação, mas que constituem opostos complementares. De facto, em *City of Glass*, *Auster* representa tudo o que Quinn perdeu: uma família, a escrita criativa, a identidade, a autoridade/autoria: « He felt as though Auster were taunting him with the things he had lost, and he responded with envy and rage, a lacerating self-pity » (101). O papel de Quinn enquanto personagem criadora de outras personagens e simultaneamente criada, quer por um autor, quer pela

⁴⁴ Russel, « Deconstructing *The New York Trilogy* », p. 74: « Quinn's investigation becomes an obsessive search for an ultimate authority, for his research on the older Stillman leads him to believe that this 'father' holds the key to finding the way back to pure logos. » No segundo e terceiro capítulos desta dissertação, iremos analisar a questão da autoridade/autoria, bem como a desconstrução do romance policial em *The New York Trilogy*.

própria comunidade que lhe atribui a máscara de *Mets fan*, adquire no encontro com *Auster* uma nuance irónica transmitida pela cumplicidade entre autor e leitor. Dado que iremos analisar o significado desta ironia no segundo capítulo, centremo-nos por agora no percurso de Quinn absorvido pelo movimento centrífugo do significado disseminado no texto. O escritor/detective transforma-se num *isolato* imerso na cidade de Stillman: « The broken people, the broken things, the broken thoughts. The whole city is a junk heap » (78). A imagem do segundo pai Stillman, projecção do que Stillman e Quinn poderiam ter sido, desaparece sob o peso da linguagem *stillmaniana*, linguagem alienadora, mas simultaneamente portadora de um conhecimento universal:

Quinn no longer had any interest in himself. He wrote about the stars, the earth, his hopes for mankind. (...) He remembered the infinite kindness of the world and all the people he had ever loved. Nothing mattered now but the beauty of all this (130-1).

A culpa pelo desaparecimento de Quinn é atribuída pelo narrador ao seu amigo *Paul Auster*, revelando-se nesta acusação dois aspectos centrais:

- o narrador, apesar de, no final de *City of Glass*, rejeitar a autoria da sua história, continua a revelar uma forte empatia por Quinn, confirmando a nossa suspeita de que ambos são duplos. Esta duplicidade resulta essencialmente da fusão da voz narratorial com a voz de Quinn na mesma isotopia psicológica, seduzindo o leitor a penetrar na personagem e a transformar-se ele próprio em *duplo* do narrador. Como veremos posteriormente, esta estratégia de sedução baseia-se num jogo de autoridade/impotência, construção/
/desconstrução da história;
- a culpa atribuída pelo narrador/duplo de Quinn a *Paul Auster* resulta do reconhecimento do seu estatuto ficcional numa ficção criada por

Auster. Ironicamente, *Auster* é também uma personagem ficcional de uma outra ficção de Paul Auster... Podemos assim concluir que todas as personagens são prisioneiras de um *locked room* no qual o autor também se insere.

Considerando que o narrador é um duplo de Quinn, terminamos a análise dos duplos de *City of Glass* com uma outra hipótese de inspiração psicológica: o narrador desta primeira história da trilogia narra uma história de duplos sobre o seu eu incompleto através de uma estratégia de negação, da qual resulta o sentimento de culpa atribuído a *Paul Auster*. Neste caso, a história não teria sido orquestrada por *Auster*, mas sim pelo próprio narrador, o qual procuraria subverter a autoridade do autor – Paul Auster – inserindo no seu texto uma personagem ficcional com o mesmo nome deste:

Those who deny the Incomplete Self are plagued with guilt as though they themselves had actually acted out the forbidden wish. (...) Typically in this case, the narrator has managed to dissociate himself from the fortunes of the Other by an elaborate skein of rationalization, a moral compromise like arranging for his incomplete self to go elsewhere – a kind of psychological suicide by failure of commitment and rationalized neglect.⁴⁵

A negação do eu incompleto do narrador é evidente nas suas afirmações finais: « As for Quinn, it is impossible for me to say where he is now » (132).

Orquestração de Auster, *Auster*, «Auster»⁴⁶ ou do narrador, o facto é que as personagens de *City of Glass* parecem ser vítimas de um poder manipulador que percorre as três histórias de *The New York Trilogy*.

⁴⁵ Hallam, « The Double as Incomplete Self », pp. 22-3.

⁴⁶ Auster refere-se ao escritor Paul Auster, autor de *The New York Trilogy*; *Auster* é o nome do escritor que existe na cidade de vidro; «Auster» é a máscara que Quinn veste para assumir o papel de detective.

O papel de detective assumido por Quinn é duplicado por Blue e pelo narrador de *The Locked Room*. Em *Ghosts*, Blue também é contratado para observar e perseguir uma outra personagem, Black, acabando por ser absorvido, tal como Quinn, por uma percepção paranóica da realidade que o transforma no perseguido: « It seems perfectly plausible to him that he is also being watched, observed by another in the same way that he has been observing Black » (168). A identificação de Blue com Black é também uma repetição da identificação de Quinn com Stillman Sr., constituindo um par de duplos fantasma que assombra *City of Glass* e *The Locked Room*:

There are moments when he feels so completely in harmony with Black, so naturally at one with the other man, that to anticipate what Black is going to do, to know when he will stay in his room and when he will go out, he need merely look into himself (156).

Black, enquanto sombra de Blue – *Black appears to be no more than a shadow* (141) – constitui uma projecção do lado mais obscuro da identidade do primeiro, estando esta projecção contida no próprio jogo de nomes: Blue/Black/White. A investigação de Blue revela-se, afinal, como uma auto-investigação que termina num espaço cada vez mais claustrofóbico, escuro (Black) e simultaneamente branco (White) no sentido de vazio, o *blank spot* que assombra a trilogia: « To enter Black, then, was the equivalent of entering himself, he can no longer conceive of being anywhere else » (190).

O efeito mortal da demanda de identidade de Blue é o efeito resultante de uma autobiografia: « autobiography veils a defacement of the mind of which it is itself the cause. »⁴⁷ A demanda do eu resulta num assassinio que, à semelhança de *William Wilson* de Poe, condena o duplo e o seu original, após a criação de uma série de

⁴⁷ Paul de Man citado por R. Victoria Arana, « 'The line down the middle' in autobiography: critical implications of the quest for the self », *Fearful Symmetry: Doubles and Doubling in Literature and Film*, p.125. Cf. Paul de Man, « Autobiography as De-facement », *MLN*, 94. 5 (Dec. 1970), 930.

identidades assumidas durante a investigação intersubjectiva: tal como Quinn tinha posto a máscara de *Quinn*, *Henry Dark* e *Peter Stillman Jr.*, nos seus encontros com Stillman Sr., também Blue assume identidades artificiais, transformando-se em Jimmie Rose, Snow e Fuller. Neste reino de ilusões, Black mascara-se de detective e de White, manipulando o jogo quer com disfarces físicos, quer com jogos de palavras presentes particularmente no seu encontro com Snow: quando Blue/Snow pergunta a Black/*/private detective* o que é que o *objecto* da sua investigação faz, Black responde-lhe falando de si como se falasse de outro: « What's he writing about? / I'm not sure, but I have a pretty good idea. I think he's writing about himself. The story of his life » (181). O cordão umbilical que une Blue ao seu duplo é justificado pela necessidade que o detective tem de um pai, de uma origem, de uma identidade:

Black begins to climb the staircase that leads to the walkway across the Brooklyn Bridge (...). / It has been many years since Blue crossed the Brooklyn Bridge on foot. The last time was with his father when he was a boy (...). / Now, as he nears the end of the bridge, these same feelings come back to him, and he wishes to God that his father could be there, walking over the river and telling him stories (148, 149, 151).

Nesta demanda, o olhar adquire uma conotação especial confirmada pela reiteração de palavras como *watchth/watcher* e cujo significado é referido por Paul Auster a propósito da construção da nossa identidade:

The infant feeding at the mother's breast looks up into the mother's eyes and sees her looking at him, and from that experience of being seen, the baby begins to learn that he is separate from his mother, that he is a person in his own right. (...) Self-consciousness in adulthood is merely an extension of those early experiences. It's no longer the mother who's looking at us then – we are looking at ourselves. But we can only see ourselves because someone else has seen us first.⁴⁸

A transcrição de todo este passo justifica-se pelo facto de o jogo de *Black que observa Blue a observar Black* ser construído sob a premissa referida por Auster: o eu

⁴⁸ Auster, « Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory », p. 143.

necessita do outro para confirmar a sua identidade, a sua existência, ou a sua morte. De facto, quando Blue pergunta a Black qual o seu papel, este responde-lhe que o olhar de Blue lhe recordava constantemente o objectivo a que se tinha proposto:

« Needed me for what? / To remind me of what I was supposed to be doing » (194). A morte anunciada no olhar de Blue é construída pela escrita de uma autobiografia, que na sua essência implica a tentativa de objectivar o eu, tentativa vã ilustrada em *City of Glass* pela arma disparada contra um muro branco vazio. O insucesso de tal tentativa também se manifesta na reiteração da isotopia da cegueira e da morte: *Ever since, Blue has been groping about in the darkness, feeling blindly for the light switch, a prisoner of the case itself / Because of snow, visibility is poor and Blue has trouble deciphering what is happening in Black's room. / Every man has his double somewhere. I can't see why mine can't be a dead man* (169,141,172).

Enquanto escritores de autobiografias, Blue e Black adiam o desfecho do seu livro e simultaneamente anseiam por um fim: *I do dream of finishing it (o livro com a história da sua vida) one day. One day soon, perhaps* (185). O fim desejado traz a morte, tal como o fim do *red notebook* provocou a morte de Quinn, mas é um fim que traz também uma saída da conspiração paranóica que envolve o par de duplos: ao terminar a autobiografia, Black morre; Blue desaparece após a leitura do livro que é afinal sobre a sua vida e simultaneamente desaparece da história onde estava aprisionado: *Stories without endings can do nothing but go on forever, and to be caught in one means that you must die before your part in it is played out* (235). A libertação de Blue do espaço claustrofóbico que o envolvia é apenas aparente, pois a sua identidade e o pai que procurou em Black são afinal *blank spots*: *For Black is no more than a kind of blankness, a hole in the texture of things, and one story can fill the hole as well as any other* (145). No final é o narrador que lhe atribui um destino,

não permitindo, portanto, que Blue assuma a sua individualidade. Quanto à figura paternal, esta desaparece, não só pela falta de respostas de Brown – pai substituto –, como também pela perda da confiança numa linguagem transparente: « For the first time in his experience of writing reports, he discovers that words do not necessarily work, that it is possible for them to obscure the things they are trying to say » (148). Numa perspectiva psicológica, Blue suprime o seu eu incompleto, pagando por este acto um preço elevado – a sua morte: « The technique of suppression is almost invariably expressed in the narrative as a murder. » ⁴⁹

Em *The Locked Room*, o fantasma de Blue assombra o narrador, que, tal como os detectives das duas histórias anteriores, persegue uma outra personagem – Fanshawe –, fechando o círculo anunciado em *Ghosts*. « (...) the *present* is no less dark than the *past* and its mystery is equal to anything the *future* might hold » (136, itálicos nossos). ⁵⁰ O motivo do perseguidor que se transforma em perseguido é reiterado pela conspiração de Fanshawe contra o detective Quinn e contra o narrador:

I felt as though I was the one who had been found. Instead of looking for Fanshawe, I had actually been running away from him (292).

Verdadeiro par de duplos, Fanshawe e o narrador partilham semelhanças físicas, experiências de infância e até a mesma carreira, na medida em que o narrador se torna inicialmente o executor literário de Fanshawe, escrevendo posteriormente um artigo sobre ele, e assumindo, mais tarde, o papel de biógrafo oficial do escritor desaparecido. A partilha de Sophie é precedida pela partilha da mesma prostituta no rito de passagem da virgindade para o estado sexual adulto, experiência com conotações homoeróticas confirmadas por uma recordação de infância do narrador:

⁴⁹ Hallam, « The Double as Incomplete Self », p. 22.

⁵⁰ O círculo anunciado em *Ghosts* resulta das relações intratextuais das três histórias da trilogia: o presente é a história de *Ghosts*, o passado refere-se a *City of Glass* e o futuro reporta-se a *The Locked Room*.

« My mother recalls that we were so attached to each other that once, when we were six, we asked her if it was possible for men to get married (213). O homoerotismo é notório na cena do bordel em Nova Iorque e está associado a uma sensação de impotência que a nível textual se transforma na impossibilidade de um desfecho:

On one level the intense homoeroticism causes near impotence in the narrator; at the same time the scene becomes a metaphor for the problematic of closure that will haunt the narrator as he continues to follow in Fanshawe's track.⁵¹

A impotência do narrador para terminar a história é o resultado da sua impotência para apreender o significado, entrar dentro de Fanshawe, dizer o que não é nomeável. Segundo Stephen Bernstein, a incapacidade de alcançar o significado é traduzida em *The Locked Room* pelo sublime manifestado na cena do cemitério e em Paris. No primeiro caso, o narrador é envolvido por um caos de neve que representa a sua incapacidade de penetrar o outro que é afinal parte do seu eu; no segundo caso, Paris, cidade associada às investigações biográficas sobre Fanshawe, é palco de um contraste entre a solidez dos edificios e as metamorfoses do céu, contraste pertencente à imagética do sublime na trilogia:

The sky was more present than in New York, its whims more fragile. I found myself drawn to it, and for the first day or two I watched it constantly – sitting in my hotel room and studying the clouds, waiting for something to happen. These were northern clouds, the dream clouds that are always changing, massing up into huge grey mountains, discharging brief showers, dissipating, gathering again, rolling across the sun, refracting the light in ways that always seem different. The Paris sky has its own laws, and they function independently of the city below. If the buildings appear solid, anchored in the earth, indestructible, the sky is vast and amorphous, subject to constant turmoil (289).

Algumas linhas após esta descrição, o narrador afirma, « I felt my grip loosenig », o que nos permite concluir que o mundo amorfo do céu de Paris começa a descer sobre a

⁵¹ Stephen Bernstein, « Auster's Sublime Closure: *The Locked Room* », *Beyond the Red Notebook*, p. 92.

sua mente, lançando-o na confusão psicológica que o persegue sempre que tenta clarificar a identidade de Fanshawe. Tal como a investigação de Blue termina num *blank spot*, também a biografia/autobiografia do narrador de *The Locked Room* culmina na incapacidade de apreender a totalidade de Fanshawe que escapa constantemente à escrita: a tentativa de matar Fanshawe pela escrita não resulta. A autoridade de Fanshawe é substanciada pela morte do seu pai, em contraste com a presença viva do pai do narrador. Deste modo, Fanshawe é não só a projecção da autoridade que o narrador pretende alcançar, como também a representação da morte que ironicamente precede a existência. « It seems to me that Fanshawe was always there. He is the place where everything begins for me and without him I would hardly know who I am » (199). Segundo Bernstein, a precedência da morte em relação à existência tem paralelo com o dilema de nomear *a sublimely unnameable ending*.⁵² A obsessão da morte representada por Fanshawe espelha o dilema arte/vida vivido pelo narrador de *The Locked Room* e que será comentado no final deste capítulo. A morte é o fantasma que assombra quase todos os detectives da trilogia: Quinn desaparece quando Stillman se evapora; Blue morre com Black; o narrador da terceira história consegue, no entanto, resistir à morte escrita e reescrita por Fanshawe – primeiro na cena do cemitério, depois nas cartas enviadas ao narrador e finalmente no quarto fechado em Columbus Square –, rasgando o *red notebook*. Por este acto assume a autoridade que procurava, opta por uma escrita não autobiográfica, mas sim orientada para o exterior, o que lhe permitirá assumir novamente a carreira de romancista que tinha abandonado. Tal como os *blank spots* das narrativas anteriores, também a autobiografia de Fanshawe resulta num texto sem sentido e mortal: *Each sentence*

⁵² Bernstein, « Auster's Sublime Closure », p. 103.

erased the sentence before it, each paragraph made the next paragraph impossible (314).

A integração de Fanshawe no narrador contrasta com a negação e a supressão do eu incompleto nas outras duas narrativas da trilogia:

Unlike those who suppress and deny, (...) the narrator who integrates is also integrated; thus he is not haunted by his past and more important, not condemned by guilty repetition.⁵³

A libertação da repetição faz de *The Locked Room* a última das três histórias da trilogia (e o principio de muitas outras). Mas se o texto termina com esta história, o mesmo não acontece com o seu significado:

The New York Trilogy itself collapses into its own sublime namelessness, vanishing into the same 'dead of night' during which Quinn's telephone rings at the beginning of *City of Glass*.⁵⁴

A disseminação do significado e a sua *différance*⁵⁵ são mais um reflexo do eu descentrado e plástico que em *The Locked Room*, tal como nas outras histórias, veste várias máscaras: enquanto marinheiro, Fanshawe metamorfoseia-se em Kid e no Professor; em França, adquire a identidade de *big-Father-know-it-all*, perpetuando mitos do *Wild West*. O próprio narrador assume também o papel de Herman Melville num bar francês, atribuindo ao seu interlocutor o nome de Fanshawe:

I was the sublime alchemist who could change the world at will. This man was Fanshawe because I said he was Fanshawe (296).

A manipulação presente na afirmação acima transcrita faz eco de todas as conspirações e manipulações que envolvem os duplos e as suas máscaras, remetendo-nos para duas questões importantes: a conspiração que envolve o leitor numa leitura paranóica do duplo; e a reescrita do *Unpardonable Sin* hawthorniano.

⁵³ Hallam, « The Double as Incomplete Self », p. 22.

⁵⁴ Bernstein, « Auster's Sublime Closure », p. 105.

⁵⁵ Cf. nota 8 do capítulo III.

1.4 Negative capability

*I mean Negative Capability, that is when a man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason.*⁵⁶

As personagens de *The New York Trilogy* não são detentoras da *negative capability* acima referida, procurando estabelecer conexões e encontrar soluções para as suas demandas *detectivescas*. Esta procura culmina num ambiente claustrofóbico, numa diminuição quer do espaço vivido, quer do espaço ocupado pelo acaso. Recordemos que, em *Ghosts*, Blue questiona a sua própria experiência – *he can no longer trust what he sees* (170) – e perspectiva Black como um dos conspiradores que o aprisionam num quarto, onde a sua única actividade consiste em observar Black. É nesta atmosfera paranóica que Blue se sente sufocar, anunciando a sua entrega a uma morte iminente levada a cabo por forças exteriores, por conspiradores imaginários: *I can't breath anymore. This is the end. I'm dying* (171). O enclausuramento de Blue e o jogo que o envolve, juntamente com Black, num cenário paranóico – neste jogo, Black também teria sido contratado para observar Blue – são remissivos das perspectivas de um esquizofrénico paranóico, para o qual *the freedom of letting world occur is replaced by the unfreedom of being overwhelmed by a certain 'world design'*.⁵⁷

A nossa análise dos duplos da trilogia foi orientada pelos mesmos critérios seguidos pelas personagens deste texto nas suas demandas *detectivescas*,

⁵⁶ John Keats citado por McHale, *Constructing Postmodernism*, p. 82.

⁵⁷ Ludwig Binswanger, « The Existential Analysis School of Thought », trad. Ernest Angel, *Existence*, ed. Rollo May et al (New York: Basic Books, 1958), pp. 194-5.

nomeadamente,

to assume that every detail, however trivial, probably has more than its literal meaning, (...) to isolate patterns by imposing a grid that blocks out some elements, emphasize others; above all to read suspiciously.⁵⁸

Quinn faz este tipo de leitura paranóica dos passos de Stillman; Blue procura um significado para a trama em que está envolvido; e o narrador de *The Locked Room* persegue Fanshawe com o intuito de se libertar da conspiração orquestrada por este. Nos três casos, a suposição de que há **um** mistério e **uma** solução revela ser falsa, na medida em que as leituras realizadas pelas personagens terminam num espaço em branco. De facto, o que estas leituras revelam é a tendência do Homem para procurar analogias onde não as há, generalizar de modo a encontrar o conforto propiciado pela descoberta de um significado. Na nossa leitura dos duplos, procuramos também estabelecer ligações entre duplos e originais, definir conteúdos morais e psicológicos para as ligações encontradas, dar forma ao caos.⁵⁹ Mas será que esta descodificação paranóica é legítima? Num texto que reflecte sobre conspirações e os seus efeitos ontológicos, não será necessário fazermos uma leitura anti-paranóica do duplo?

Segundo Brian McHale, dado que a leitura paranóica – *reading suspiciously* –, caracterizada pelos aspectos acima citados, foi institucionalizada pelo modernismo, os textos pós-modernos partem do pressuposto de que essa leitura é norma e procuram subvertê-la:

⁵⁸ McHale, *Constructing Postmodernism*, p. 170.

⁵⁹ Ao considerarmos o encontro entre Quinn e Peter Stillman Jr. como um sonho (cf. p.30), realizamos o que Brian McHale designa de naturalização: *a ready-made strategy for accounting for anomalous passages* (*Constructing Postmodernism*, p. 72). A naturalização permite dar ordem ao caos, integrar na mente das personagens passos sem motivação, preencher o espaço deixado pela ausência de solução. A consequência de tal estratégia usada pelo leitor de formação modernista é a seguinte: (...) *our satisfaction will have been purchased at the price of too much of the text's interest. The text is more intelligible now, true, but less interestingly so than if we had allowed ourselves to entertain less total naturalizations* (...). (*Constructing Postmodernism*, p. 73) No terceiro capítulo desta tese iremos fazer uma leitura mais pós-modernista, com menos naturalizações e mais mistérios sem solução.

Such texts incorporate representations of (fictional) paranoid interpretations (conspiracy theories) or paranoid reading practices, or they thematize paranoid itself, thereby reflecting on and anticipating, and perhaps preempting, actual readers' paranoid readings.⁶⁰

Perante textos que antecipam e parodiam este tipo de leitura, McHale considera que o desafio que se coloca ao leitor consiste em resistir à paranóia, dissolvendo o mundo por ela projectado, um mundo no qual tudo está interligado, *tout se tient*: « Reading counter-paranoiacally, against the grain of paranoid reading, places conspiracy (...) sous rature, under-erasure. »⁶¹

Na trilogia de Auster, a repetição de expressões que incluem a palavra duplo aponta para uma auto-reflexividade do texto sobre os duplos que este reescreve, sendo consequentemente importante referirmos algumas delas: *double-talk*, *double-play*; *double meaning*; *double sense*; *double doors*; *double take*. Verificamos que estas expressões remetem para o âmbito do significado, sendo legítimo concluir que o significado do próprio duplo também é abrangido por esta duplicidade. Deste modo, será possível detectar sobre o significado tradicional do duplo literário um outro que o parodia, desconstruindo a oposição binária duplo/original, e subvertendo o significado psicológico. Os binómios são destruídos pela multiplicidade inerente a cada personagem: Quinn não é apenas Quinn na sua relação com Stillman; ele é também «Quinn», *Henry Dark*, *Peter Stillman*, e está presente não só em *City of Glass*, como também em *The Locked Room*, história na qual o seu duplo parece ser Fanshawe e não Stillman; ou será que Fanshawe é Stillman? Num universo ficcional, no qual a ligação entre as três histórias é mais importante do que o significado de cada uma delas, a resposta a esta e outras questões não está no texto, mas sim nas várias alternativas que ele nos oferece: Fanshawe e o narrador são um só; Fanshawe é duplo de Stillman e de

⁶⁰ McHale, *Constructing Postmodernism*, p. 171.

⁶¹ McHale, *Constructing Postmodernism*, p. 186.

Black; Quinn é duplo de Blue e do narrador; os duplos são ficções criadas pelas conspirações de personagens e subvertidos pela ficção de Auster. Recordemos a este propósito que Stillman concebe um projecto que é apenas uma ficção, mas que, como já referimos, é realizado por Quinn, tendo por isso efeitos ontológicos:

If you invent a plan and others carry it out, it's as if the Plan exists. At that point it does exist.⁶²

Assim como Quinn põe em prática a ficção de Stillman, nós leitores também potencializamos a ilusão do duplo, sem ter em consideração a desconstrução que o texto faz de leituras paranóicas e que é sumariada numa afirmação inserida em *City of Glass: the two William Wilsons cancelled each other out* (128). De acordo com esta afirmação, a multiplicidade não permite a existência de dois William Wilsons, ou seja, não permite a coexistência de verdadeiros duplos, havendo apenas falsos duplos criados na mente das personagens e pela linguagem. A incapacidade de a linguagem dar acesso ao real paraleliza a incapacidade de penetrarmos no outro e, por consequência, em nós mesmos. Deste modo, as interpretações psicológicas do duplo como projecção do lado reprimido do eu são também questionáveis e questionadas pelo próprio texto, no qual o leitor se sente frustrado nas hipotéticas leituras psicanalíticas:

Dans la *Chambre derobée*, Auster force davantage la scène oedipienne caricaturale: le narrateur présente tour à tour Fanshawe comme son grand frère, son double idéalisé, une figure paternelle ambiguë (...). Plus tard, on retrouve le narrateur avec la mère de Fanshawe, cette femme qui avait été pour lui comme sa mère (...) dans une scène d'amour d'une violence torride chez Auster. Comme souvent, le lecteur est frustré dans ses ambitions psychanalytiques: le symbole, la clef, l'interprétation lui sont livrés dans la foulée.⁶³

⁶² Foucauld's *Pendulum*; citado por McHale, *Constructing Postmodernism*, p. 175.

⁶³ Sophie Vallas, « The voice of a woman speaking: voix et présences féminines dans les romans de Paul Auster », *L'Oeuvre de Paul Auster*, p. 169.

As personagens de *The New York Trilogy* parecem encontrar uma libertação parcial do ambiente paranóico em que se movem, entregando-se literalmente ao mundo que as rodeia: Quinn é absorvido pelas páginas do *red notebook*; Blue deixa-se absorver pelas ruas onde vagueia, fundindo-se no aglomerado de habitantes da cidade: « Blue stands up from his chair, puts on his hat, and walks through the door » (196). Quanto aos leitores da trilogia, é a nossa abertura às várias hipóteses de leitura que nos permite suportar a *negative capability* imposta pelo texto de Auster.

1.5 A reescrita do *Unpardonable Sin*

A invocação de Hawthorne a propósito de *The New York Trilogy* é legitimada pelo próprio autor da trilogia, ao inserir, em *Ghosts*, uma referência explícita a *Wakefield* e ao atribuir a uma das personagens principais de *The Locked Room* o nome Fanshawe – título do primeiro romance de Hawthorne:

This is also an aspect of Auster's self-admitted debt to Hawthorne: his appropriation of the name Fanshawe not only clarifies the intertext, but the word includes in its last syllable the first syllable of both Hawthorne and Auster.⁶⁴

Segundo Bernstein, Auster absorve de Hawthorne o *negro* que caracteriza as obras do escritor do séc. XIX e que está presente nos quartos fechados da trilogia, bem como na campa e na caixa de cartão, nas quais o Fanshawe austeriano encontra o seu espaço inviolável. Este negro resulta, no caso de Hawthorne, do conceito calvinista da Depravação Inata e do Pecado Original, *from whose visitations, in some shape or*

⁶⁴ Bernstein, « Auster's Sublime Closure », p. 95.

other no deeply thinking mind is always and wholly free. ⁶⁵ No caso de Auster, trata-se da opacidade do universo pós-moderno, cujo conhecimento é sempre doloroso e parcial, culminando, em *The New York Trilogy*, em imagens do sublime não nomeável. Como já constatámos, é este *não nomeável* que, na trilogia, preside às representações da subjectividade, da morte e da própria narrativa caracterizada por um adiamento constante do desfecho. Esta opacidade é remanescente dos pressupostos hawthornianos de que o mundo é simultaneamente real e máscara; de que a natureza é inescrutável e hostil ao Homem; e de que é impossível conhecermo-nos completamente. Partindo destas premissas, Hawthorne considera que a função do artista é dizer *Nay*, negando o optimismo dos transcendentalistas e expondo *the blackness of life most men try deliberately to ignore.* ⁶⁶ De um modo semelhante, Auster procura revelar a realidade do mundo pós-moderno, uma realidade sem conexões lineares de causa/efeito, dominada pelo desconhecido e pelo acaso:

The unknown is rushing in on top of us at every moment. As I see it, my job is to keep myself open to these collisions, to watch out for all these mysterious goings-on in the world. ⁶⁷

Tendo como missão perturbar, Hawthorne cria o *homem faustiano*, o qual é definido por Leslie Fiedler do seguinte modo:

(...) The Faustian man is one who, unable to deny the definitions of right and wrong by which community lives, chooses nonetheless to defy them. He is the individual who, in pursuit of 'knowledge' or 'experience' or just 'happiness' places himself outside the sanctions and protection of society. His loneliness and alienation are at once his crime and his punishment; for he commits a kind of suicide when he steps outside of society by deciding to live in unrepented sin; and he can only return to haunt the world of ordinary men like a ghost. ⁶⁸

⁶⁵ Herman Melville, « Hawthorne and His Mosses », *The Portable Melville*, ed. Jay Leyda (Harmondsworth: Penguin Books, 1976), p. 406.

⁶⁶ Fiedler, « The Power of Blackness: Faustian Man and the Cult of Violence », *Love and Death in the American Novel* (New York: Stein and Day Publishers, 1973), p. 432.

⁶⁷ Auster, « Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory », p.119.

⁶⁸ Fiedler, « The Power of Blackness », p. 440.

O *unpardonable sin* referido por Fiedler constitui um elo importante entre as personagens de Hawthorne e as de Auster, pois nos dois casos há auto-alienação e condenação das mesmas à perda do seu lugar no mundo. Nas três histórias de *The New York Trilogy*, as demandas *detectivescas* conduzem as respectivas personagens a uma auto-marginalização e à perda de lugar no universo ficcional (quer o lugar na cidade, quer o lugar no texto). Estas duas consequências literalizam a ideia hawthorniana acima mencionada de que o isolamento do Homem é fatal e irreversível. De acordo com Matthiessen,⁶⁹ o tema do homem isolado é central na obra de Hawthorne pela ligação que esta temática tem com a vida do artista

I have been carried apart from the main current of life and find it impossible to get back again. (...) I cannot find the key to let myself out – and if the door were open, I should be almost afraid to come out.⁷⁰

É este afastamento que caracteriza, por exemplo, Miles Coverdale de *The Blithedale Romance*, poeta que se auto-marginaliza, tornando-se um observador cínico das almas de outras personagens, nomeadamente de Zenobia, Priscilla e Hollingsworth. A questão do isolamento do artista é retomada em *The New York Trilogy* no isolamento das personagens/escritores: « Black's anecdotes reveal his concern with the solipsistic existence of the writer's life. (...) The writer is a ghost, a trace.»⁷¹ A dificuldade de Quinn conciliar a escrita com os passos na sua perseguição a Stillman é reveladora desta incompatibilidade que será analisada nos capítulos seguintes a propósito da questão do autor:

It was especially difficult to write without looking at the page, and he often discovered that he had written two or even three lines on top of each other, producing a jumbled, illegible palimpsest. (62)

⁶⁹ Cf. F. O. Matthiessen, *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (New York: Oxford University Press, 1972), p. 227.

⁷⁰ Nathaniel Hawthorne, « Letter to Longfellow, 1837 », *The Portable Hawthorne*, ed. Malcolm Cowley (New York: The Viking Press, 1967), p. 608.

⁷¹ Russel, « Deconstructing *The New York Trilogy* », p.78.

Quer nos romances de Hawthorne, quer nos de Auster, a salvação das personagens implica o seu enraizamento numa comunidade, na qual possam restabelecer os elos perdidos devido à sua auto-alienação: « We are not endowed with real life (...) till the heart is touched. That touch creates us - then we begin to be. » ⁷² A este propósito recordemos que o narrador de *The Locked Room* é o único que não se desintegra, precisamente por encontrar um centro, um ponto de ancoragem que o liberta do *unpardonable sin* explicitamente referido num outro romance de Auster, *Moon Palace*:

The clarinet was still there, sitting in its case by my bed. I am ashamed to admit it now, but I nearly buckled under and sold it. (...) As time went on, I realized how close I had come to committing an unpardonable sin. The clarinet was my last link to uncle Victor, and because it was the last, because there were no other traces of him, it carried the entire force of his soul within it. Whenever I looked at it, I was able to feel that force within myself. It was something to cling to, a piece of wreckage to keep me afloat. ⁷³

Apesar das semelhanças entre as demandas auto-alienadoras das personagens dos romances dos dois escritores em causa, o facto é que a investigação do outro adquire na trilogia de Auster algumas tonalidades substancialmente diferentes das investigações levadas a cabo pelas personagens hawthornianas: como já constatámos, a identidade que se investiga e o sujeito que é investigado não são fixos, constituindo uma rede de intersubjectividades aprisionadas no quarto fechado de um universo claustrofóbico, contrastando com o universo estável da ficção de Hawthorne; a conotação moral do *unpardonable sin* hawthorniano está ainda presente no romance de Auster, mas de um modo diferente: é uma moral provisional que iremos analisar no terceiro capítulo. Se o *unpardonable sin* dos romances de Hawthorne consiste

⁷² Hawthorne, « Letter to Sophia Peabody, 1840 », *The Portable Hawthorne*, pp. 612-13.

⁷³ Paul Auster, *Moon Palace* (New York: Penguin, 1989), p. 42. Futuras citações deste texto serão referidas como MP, seguindo-se as respectivas páginas.

essencialmente na falta de amor e na separação entre o coração e o intelecto,⁷⁴ no caso da trilogia, o *unpardonable sin* resulta não só desta separação, como também de uma tentativa de fundir níveis ontológicos distintos, quebrando as fronteiras entre a ficção e o real, entre a conspiração idealizada e a sua realização, entre o sonhador e o sonhado. Esta última tonalidade do *unpardonable sin* austeriano aponta o dedo acusador para o autor, pois Auster não só invade o universo ficcional, como também rouba textos do canône americano para os inserir no palimpsesto de *The New York Trilogy*. É esta intervenção do autor na sua própria ficção, bem como as relações intertextuais da trilogia, que iremos analisar na próximo capítulo.

⁷⁴ « The Unpardonable Sin might consist in want of love and reverence of the Human Soul; in consequence of which the investigator pried into its dark depths, not with hope or purpose of making it better but from a cold philosophical curiosity. (...) Would not this, in other words, be the separation of the intellect from the heart? » Hawthorne, « The American Notebooks, 1844-1846 », *The Portable Hawthorne*, pp. 567-8.

Capítulo II

Duplo, autor e texto na trilogia de Auster



2.1 The *flickering effect*¹: afirmação e rejeição da autoridade na trilogia de Auster

As histórias da trilogia são marcadas pela indeterminação ontológica, pelo *flickering effect*, de um mundo ficcional que é projectado e desprojectado, construído e desconstruído, colocado *sous rature*, *under erasure*. Esta indeterminação e ambiguidade abala a estrutura ontológica do texto e põe em relevo o processo de construção de um universo ficcional. Remetendo para o terceiro capítulo a questão da opacidade da narrativa e da sedução exercida sobre o leitor, iremos agora analisar a afirmação e rejeição da autoridade como um dos reflexos da instabilidade ontológica acima referida.

Em *City of Glass*, Quinn cria uma tríade, na qual assume o papel de *puppet*, rejeitando portanto a autoria dos romances policiais que é atribuída a William Wilson:

Because he did not consider himself to be the author of what he wrote, he did not feel responsible for it and therefore was not compelled to defend it in his heart. (...) he never went so far as to believe that he and William Wilson were the same man (4-5).

É também na *cidade de vidro* que Peter Stillman Sr. oculta a sua responsabilidade de autor atrás da máscara de Henry Dark, pois, como o próprio Stillman afirma,

(...) there was never any such person as Henry Dark. I made him up. He's an invention. (...) I had certain ideas at the time that were too dangerous and controversial. So I pretended they had come from someone else. It was a way of protecting myself (80).

¹ Esta expressão é usada por Brian McHale a propósito da construção/desconstrução do universo ficcional nas narrativas pós-modernistas: « (...) postmodernist fictions such as *Reflex and Bone Structure* place under erasure not signifiers of concepts in a philosophical discourse, but presented objects in a projected world; and their purpose is not, as with Derrida, that of laying bare the aporias of western metaphysics, but rather that of laying bare the processes by which readers, in collaboration with texts, construct fictional objects and worlds. / (...) The indeterminacy, the flickering effect, is not epistemological here, (...) but ontological. », *Postmodernist Fiction* (New York: Routledge, 1985), p. 100.

A questão da autoridade é objecto de análise do escritor *Paul Auster*, cujo ensaio sobre D. Quixote expõe uma teoria que, como veremos, funciona como um metacomentário à trilogia. *Paul Auster* sublinha a recusa do papel de autor por Cervantes e a insistência deste escritor na facticidade do romance, estando estes dois aspectos espelhados em *The New York Trilogy* quer pelas personagens, quer pelos narradores.

Em *Ghosts*, como já tivemos oportunidade de referir, Blue e Black, enquanto duplos, partilham a autoria do manuscrito de Black e dos relatórios semanais de Blue: « Black is right, he (Blue) says to himself. I knew it (Black's manuscript) all by heart » (195). A rejeição do papel de autor está também presente em *The Locked Room*, pois Fanshawe recusa a publicação dos seus poemas, dramas e romances, implicando esta recusa uma declaração de morte. De facto, o desejo de morrer e a ilusão de um individualismo radical levam Fanshawe a procurar apagar qualquer traço que pudesse trair a sua morte total, uma morte sem memória. No entanto, há alguns indícios de que o instinto de *Thanatos* não iria prevalecer: as cartas que Fanshawe escreve ao narrador são um prenúncio da cena final, na qual o escritor isolado em Columbus Square entrega o caderno de notas vermelho ao narrador anónimo da terceira história. Deste modo, apesar de as páginas do caderno serem rasgadas no interior do universo ficcional, o facto é que nós, leitores, temos acesso a essas páginas, que são afinal *The New York Trilogy*. O fundamento para esta afirmação está na identificação do narrador de *The Locked Room* com o autor das três histórias da trilogia ou, pelo menos, com aquele que detém em seu poder a totalidade do manuscrito, no qual Quinn foi o primeiro a escrever:

Dans *la Chambre dérobée* (1986), c'est le narrateur homodiegetique qui fait de brèves apparitions dans les deux romans précédents qui pour la

premières fois prend en charge l'ensemble du récit, comme pour rétablir une unité au coeur de la diversité des atmosphères qui impregnent les trois textes.²

Assim, se por um lado Fanshawe rejeita a autoria da sua obra, por outro lado o narrador de *The Locked Room* procura assumir-se como autor das três histórias e dos escritos de Fanshawe, oscilando entre uma posição de autoridade e uma recusa da mesma: « Once I opened the suitcases, I would become Fanshawe's spokesman (...) (222) / If Fanshawe's work had been any less than it was, my role would have been different – more important, perhaps, more crucial to the outcome of the story. But as it was, *I was no more than an invisible instrument* » (223, itálicos nossos). O narrador de *The Locked Room* é central pelo modo como expõe questões afloradas nas outras duas histórias, mas sobre as quais nenhuma outra personagem reflecte conscientemente:

What it means when a writer puts his name on a book, why some writers choose to hide behind a pseudonym, whether or not a writer has a real life anyway (236).

A posição de autor deste narrador remonta às histórias por ele inventadas no seu papel de *census taker*, papel que o investe do poder de alterar a realidade através da ficção:

As opposed to the story writer, I was offering my creations directly to the real world, and therefore it seemed possible to me that they would affect this real world in a real way, that they could eventually become a part of the real itself. No writer could ask for more than that (250).

Assim como as personagens da trilogia aparecem e desaparecem no seu papel de autores/criadores, também os narradores das três histórias jogam com a questão da autoria. Em *City of Glass*, o narrador assume-se inicialmente como autoridade que constrói a história, distanciando-se do protagonista: « As for Quinn, there is little that need detain us. Who he was, where he came from, and what he did are of no great

² Iino, « Affaire Classée », *L'Oeuvre de Paul Auster*, p. 147.

importance » (3). Como já foi referido no capítulo anterior, este distanciamento é progressivamente diluído numa fusão da voz narrativa com a voz de Quinn, sendo o leitor implicado nesta fusão. A autoridade assumida inicialmente é reafirmada no início do capítulo XII, no qual o narrador/autor constata a opacidade do texto, adoptando, tal como Cervantes, o silêncio como arma contra a incerteza: « The account of this period is less full than the author would have liked. But information is scarce, and he has preferred to pass over in silence what could not be definitely confirmed » (113, sublinhados nossos). A confiança do leitor no narrador/autor de *City of Glass* é, no entanto, desprojectada, *erased*, no final desta história, quando o narrador se assume como um leitor impotente, à semelhança da auto-descrição do narrador de *The Locked Room* como um simples instrumento, um veículo dos textos de Fanshawe:

At this point the story grows obscure. The information has run out and the events that follow this last sentence will never be known. It would be foolish to hazard a guess (131).

I have followed the red notebook as closely as I could, and any inaccuracies in the story should be blamed on me. There were moments when the text was difficult to decipher, but I have done my best with it and I have refrained from any interpretations (132).

Estas afirmações contêm contradições, nomeadamente a afirmação de que o narrador se culpa apenas a ele próprio pelas incorrecções da história e a afirmação de que evitou interpretações. A culpa que o narrador pretende atribuir-se é posteriormente atribuída a *Auster*: « As for Auster, I am convinced that he behaved badly throughout. If our friendship has ended, he has only himself to blame » (132). Quanto às interpretações, podemos constatar que elas estão presentes em *City of Glass* como preenchimento de espaços em branco, gerados quer pelos sonhos que Quinn esqueceu e aos quais o leitor tem acesso, quer pelo próprio Quinn, inicialmente apresentado pelo narrador como um objecto de investigação superficial e cuja vida é, afinal, analisada por dentro, como se

o narrador e esta personagem fossem um só. A aproximação entre o narrador e Quinn é claramente oposta à objectividade inicialmente oferecida ao leitor, dando origem ao preenchimento dos espaços vazios acima mencionados:

Le texte que nous lisons est la transcription du cahier de Quinn faite par quelqu'un de totalement étranger à son histoire. Pourtant, cet éloignement ne l'empêche pas d'aller au plus profond de Quinn, d'aller là même où ce dernier ne se souvient plus avoir été, dans des rêves qu'il a lui-même oublié (*City of Glass*, p. 72) mais qui nous sont tout de même contés.³

Conclui-se assim, que a rejeição do papel de autor pelo narrador de *City of Glass* é problematizada pelas contradições que integra, criando instabilidade na nossa leitura, pois enquanto leitores fomos seduzidos a identificarmo-nos com o narrador e consequentemente com Quinn, o que acentua a lacuna deixada pela desconstrução da autoridade em causa. No final da nossa reflexão sobre o *flickering world* de *The New York Trilogy* iremos verificar até que ponto o leitor do texto de Auster se caracteriza pela mesma impotência assumida pelo narrador de *City of Glass*.

Em *Ghosts*, as oscilações do narrador entre o papel de autor e o de leitor impotente são mais uma vez notórias. Inicialmente, o narrador transmite ao leitor uma certa insegurança e falta de controlo da narrativa através de afirmações como: « The adress is unimportant. But let's say Brooklyn Heights, for the sake of argument » (136). A par da incerteza veiculada por esta afirmação, é introduzida na narrativa uma nota de humor resultante do jogo metaficcional de um narrador que conscientemente reflecte sobre o estatuto ficcional da sua história – *for the sake of argument*. Este jogo com o leitor subverte a posição tradicional do narrador onisciente e onnipresente, mas não elimina o seu poder de manipulação e de autoridade. Perante um espaço em branco, é o narrador que selecciona um elemento para o preencher – *Brooklyn Heights*. O jogo humorístico manifesta-se também nos nomes atribuídos às

³ Gervais, « Au pays des tout derniers mots », *L'Oeuvre de Paul Auster*, p. 88.

personagens: Blue, o detective; White, o cliente; Black, o objecto de investigação; Gray, antigo patrão de Blue, que sofre de uma amnésia e que se auto-nomeia Green; Gold, Redman, Red, Russo, Violet, Jimmie Rose, Snow. Os únicos nomes que não têm cores referem-se a personagens históricas, culturais e literárias: Whitman, Thoreau, Emerson, Hawthorne, Dickens, Lincoln, Bronson Alcott, Henry Ward Beecher, John e Washington Roebling, Jackie Robinson, Robert Mitchum, Kirk Douglas, Jane Greer, Jimmie Stewart. A coexistência de personagens históricas e ficcionais põe em relevo as fronteiras ontológicas entre História e Ficção, acentuando o carácter ficcional das personagens de *Ghosts*. Para além do relevo dado a estas fronteiras ontológicas, a justaposição acima mencionada ecoa também a transgressão resultante da ficcionalização do autor em *City of Glass*, bem como a metalepse criada pelo facto de nós, leitores, fecharmos o livro com o narrador de *The Locked Room*:

One by one, I tore the pages from the notebook, crumpled them in my hand and dropped them into a trashbin on the platform. *I came to the last page (And so do we!)* just as the train was pulling out (314, itálicos nossos).

Leitor impotente ou manipulador humorístico, o narrador de *Ghosts* nega claramente a sua autoridade no final da história: « For now is the moment that Blue stands up from his chair, puts on his hat, and walks through the door. And from this moment on, we know nothing» (196). Ecoando *City of Glass*, este passo incorpora contradições, pois a impotência do narrador/leitor é subvertida pelos poderes demiúrgicos assumidos por este narrador quando atribui um destino a Blue: *Let it be China!* (196). Segundo Nina Handler, o *poder* do narrador manifesta-se também na sua capacidade de afirmar a atemporalidade da narrativa ⁴ e de contradizer tal afirmação, subvertendo assim a sua própria narração e negando ao leitor a possibilidade de alcançar o significado total da

⁴ Cf. o seguinte passo: « The place is New York, *the time is the present, and neither one will ever change* » (135, itálicos nossos).

história:

When a narrator makes a claim for timelessness and recounts his story as if it were happening in the moment, if he conflates 'story-time' and 'discourse-time' and then subverts his own narration, it denies the possibility of full meaning for the reader. He asserts authority, relinquishes it, and then grabs it back again. ⁵

Quanto a *The Locked Room*, recordemos a posição de autoridade assumida pelo narrador: « These three stories are finally the same story, but each one represents a different stage in my awareness of what it is about » (294). Esta posição é sustentada por alguns indícios que precedem o passo transcrito: enquanto *census-taker*, o narrador joga com a invenção de nomes a partir de diferentes raízes ou campos semânticos, tais como, cores, personagens ficcionais, o céu, o humor silencioso, a musica, nomes de parentes e até o seu próprio nome (para nós desconhecido). Em *The Locked Room* há, portanto, um eco semântico da segunda história da trilogia nos nomes criados a partir de cores e um eco ideológico produzido pelo narrador ao dar voz a preocupações sentidas pelas personagens das outras histórias relativamente à questão da autoria/autoridade (cf. p.55 desta tese). Perante a autoridade assumida pelo narrador anónimo de *The Locked Room*, poderemos questionar-nos sobre a hipótese de este narrador ser de facto o *ghost writer* da trilogia, capaz de dar sentido ao labirinto de autoridade disseminada e de narrativas sem desfecho. Constatamos, no entanto, que apesar de revelar a sua responsabilidade pelas três histórias, este narrador acaba por desconstruir o poder de orientar o leitor num *labirinto urdido por homens, um labirinto destinado a ser decifrado pelos homens* ⁶ perante a disseminação da autoridade divina: « Each sentence erased the sentence before it, each paragraph made the next paragraph impossible » (314). Confrontados com a instabilidade ontológica do poder narratorial,

⁵ Handler, *Drawn into the Circle of its Repetitions*, p. 35.

⁶ Jorge Luís Borges, « Tlôn, Uqbar, Orbis Tertius », *Ficções*, trad. Carlos Nejas, (Lisboa: Livros do Brasil, 1969), p. 32.

resta-nos averiguar se nós, leitores, temos poder para atribuir significado ao texto, ou se, pelo contrário, fechamos o livro com o narrador de *The Locked Room*, perdidos na construção e desconstrução de um texto cujos *autores* nascem e morrem num jogo que parece ser jogado contra nós. Esta questão remete-nos para uma reflexão sobre o papel do autor Paul Auster e da sua ficcionalização em *The New York Trilogy*, com o objectivo de determinar as implicações desta ficcionalização no *estatuto* do autor.

2.2 *Dead, but still with us, still with us, but dead – still with us*

Segundo Brian McHale, o gesto metaficcional relativiza a realidade, em vez de a fortalecer em confronto com o mundo ficcional cuja natureza ilusória é revelada pelo *frame-braking*:

(...) the metafictional gesture of sacrificing an illusory reality to a higher, 'realer', reality, that of the author, sets a precedent – why should this gesture not be repeatable? What prevents the author's reality from being treated in its turn as an illusion to be shattered? ⁷

Para alguns escritores pós-modernistas, a realidade irredutora, a mais elevada, é o acto da escrita: «The truth of the page is that there's a writer sitting there writing the page.»⁸ No entanto, como afirma McHale, esta reconstrução do acto da escrita depende do texto escrito e lido, revelando uma realidade mais real do que o acto de escrever – a própria escrita. A circularidade instala-se nesta procura de uma realidade superior: por trás da escrita está sempre o acto de escrever e por trás deste está sempre

⁷ McHale, *Postmodernist Fiction*, p. 197.

⁸ Ronald Sukenick citado por McHale, *Postmodernist Fiction*, p. 198.

a escrita. Numa ficção construída sobre *heterarquias*,⁹ talvez seja impossível estabelecer uma realidade absolutamente superior, o que nos faz pensar que o autor dos textos pós-modernistas está de facto morto. A ausência do autor, reflexo da morte de Deus, inscreve-se no modernismo, pois é neste movimento que o autor se torna invisível, ocultando-se atrás da sua criação através de determinadas estratégias: diálogos directos; discursos indirecto-livres, narradores de primeira pessoa. Paradoxalmente, estas estratégias apagam o autor e simultaneamente revelam o estratega, levando McHale a concluir que *modernist self-effacement is a form of self-advertisement*.¹⁰ Quanto ao *self-advertisement* do pós-modernismo, manifestado em gestos metaficcionais, trata-se de uma forma de *self-effacement*, sendo possível atribuir dois slogans distintos ao modernismo e ao pós-modernismo: *Exit Author*, para o primeiro; *Death of the Author* para o segundo. A morte do autor no pós-modernismo é claramente anunciada por Borges no seu texto *Borges e Eu* quando, referindo-se ao eu autêntico e à sua máscara, afirma: *Não sei qual dos dois escreveu esta página*.¹¹ O escritor desaparece, apaga-se na sua escrita, ensaiando a morte biológica que um dia o apagará de vez. O *self-effacement* pós-modernista resulta da consciencialização de que a escrita não é o produto de um ser uno e original, mas sim de um espaço de encontro de discursos já existentes:

O escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas.¹²

⁹ « A heterarchy is a multilevel structure in which there is no single highest level. (...) Authors and narrators abound (...) but it is impossible to reconstruct a stable hierarchical relationship among them all. », *Postmodernist Fiction*, p. 20.

¹⁰ McHale, p. 199.

¹¹ Borges, « Borges e Eu », *O Fazedor*, p. 58.

¹² Roland Barthes, « A morte do autor », *O Rumor da língua*, trad. António Gonçalves, (Lisboa: Edições 70, 1984) p. 52.

Consciente de ter sido declarado morto, o autor pós-modernista joga com a sua presença e ausência, servindo este jogo para explorar o universo ontológico da ficção. Segundo Foucault, a morte do autor foi inicialmente veiculada por teorias que apenas substituíam o autor por outras entidades que mais não são do que o próprio autor:

Pensar a escrita como ausência não será muito simplesmente reflectir em termos transcendentais o princípio religioso da tradição, simultaneamente inalterável e nunca preenchida, e o princípio estético da sobrevivência da obra, da sua manutenção para além da morte e do seu excesso enigmático relativamente ao autor? (...) Um tal uso da noção da escrita arrisca-se a manter os privilégios do autor sob a salvaguarda do 'a priori'.¹³

Para fazer face a estes *disfarces*, Foucault propõe uma concepção diferente de autor, segundo a qual este não é senão uma função do texto variável no tempo e no espaço. Enquanto *Barthes tinha oferecido o conceito de escrita como o que simultaneamente produz e supera o desaparecimento do autor*, com Foucault *o autor é reinstalado e, ao mesmo tempo, repensado no contexto das condições históricas e sociais concretas em que foi individualizado, em que se tornou fonte de autenticidade, sujeito e objecto de sistemas de propriedade e valorização*.¹⁴ Nesta perspectiva, o autor surge como uma instituição ligada ao sistema jurídico e institucional que controla o universo dos discursos; como uma construção resultante do processo de leitura e como um conjunto de « posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar ». ¹⁵ Segundo Foucault, a ausência do autor não é característica do pós-modernismo, tendo ocorrido noutras épocas, ao longo da História:

Houve um tempo em que os textos que hoje chamaríamos 'literários' (...) eram recebidos, postos em circulação e valorizados sem que se pusesse a questão da sua autoria. (...) Pelo contrário, os textos que hoje denominaríamos científicos (...) eram recebidos na Idade Média como

¹³ Michel Foucault, *O que é um autor?*, trad. António Fernando Cascais & Edmundo Cordeiro, (Lisboa: Vega, 1992), pp. 40-1.

¹⁴ João Ferreira Duarte, « Da Autocanonização: o Autor enquanto Leitor », *Actas do XIV Encontro da A.P.E.A.A.-1993* (Coimbra: A.P.E.A.A., 1995), 245-6.

¹⁵ Foucault, *O que é um autor?*, p. 57.

portadores de verdade na condição de serem assinados com o nome do autor.¹⁶

Deste modo, podemos concluir, que o que é novo no pós-modernismo é a consciência da morte do autor e o jogo metaficcional que tal consciência alimenta. A intervenção do autor na ficção, manifestando a sua presença, origina um outro slogan para o pós-modernismo: *Enter the Author*.¹⁷ Ao ser declarado morto, o autor pode de facto surgir como uma personagem, imerso no jogo ficcional e sujeito às mesmas regras que controlam as outras personagens.

Paul Auster, autor de *The New York Trilogy*, inscreve-se no seu romance, representando o papel de um escritor que reflecte sobre a questão da autoria do livro de Cervantes, *The Adventures of D. Quixote*. Esta inscrição cria no leitor alguma inquietação, dado que, perante a ficcionalização do autor, ele próprio poderá não ser mais do que uma ficção:

De telles inventions suggèrent que si les personnages de fiction
peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous leurs lecteurs, ou
spectateurs, pouvons être des personnages fictifs.¹⁸

Assombrados pela suspeita de que também nós, leitores de *The New York Trilogy*, poderemos ser ficções de uma outra narrativa, teremos de verificar se as fronteiras ontológicas são de facto transgredidas no encontro entre Paul Auster e Quinn. O primeiro indício de que a transgressão não ocorre totalmente é a atribuição, no universo ficcional, da autoria da trilogia não a Paul Auster, mas sim ao narrador de *The Locked Room*, fazendo eco do que Auster afirma numa entrevista dada a Larry McCaffery: *So the Auster on the cover and the Auster in the story are not the same*

¹⁶ Foucault, *O que é um autor?*, pp. 48-9.

¹⁷ McHale, *Postmodernist Fiction*, p. 213.

¹⁸ Jorge Luís Borges citado por Denis Mellier, « Tuyauteries et Théories à la Noix: Métafiction et Signification dans *Cité de Verre* », *L'Oeuvre de Paul Auster*, p. 103.

person. They are the same and yet not the same. ¹⁹ Esta ambiguidade inerente à identidade da personagem *Paul Auster* resulta também da instabilidade característica da relação entre os nomes e as coisas em *The New York Trilogy*: a atribuição do mesmo nome não implica necessariamente o mesmo referente. Consequentemente, o encontro entre Quinn e *Paul Auster* não é um encontro entre uma personagem e o seu autor *real*, o que nos faz pensar que este autor poderá estar vivo, manipulando a história num terceiro plano, enquanto o *autor de papel* representa um curto-circuito que nunca ocorre:

The penetration of the author into his fictional world is always, as Umberto Eco has put it, *trompe l'oeil*. (...) The ontological barrier between an author and the interior of his fictional world is absolutely impenetrable. ²⁰

A impermeabilidade desta fronteira ontológica é ironicamente assinalada por Paul Auster através do seu homónimo, no encontro entre este e Quinn. Neste encontro, a opacidade é notória na ausência de respostas às questões do detective de *City of Glass*, bem como na incapacidade deste de apreender a ironia imanente às afirmações do escritor: « Auster leaned back on the sofa, smiled with a certain *ironic pleasure* and lit the cigarette. The man was obviously *enjoying* himself, but the precise nature of that pleasure *eluded* Quinn » (100, *italicos nossos*). Trata-se de ironia romântica, em relação à qual Quinn é vítima, na medida em que não tem consciência do seu estatuto ficcional, não podendo, portanto, apreender o significado dos comentários de *Paul Auster* sobre a autoria de *D. Quixote*. Nós, leitores, somos cúmplices desta conspiração do autor contra a sua personagem, conspiração que também é sentida por Blue, personagem prisioneira de um livro:

There is no story, no plot, no action – nothing but a man sitting alone in a room and writing a book. (...) But how to get out? How to get out of the room

¹⁹ Auster, « Interview with Larry McCafferry and Sinda Gregory », *The Red Notebook*, p. 137.

²⁰ McHale, *Postmodernist Fiction*, p. 215.

that is the book that will go on being written for as long as he stays in the room? (169-70)

O narrador de *The Locked Room* liberta-se desta prisão textual quando rasga as páginas do *red notebook*, não conseguindo, no entanto, permanecer vivo enquanto personagem: o fim do caderno de notas vermelho é também o seu fim. O livro que aprisiona as personagens é ironicamente referido por Auster numa pergunta dirigida a Quinn: « Are you in the book? » (102). Mais uma vez, Quinn não apreende o sentido irónico deste reenvio da personagem para o seu universo ficcional, no qual nunca poderá esperar ajuda do autor, pois este ocupa um nível ontológico diferente. Este distanciamento do autor em relação às personagens que o procuram ansiosamente – *At last. At last I've found you* (11) – é paralelo à manipulação presente nos comentários de Auster sobre a autoria do livro de Cervantes. Segundo Auster, D. Quixote finge a sua loucura, sabendo que está a ser objecto de uma crónica ditada por Sancho Panza aos seus outros dois amigos – o barbeiro e o cura. Ironicamente, Cervantes terá pedido a D. Quixote disfarçado de Mouro para traduzir a história de árabe para espanhol, ou seja, terá contratado D. Quixote para decifrar a sua própria história. Esta teoria permite estabelecer duas ilações:

– tal como D. Quixote orquestrou tudo, também *Auster* poderia ter inventado Quinn e escrito o *red notebook*, entregando-o posteriormente ao narrador para que este lhe desse uma forma literária: « In this interpretation, the author (*Auster*) seems to be situated in a position of even greater mastery and authority than the traditional detective story (...), standing behind not only the events and characters in the novel but the writing of the novel itself. »;²¹ nesta perspectiva, *Auster* é o *ghost writer* da

²¹ Madeleine Sorapure, « The Detective and the Author: *City of Glass* », *Beyond the Red Notebook*, pp.84-5.

trilogia, pois não nos podemos esquecer que o *red notebook* de Quinn é entregue no final ao narrador de *The Locked Room*;

– Paul Auster (autor de *The New York Trilogy*), à semelhança de D. Quixote, é o manipulador do seu próprio texto, constituindo uma parte importante do *ghost writer* da trilogia.

A manipulação de Auster manifesta-se na sua recusa em revelar o final das três histórias, sendo esta recusa ironicamente assinalada pela circularidade sem desfecho implícita numa frase do seu homónimo – *Daniel, this is Daniel* (102) –, bem como pela ausência de respostas de Auster ao dilema apresentado por Quinn. O poder de autoridade de Paul Auster está também presente nas várias afirmações metaficcionalis que orientam o leitor, reinscrevendo no texto o autor supostamente morto: « The centre, then, is everywhere and no circumference can be drawn until the book has come to its end. » (8) / « The story is not in the words; it's in the struggle » (294). A manipulação exercida pelo autor é encarnada não só por Auster, personagem, mas também por Black/White e por Fanshawe. *The New York Trilogy* constitui de facto um *locked room* no qual Quinn, Blue e o narrador da terceira história se encontram aprisionados perante a conspiração de autores cuja inacessibilidade é literalizada pela invisibilidade e anonimato de Fanshawe. A luta das personagens contra o poder do autor resulta no apagamento de Quinn, na morte de Blue e numa promessa de libertação não confirmada do narrador de *The Locked Room*: « I came to the last page just as the train was pulling out » (314). Trata-se de um final ambíguo, na medida em que o destino do narrador da terceira história fica suspenso entre duas alternativas possíveis: o narrador parte no comboio, ou fica na estação, prisioneiro das páginas do livro que rasgou e sem as quais não tem capacidade de sobreviver. O papel de detectives representado pelas diferentes personagens é significativo, pois assinala a

ausência de significados e de soluções, pondo em relevo a impotência das personagens enquanto leitores de um texto opaco, à semelhança do que acontece no romance de Calvino, *Se numa noite de Inverno um viajante*:

Reader and reader are not only physically prevented from finishing any one novel – which may have the positive value of discovering their goal-oriented tendencies – but various conspirancies prevent them from pursuing any site of the ‘signifier’, from discovering its codes, its starting point, or its goal. (...) The power that Barthes presumes the reader can exercise over a text is inverted in the story of Calvino’s reader, in which the texts exercise nearly total control over them.²²

O paralelo entre o romance de Calvino e o de Paul Auster a propósito da impotência dos seus leitores reais e ficcionais é também pertinente relativamente à ficcionalização do autor. Calvino inscreve o seu nome no romance, sendo esta inscrição objecto de duas interpretações distintas: Madeleine Sorapure considera que se trata de uma rejeição do papel superior do autor tradicional; Melissa Watts atribui ao acto metafictional em causa o poder de afirmar a autoridade de Calvino:

‘You are about to begin reading Italo Calvino’s new novel, *If on a Winter’s night a traveler*’, begins our reading; ‘I’ve almost finished *If on a Winter’s night a traveler* by Italo Calvino’ ends it. One might justifiably conclude that our reading is in part dictated by Italo Calvino.²³

Quanto a *The New York Trilogy*, a intervenção de Auster em *City of Glass* pode ser interpretada como uma homenagem à sua mulher, Siri, de acordo com as palavras do próprio autor – « In many ways I think of *City of Glass* as an homage to Siri, as a love letter in the form of a novel. »²⁴ – e como uma concretização da teoria austeriana de que o autor do livro é e não é o autor da história:

The self that exists in the world – the self whose name appears on the covers of books – is finally not the same self who writes the book. (...) The Auster on the cover and the Auster in the story are not the same person. They are the same and yet not the same.²⁵

²² Melissa Watts, « Reinscribing a dead author in *If On A Winter’s Night A Traveller* », *Modern Fiction Studies*, 37. 4 (Winter 1991), 710-11.

²³ Watts, « Reinscribing a dead author in *If On A Winter’s Night A Traveller* », p. 711.

²⁴ Auster, *The Red Notebook*, p. 142.

²⁵ Auster, *The Red Notebook*, p. 137.

No entanto, o que esta intervenção manifesta é principalmente o poder do autor em negar a permeabilidade das fronteiras ontológicas entre o universo ficcional e o seu universo. É através deste poder que o autor estrategicamente orienta a nossa leitura, criando personagens que servem de paródia a qualquer tentativa de encontrar um desfecho e um significado último para as histórias. Num universo pós-moderno, o que o autor de *The New York Trilogy* oculta ao leitor não é a solução das três histórias, a verdade redentora, mas sim *the fact that the whole thing is a sham, built on nothing, with Auster representing 'Auster' constructing an elaborate hoax.*²⁶ O nascimento do autor não implica, no entanto, uma diminuição do poder do leitor, pois ao criar personagens com experiências de leitura frustrantes, o autor atribui ao leitor a oportunidade de se libertar das expectativas que limitam a sua leitura: « Perhaps the greatest power possible for those who read is an awareness of the author's constant presence. »²⁷ Ao questionar as fronteiras ontológicas para as reafirmar, Auster liberta o leitor da sua identificação com os leitores impotentes da trilogia, dando-lhe, assim, a oportunidade de ser ele próprio a construir um significado para as três histórias, como defesa contra a opacidade de que são vítimas as personagens e que é sumariada no final de *The Locked Room*: « Each sentence erased the sentence before it, each paragraph made the next paragraph impossible » (314). Contrariamente à afirmação de Barthes de que o leitor nasce à custa do autor, em *The New York Trilogy* o leitor nasce devido à ressurreição do autor, pois *a melhor maneira de desmistificar o poder é revelá-lo em toda a sua arbitrariedade.*²⁸ Não se trata de um autor original e transcendente, mas sim de uma posição de autoridade, um espaço entre Auster/autor e

²⁶ Sorapure, « The Detective and the Author », *Beyond the Red Notebook*, p. 85.

²⁷ Watts, » Reinscribing a dead author in *If On A Winter's Night A Traveler*, p. 15.

²⁸ Linda Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia*, trad. Teresa Louro Pérez (Lisboa, Edições 70, 1985), p.113.

Auster/personagem, no qual se exerce a manipulação das personagens e do leitor, em paralelo com o poder exercido por este último. É neste espaço que se inscreve o *ghost writer* da trilogia, cuja identidade não é localizável numa determinada personagem, mas sim na ambiguidade do *both/and* que rege a relação entre Auster/autor e Auster/personagem, bem como no poder que este autor oferece ao leitor para construir significados. A este propósito, importa sublinhar que o autor e o leitor da trilogia partilham o mesmo espaço de leitura, sendo ambos simultaneamente convocados para o centro do discurso. O leitor *partilha com a textualidade os mesmos traços de ilimitação e disseminação porque em contiguidade ontológica com ela* ²⁹ e o autor, *ao assumir-se auto-reflexivamente como leitor de si próprio, exerce em relação ao seu texto provido de função-autor um acto de autocanonização*. ³⁰ Segundo Ferreira Duarte, o termo sublinhado na citação anterior refere-se a *um conjunto de normas e discursos que cooperam para projectar uma certa imagem do indivíduo enquanto autor e produzir certos efeitos*. ³¹ Neste sentido, a trilogia de Auster, em virtude de ser simultaneamente texto e leitura, produção e recepção, desempenha uma função autocanonizante.

Regressando ao início desta reflexão, podemos afirmar convictamente que o autor de *The New York Trilogy is still with us* ³² e que nós, leitores, continuamos

²⁹ Ferreira Duarte, « Da Autocanonização », p. 245.

³⁰ Cf. Ferreira Duarte, « Da Autocanonização », p. 247, sublinhado nosso.

³¹ Ferreira Duarte, « Da Autocanonização », p. 247.

³² A este propósito, confrontemos o comentário de João Ferreira Duarte sobre o estatuto do autor: « *O autor ainda está vivo e de boa saúde*, mas não enquanto origem empírica ou transcendental do sentido, dono de uma obra que deve o seu ser a uma doação filiante; pelo contrário, *o autor vem depois e não antes da escrita*, sucedendo-lhe e não precedendo-a; o autor é uma convenção social, uma maneira pela qual a sociedade se relaciona com a escrita, *uma estratégia de leitura*. » Ferreira Duarte, « Da Autocanonização », p. 246 (itálicos nossos).

Na trilogia de Auster a presença viva do autor manifesta-se não só na leitura auto-reflexiva do seu próprio texto, mas também na leitura irónica que o autor faz da relação convencional entre o autor do texto literário e o leitor. Deste modo, Auster insere-se na concepção de autor enquanto estratégia de leitura e, simultaneamente, parodia-a ao denunciar a natureza fictícia do entendimento entre o autor do texto literário e o seu leitor. A questão da paródia será abordada no terceiro capítulo deste estudo.

vivos, procurando fazer uso do aviso de Calvino:

How long are you going to let yourself be passively dragged by the plot?... If you continue lending yourself to this game, it means that you, too, are an accomplice of this general mystification.³³

O facto de termos insistido no poder manipulador do autor não significa que este poder seja afirmado sem ser questionado. A reflexão sobre os limites de tal poder é invocada pela culpa atribuída a *Auster* no final de *City of Glass*, acusação remanescente do *unpardonable sin* hawthorniano, segundo o qual o escritor pode adquirir conotações negativas associadas a um *voyeurismo* desumanizante. É invocada ainda pela morte do autor Black/White em simultâneo com a personagem Blue, recordando, assim, o apagamento do escritor na sua própria escrita, bem como pela morte de Fanshawe em consequência da publicação do seu livro: « The book trapped me into what I had done, you see, and I had to wrestle with it all over again. Once the book was published I couldn't turn back » (308). Recordemos ainda que a opacidade confrontada pelas personagens da trilogia enquanto detectives pode também absorver o autor na sua procura de um sentido para a história:

The detective is the one who looks, who listens, who moves through the morass of objects and events in search of the thought, the idea that will pull all these things together and make sense of them. In effect, the writer and the detective are interchangeable (8).

Mas o autor e as personagens não são os únicos detectives nesta rede de investigações, pois ao leitor também é atribuído o papel de investigador, cuja actuação deverá, no entanto, ser orientada por critérios distintos dos que orientam os detectives da trilogia:

The world of the book comes to life, seething with possibilities, with secrets and contradictions. Since everything seen or said, even the slightest, most trivial thing, can bear a connection to the outcome of the story, nothing must be overlooked. Everything becomes essence. (...) No circumference can be drawn until the book has come to its end (8).

³³ Italo Calvino citado por Watts, « Reinscribing a dead author in *If On A Winter's Night A Traveler* », p. 715.

Conscientes de que *The New York Trilogy* não tem desfecho, nós, leitores, não poderemos desenhar uma circunferência, tendo, por isso, que optar por uma espiral, ou seja, no final de *The Locked Room* regressamos às outras duas histórias do romance, dando simultaneamente um salto para um nível superior. De facto, as últimas linhas da trilogia invocam a neve e a chuva que apagam qualquer traço de Quinn e Stillman Sr. na *cidade de vidro*, bem como o branco epistemológico presente no final de *Ghosts: from this moment on, we know nothing* (196). No entanto, para além de nos remeter para as outras duas histórias, a última página do romance permite-nos encontrar uma saída para fora do labirinto pela promessa de um novo começo: *the train was pulling out* (314). Mesmo que o narrador não parta nesse comboio, nós podemos partir e construir um sentido, pois,

to explore the world as a labyrinthine and confused text is still to explore it in some fashion; to reconstruct memory, to master solitude, to find good fortune in the random, to discover the living reflection of things, is still to engage in the true act of detection for which the writer (e, como constatamos, o leitor também) is responsible, the detection, out of chaos, of story itself, and ultimately perhaps of reality.³⁴

Pelos argumentos expostos, podemos concluir que o *unpardonable sin* ontológico, hipoteticamente levado a cabo por Paul Auster, para suspenso sobre a *cidade de vidro*, sem atingir plena realização: a transgressão das fronteiras ontológicas pelo autor é apenas simulada, apesar de haver reversibilidade do real e da ficção dentro do universo ficcional. Mas, há ainda outro *pecado* que será objecto da nossa investigação: o *roubo* de textos do cânone americano introduzidos no palimpsesto de *The New York Trilogy*.

³⁴ Malcolm Bradbury, *The Modern American Novel* (Harmondsworth: Penguin, 1992), p. 260.

2.3 Uma introdução à intertextualidade de *The New York Trilogy*

*Il y a plus affaire à interpreter les interpretations qu'à interpreter les choses, et plus de livres sur les livres que sur autre sujet: nous ne faisons que nous entreglosser.*³⁵

Segundo Julia Kristeva, há uma pluralidade irreduzível de textos dentro e por trás de qualquer texto, o que constitui um ataque quer ao autor com fonte original e originadora, quer à noção do texto como entidade autónoma, dotada de um significado fixo:

Intertextuality posits both an uncentered historical enclosure and an abysmal decentered foundation for language and textuality; in so doing it exposes all contextualizations as limited and limiting, arbitrary and confining, self-serving and authoritarian, theological and political. However paradoxically formulated, intertextuality offers a liberating determinism.³⁶

O determinismo acima mencionado emana do sistema de referências a outros textos, no qual um determinado texto inescapavelmente se insere. Mas, como afirma Vincent Leitch, esta teia de referências intertextuais é simultaneamente libertadora, na medida em que expõe o texto como um espaço aberto sem um significado cristalizado. A abertura do texto é usufruída pelo leitor, cuja memória lhe permite relacionar um corpo de textos com aquele que tem diante dos seus olhos. A relevância dada apenas ao leitor no diálogo com o texto é questionada por Hutcheon, segundo a qual todo o acto enunciativo deve ser considerado no processo de leitura, ou seja, deve focalizar-se o *texto e as «posições subjectivas» do codificador e decodificador, mas também os vários contextos (histórico, social, ideológico) que medeiam esse acto comunicativo.*³⁷

³⁵ Montaigne citado por Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, p. 124.

³⁶ Vincent Leitch citado por Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, p. 127.

³⁷ Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia*, p. 137.

Em *The New York Trilogy*, a inserção de textos do cânone americano implica igualmente uma participação do leitor orientada para uma determinada intenção codificada: o leitor tem de reconhecer os intertextos sob o texto da trilogia e assinalar as semelhanças e diferenças subjacentes à relação entre o texto de Auster e os seus intertextos. Neste capítulo iremos, portanto, reflectir sobre a *zona*³⁸ intertextual, uma *zona* heterotópica, que é posta em relevo pelas *transworld identities*, personagens originárias de outros textos ficcionais que circulam na *cidade de vidro austeriana*, dando origem a uma justaposição de mundos incomensuráveis: « World boundaries having been overrun in this way, the result is a kind of between worlds space – a zone. »³⁹ Nesta zona intertextual iremos inevitavelmente assinalar elementos irónicos e parodiantes, remetendo, no entanto, para o terceiro capítulo desta tese, uma abordagem mais específica da paródia inscrita no texto de Auster, nomeadamente a paródia ao romance policial e ao próprio pós-modernismo.

O trabalho intertextual é essencialmente um trabalho de memória, o que nos permite invocar *The Invention of Solitude* na nossa tentativa de interpretarmos a relação entre *The New York Trilogy* e alguns textos do cânone americano. *Earliest memory: his absence* (IS, 20). Em *The Invention of Solitude*, a morte abre um espaço

³⁸ Segundo McHale, uma zona é um espaço do universo ficcional caracterizado por ser descontínuo e inconsistente e que justapõe mundos de estrutura incompatível, violando a lei do meio excluído. A construção e desconstrução deste espaço ficcional resulta de um conjunto de estratégias, nomeadamente justaposição, interpolação, *misattribution* e sobreposição. A justaposição consiste em anexar espaços que geograficamente não são contínuos nem estão interligados; a interpolação permite introduzir um espaço estranho dentro de um outro familiar ou entre duas áreas adjacentes que originalmente não têm esse espaço intermédio; *misattribution* consiste em atribuir a um determinado espaço atributos que não lhe são familiares; pela sobreposição, cria-se uma zona ao serem sobrepostos espaços familiares cuja coexistência paradoxal e tensa origina um terceiro espaço que não é identificável com nenhum dos outros dois. A torre de Babel inscrita por Stillman Sr. em Nova Iorque, bem como as personagens de outros textos ficcionais inscritos no texto de Auster, constroem uma zona por sobreposição, pondo em relevo as fronteiras ontológicas entre o universo bíblico e o literário no primeiro caso e entre os diferentes mundos ficcionais no segundo caso.

³⁹ McHale, *Postmodernist Fiction*, p. 58.

branco que vai sendo preenchido pela memória como forma de manter o pai artificialmente vivo e como meio de adiar o desfecho do texto:

Memory was the only thing keeping him alive, and it was as though he wanted to hold off death for as long as possible in order to go on remembering (IS, 118).

A escrita institui-se, portanto, como a construção de uma presença face à ausência do pai. Esta ausência é, por um lado, aprisionante, na medida em que condena a investigação do outro ao fracasso, mas, por outro lado, é libertadora, pois permite ao filho recriar, inventar e salvar o pai, construindo-se como o verdadeiro filho. A luta pelo pai e pelo texto prometido, mas nunca escrito, inscreve-se num lugar fragmentado, constituído pelos *souvenirs* desconexos de *Portrait of an Invisible Man* e pela circulação de vozes e de textos em *The Book of Memory*. Neste espaço nómada estabelecem-se associações intratextuais e intertextuais, que nos permitem afirmar que *The Invention of Solitude* nasce da leitura e pode ser lido quer como um comentário sobre outros textos, quer como um conjunto de esboços de outros romances de Auster:

L'enquête policière et l'interrogation sur l'identité déboucheront sur la *Trilogie New Yorkaise*, les réflexions sur le hasard conduiront à la *Musique du Hasard*, l'héritage et la reconnaissance difficile se retrouveront dans *Moon Palace*, etc.⁴⁰

A memória como forma de tornar presente uma ausência, como uma manifestação de luto e simultaneamente de vida, faz parte da relação entre *The New York Trilogy* e os seus intertextos. De facto, esta relação de intertextualidade permite, ironicamente, tornar presente a ausência dos pais literários, a qual é imposta por uma versão romântica do autor original e único e desejada como arma contra a ansiedade de

⁴⁰ Françoise Sammarcelli, « L'invention d'une écriture: filiation et altérité dans *L'Invention de la Solitude* », *L'Oeuvre de Paul Auster*, p. 31.

influência.⁴¹ Os intertextos da trilogia permitem ainda fazer luto pelos universos ficcionais invocados e que já não têm lugar na cidade de vidro pós-moderna, celebrando, simultaneamente, a continuidade e a persistência de diversos elementos desses universos nas histórias da trilogia. Note-se ainda que o trabalho solitário subjacente à invenção de um espaço ficcional, que é afinal assombrado por vários fantasmas literários, é glosado em *The New York Trilogy* nos comentários metaficcionais que põem em relevo a construção/invenção do texto, na reiteração das relações intertextuais e fantasmagóricas e no relevo dado à ficcionalização da própria História Literária.

Com base em *The Invention of Solitude*, podemos afirmar que a memória é o quarto, o ventre da baleia frequentado por Jonas e por Pinóquio, é o espaço no qual os textos de Auster nascem (quer na sua ligação ao cânone americano, quer na sua interrelação). É o espaço originário, mas não original, de viagens que, paradoxalmente, conduzem as personagens a um não-lugar; é, afinal, o espaço partilhado por todos os escritores:

la chambre de l'écrivain A. devient celle de Hölderlin, celle de Emily Dickinson, de Van Gogh, d'Anne Frank qu'en visite à Amsterdam, celle ou Pascal connut l'illumination. La chambre est thématiquement le royaume de la solitude, de la folie, de la différence, mais le paradigme des chambres permet à Auster de tisser des fils invisibles et de faire communiquer entre elles des oeuvres et des quêtes scripturales.⁴²

É pela memória que se tecem os fios intertextuais da trilogia de Auster, os quais assinalam não só a sua dependência em relação ao cânone americano, mas também uma subversão desse mesmo cânone quer pela ironia e pela paródia presentes na zona intertextual, quer pela exposição da História Literária como uma construção, uma

⁴¹ Convocamos o conceito de ansiedade de influência como forma de intertextualidade e não com o objectivo de aplicarmos o modelo bloomiano na nossa análise das relações intertextuais de *The New York Trilogy*.

⁴² Sammarcelli, « L'invention d'une écriture », p. 32 (sublinhados nossos).

ficção: o mito de Fanshawe (245) e a solução encontrada para acabar com as dúvidas relativamente à existência deste escritor representam, segundo Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, *the fictional construction of American reality, (...) the literary construction of American literature*.⁴³ A este propósito, recordemos que as anedotas literárias contadas por Black a *Jimmy Rose* destacam não só a existência solipsista dos escritores, como também a incapacidade de nós, leitores e críticos, apreendermos a essência desses mesmos escritores. O que podemos encontrar são apenas fantasmas, espaços vazios ou ficções que construímos para preencher esses brancos da História Literária:

Writing is a solitary business. It takes over your life. In some sense, a writer has no life of its own. Even when he's there, he's not really there. / Another ghost. / Exactly (175).

A nossa incapacidade de entrarmos no outro é reflectida na incapacidade de assimilarmos, numa vez só, as obras dos escritores da *American Renaissance*, cujas vozes continuamente retornam no texto de Auster. Assim, em *The New York Trilogy*, celebra-se o cânone americano como origem não original e como uma comunidade descentrada, na medida em que *o centro está em todo o lado*. Simultaneamente, questiona-se esse cânone, pela sua **construção** literária e pelas margens que suprime, num gesto de autoridade semelhante ao da avó do narrador de *Portrait of an Invisible Man*:

And then I realized what was strange about the picture: my grandfather had been cut out of it. (...) Only his fingertips remained: as if he were trying to crawl back into the picture from some hole deep in time, as if he had been exiled to another dimension (IS, 34).

Analisemos, então, os fantasmas literários que povoam *The New York Trilogy*, sabendo que a nossa leitura intertextual é legitimada pelo próprio texto de Auster:

⁴³ Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, « Plagiarism in Praise: Paul Auster and Melville », *Dedalus*, 1 (Dezembro 1991), 113.

What interested him about the stories he wrote was not their relation to the world but their relation to other stories (7).

2.4 Os fios intertextuais no labirinto de *The New York Trilogy*

*The specifically American past is as much a part of defining 'difference' for contemporary American postmodernism as is the European past. The same parodic mix of authority and transgression, use and abuse, characterizes intra-American intertextuality.*⁴⁴

O passado americano é invocado logo na primeira história da trilogia, cuja cidade de vidro se insere no conceito pós-moderno de intertextualidade – *that interdependence of one text with another in which the meaning, or a crucial aspect of meaning, exists in the other text which is not present.*⁴⁵ De facto, nas primeiras páginas de *City of Glass*, Paul Auster convoca um escritor da *American Renaissance*, Edgar Allan Poe, através da personagem William Wilson a quem Quinn atribui a autoria dos seus romances. Mas a intertextualidade não se circunscreve ao passado americano, pois, como já referimos, o encontro entre *Auster* e Quinn centra-se sobre a autoria do texto de Cervantes, *The Adventures of D. Quixote*, cuja relação com a trilogia foi previamente explorada: a importância deste intertexto é assinalada pelo facto de ser *Paul Auster*, o duplo do autor, a inseri-la no romance, tecendo comentários significativos sobre o papel manipulador de D. Quixote, papel que ecoa na manipulação exercida pelo autor de *The New York Trilogy*. Os fios intertextuais entre o texto de Cervantes e o de Auster desenrolam-se também através de um outro nome, Michael Saavedra, personagem que indica a agência de detectives de Paul Auster a

⁴⁴ Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, p. 131.

⁴⁵ Handler, *Drawn into the Circle of its Repetitions*, p. 118.

Virginia Stillman. Michael Saavedra era o verdadeiro nome de Cervantes, constituindo este último um pseudónimo. Deste modo, quer pelo poder de manipulação invocado, quer pelo recurso ao pseudónimo, *D Quixote* ilumina o universo da trilogia austeriana, instituindo-se como uma ausência presente, um verdadeiro traço *derrideano*.⁴⁶ Em *City of Glass*, há ainda outros elos entre textos literários e a vida que decorre em Nova Iorque. Peter Stillman Sr. refere-se a Humpty Dumpty, uma personagem de *Alice's Adventures Through the Looking Glass*, e baseia a sua teoria sobre a queda do Homem e da linguagem em ideias expressas na obra de Milton, nomeadamente *Paradise Lost* e *Areopagítica*. Quinn associa a sua imagem no espelho a Robinson Crusoe e lê *The Travels* de Marco Polo, texto que desperta questões de autoria: tal como *City of Glass*, *The Travels* não foi de facto escrito pelo seu narrador, mas sim por Rustichello of Pisa, companheiro de Polo na prisão, a quem este ditou o seu livro:

Our book will relate them to you plainly in due order, as they were related by Messer Marco Polo... Who has seen them with his own eyes. (...) We will set down things seen as seen, things heard as heard, so that our record may be an accurate record, free from any sort of fabrication.⁴⁷

Nesta perspectiva, o narrador é efectivamente Marco Polo, que dita a sua história, e o escritor/autor é Rustichello, que funciona como um escrevão, *a recording device*. O papel de *narrador/escritor* assumido por Rustichello é também desempenhado pelos

⁴⁶ A expressão *traço derrideano* remete-nos para a teoria proposta por Derrida sobre os mecanismos de funcionamento da linguagem. Segundo esta teoria, uma palavra, uma letra, um som valem não pelo que são, mas sim pelas diferenças relativamente a outras possibilidades ausentes e que existem apenas enquanto *traços* retidos na memória. Deste modo, Derrida concebe a relação entre o significante e o significado como *freeplay*, *an interplay of absence and presence*. No universo ficcional da trilogia a afirmação da ausência de um centro invoca a noção de *freeplay*, inserindo-se neste jogo de ausências e presenças: « The joyous affirmation of the freeplay of the world (...) this affirmation then determines the non-center otherwise than a loss of the center. (...) In absolute chance, affirmation also surrenders itself to genetic indetermination, to *the seminal adventure of the trace*. » Jacques Derrida, « Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences », *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Science of Man*, ed. Richard Macksey & Eugenio Donato (Baltimore: John Hopkins UP, 1972), p. 264 (*itálicos nossos*).

⁴⁷ Marco Polo, *The Travels* (New York: Penguin, 1982), p. 33; citado por Handler, *Drawn into the Circle of its Repetitions*, p. 24.

narradores de *City of Glass* e *The Locked Room*, podendo-se, nos três casos, questionar a hipotética distância entre o autor e o narrador e a aparente rejeição de autoridade/autoria dos narradores em causa: « Is it not possible that (several adventures described in *The Travels*) were inserted by Rustichello as a sop to his public and that their attribution to Marco is a mere literary device? » ⁴⁸ A questão da autoria assumida e rejeitada é, como já verificámos, glosada nas três histórias da trilogia, do mesmo modo que a legitimação da história de Marco Polo como verdadeira tem eco na procura de legitimidade pelo narrador de *City of Glass*: « Since this story is based enterely on facts (...) » (113). Tal como o leitor de *The Travels*, também nós, leitores de Auster, sabemos que, apesar da suposta veracidade da história, estamos perante uma ficção. No entanto, um certo desvio em relação aos factos parece ser uma questão pouco relevante, pois como afirma o narrador de *City of Glass*, *the question is the story itself, and whether or not it means something is not for the story to tell* (3). A reiteração desta mensagem em *The Locked Room* acentua a ironia pós-moderna face ao esforço de ilusão presente em obras literárias do passado:

Everyone knows that stories are imaginary. Whatever effect they might have on us, we know they are not true, even when they tell us truths more important than the ones we can find elsewhere (250).

Regressando aos fios intertextuais tecidos por Quinn, recordemos que, quando esta personagem espera por Peter Stillman na estação depara com uma imagem de Nantucket, à qual, ironicamente, associa uma personagem do mundo literário e não do mundo policial, como conviria a um detective. O advérbio *ironicamente* é pertinente, na medida em que o olhar de Quinn sob o disfarce de « Paul Auster » revela o que mais tarde esta personagem da trilogia descobre: que *Auster* não é um detective, mas

⁴⁸ Ronald Latham, *Introduction to The Travels by Marco Polo* (New York: Penguin, 1958), p. 18; citado por Handler, *Drawn into the Circle of its Repetitions*, p. 25.

sim um escritor. A personagem do universo literário associada a Nantucket é Melville, cujas histórias *Moby Dick* e *Bartleby the Scrivener* ecoam na mente de Quinn. Na *Cidade de Vidro*, há também algumas conexões com um outro escritor da Renascença Americana já previamente referido, Edgar Allan Poe:

– Quinn conhece o local onde Poe gostava de se sentar a observar o rio

Hudson;

– ao procurar interpretar as letras inscritas pelos passos de Stillman em Nova Iorque, Quinn recorda as páginas finais de *Arthur Gordon Pym*, uma narrativa de Poe:

– o pseudónimo de Quinn, escritor de romances policiais, é William Wilson, título de uma história de Poe sobre duplos.

A teia intertextual explicitamente tecida traduz uma determinada concepção do mundo e da literatura: cada um de nós é único, mas a singularidade advém de muitas fontes comuns; do mesmo modo, cada texto é diferente de outros textos, sendo, no entanto, construído por e sobre citações, referências, ecos, linguagens culturais, *which cut across it through and through in a vast stereophany*.⁴⁹ Segundo Nina Handler, esta manifestação explícita de intertextualidade e o seu significado acima mencionado revelam *City of Glass* como uma exposição de princípios teóricos sob a forma ficcional.

A cidade de Nova Iorque é o cenário ideal para ressuscitar *transworld identities*, pois, enquanto espaço real, físico, albergou escritores americanos invocados pelas personagens de Auster. Como já referimos, Quinn sabe que Poe passou longas horas em 84th Street durante os Verões de 1843/44, observando o rio Hudson. É também através de Quinn que os últimos dias da vida de Melville nesta cidade são

⁴⁹ Roland Barthes, « From Work to Text », *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*, ed. David H. Richter (New York: St. Martin's, 1989), p. 1008; citado por Handler, *Drawn into the Circle of its Repetitions*, p. 119.

invocados e que o esquecimento a que este escritor foi votado é associado à parede vazia de Bartleby:

Is the impotent Melville's connection to his creation built around the urban desert that is New York City? Is it the arid climate of the city which has dried up Melville's creative juices and sucked Bartleby's life forces dry? ⁵⁰

Handler conclui que Nova Iorque é uma cidade de natureza dual, envolvendo os seus habitantes numa atmosfera de futilidade e esterilidade e simultaneamente abrindo-se à liberdade de *freeplay*. Em *Ghosts*, Black e o narrador também estabelecem conexões entre Nova Iorque e os seus escritores. No início da história, o narrador informa o leitor que a rua onde habita Blue é a mesma rua onde *Walt Whitman handset the first edition of Leaves of Grass (...) in 1855* (137). O tom lúdico introduzido pela afirmação posterior – *so much for local color* – é reiterado nas anedotas literárias contadas por Black a *Jimmy Rose*. Nova Iorque é caracterizada, portanto, como um espaço físico, onde vários escritores viveram; é o quarto que contém os inumeros quartos, nos quais se inventaram e inventam solidões. Mas a Nova Iorque da trilogia é também um labirinto, onde vários detectives procuram orientar-se, constituindo uma imagem do labirinto mental no qual procuramos negociar com o mistério do ontológico. Enquanto labirinto, Nova Iorque é uma cidade pós-moderna, de difícil orientação, pois apesar da promessa de transparência inscrita no título da primeira história, o facto é que se revela opaca, ocultando-se em universos paralelos, em *subterrâneos* ocupados pelos alienados, pelos *isolatos*. Quer a imagem do labirinto, quer a auto-alienação presentes na cidade de Nova Iorque são dois nós importantes na teia de fios intertextuais que envolvem o romance de Auster e algumas histórias de Hawthorne, Melville, Poe e Thoreau, nomeadamente *Wakefield*, *Fanshawe*, *Bartleby*, *Jimmy Rose*, *William Wilson* e *Walden*.

⁵⁰ Handler, *Drawn into the Circle of its Repetitions*, p. 67.

O labirinto em que se inserem as personagens da trilogia está situado em Nova Iorque, cidade que funciona como cenário para acontecimentos textuais e como texto aberto a interpretações individuais. Os acontecimentos textuais são não só aqueles que fazem parte do romance de Auster, mas também os que invocam cenas do universo literário americano. Quanto às interpretações individuais, recordemos apenas alguns exemplos da experiência urbana como um confronto entre perguntas e respostas desadequadas: Peter Stillman constrói sobre as ruas da cidade uma torre de Babel que paradoxalmente o conduz ao silêncio da morte, reiterando o silêncio a que tinha conduzido o seu filho; Quinn, na sua interpretação dos passos de Stillman Sr., é confrontado com a opacidade e com o vazio – *the image vanishes as you are making it. There is no result, no trace to mark what you have done* (71). Em *Ghosts*, as caminhadas de Blue e Black pela cidade conduzem ao vazio de perguntas sem resposta – *at no point does Blue have the sense that Black is walking to any purpose* (151) – e ao espaço em branco criado pela máscara de White – *White's wall of silence* (167) – e pelos enigmas de Black – *talking in riddles, so to speak, as though trying to tell Blue something, but not daring to say it out loud* (177). O narrador de *The Locked Room* é envolvido pelo mesmo espaço labiríntico, não em Nova Iorque, mas em Paris, cidade cujos *slow skies and chaotic streets, its bland clouds and aggressive buildings* (287) produzem uma sensação de insegurança e estranhamento – *I had been displaced, and it made me suddenly unsure of myself* (287). Tal como nas outras duas histórias, também em *The Locked Room* as ruas da cidade são percorridas como uma viagem interior sem destino, sem lugar: « I became inert, a thing that could not move, and little by little, I lost track of myself » (293).

O labirinto presente na trilogia desempenha também um papel importante em *William Wilson* e *Fanshawe*. Quer no conto de Poe, quer no de Hawthorne, o espaço

labiríntico exterior, real, físico, é uma imagem da natureza humana, com elementos visíveis, acessíveis e outros inacessíveis, escondidos em lugares *escuros*:

But the house – how quaint an old building was this! (...) There was really no end to its windings – to its impenetrable subdivisions. (...) I was never able to ascertain with precision, in what remote locality lay the sleeping apartment assigned to myself and some eighteen or twenty scholars. ⁵¹

À incapacidade de localização exterior corresponde a incapacidade do narrador da história de Poe em localizar-se, em centrar-se, constituindo o uso de um pseudónimo – William Wilson – a primeira manifestação da necessidade de se ocultar. A mesma estratégia é usada por Quinn, ao optar por um pseudónimo para os seus romances policiais e por Fanshawe, ao rejeitar o seu nome no final de *The Locked Room*. Ironicamente, William Wilson e o seu duplo parecem ser apenas projecções da mente do primeiro, e esta ironia é duplicada em *The New York Trilogy* no recurso aos duplos de forma explícita. Esta explicitação constitui não só uma paródia ao duplo literário, mas também uma representação da realidade pós-moderna na qual, contrariamente ao universo oitocentista de Poe, já não há uma realidade fixa e estável por trás das dúvidas epistemológicas manifestadas, por exemplo, em *William Wilson*: « But who and what was this Wilson? - and whence came he? - and what were his purposes? » (WW, 170). O labirinto como prisão do significado do ser está também representado em *Fanshawe*, num espaço selvagem – *a labyrinth of windy paths* ⁵² – que, tal como no conto de Poe e no romance de Auster, constitui o ponto de partida para uma viagem iniciática em busca de uma identidade. Assim como a viagem de William Wilson é uma fuga inútil à verdade dura e mais íntima do ser, também a viagem de

⁵¹ Edgar Allan Poe, « William Wilson », *Selected Writings of Edgar Allan Poe: Poems, Tales, Essays and Reviews*, ed. David Galloway (Middlesex: Penguin Books, 1975), p. 161. Futuras citações deste texto serão referidas como WW, seguindo-se as respectivas páginas.

⁵² Nathaniel Hawthorne, « Fanshawe », *Nathaniel Hawthorne: Novels* (New York: The Library of America, 1983), p. 27. Futuras citações deste texto serão referidas como *Fanshawe*, seguindo-se as respectivas páginas.

Fanshawe, na garupa de um cavalo branco, resulta na incapacidade de se abrir ao outro e de se libertar da auto-alienação:

He (Fanshawe) had read her character with accuracy and had seen how fit she was to love, and to be loved by a man who could find his happiness in the common occupation of the world; and Fanshawe never deceived himself so far as to suppose that this would be the case with him (*Fanshawe*, 99).

A morte suicida de Fanshawe – *he was bringing himself to the grave* (113) – tem paralelo com a morte dos dois William Wilsons, (bem como com as de Black e de Blue, de Peter Stillman Sr. e de Quinn):

It was Wilson; but he spoke no longer in a whisper, and I could have fancied that I myself was speaking while he said: You have conquered, and I yield. Yet, hence forward are thou also dead - dead to the world, to Heaven and to Hope! In me didst thou exist – and, in my death (...) how utterly thou hast murdered thyself (WW, 178).

Conclui-se, assim, que a viagem iniciática contem em si o seu inverso potencial – a ameaça de se transformar numa viagem sem destino, ou seja, na morte. Esta ameaça paira suspensa sobre a trilogia de Auster e concretiza-se no destino das personagens:

– em *City of Glass*, a viagem coopera com Quinn na redução de si próprio às sensações imediatas, ao *nenhures* no qual Quinn se transforma em fantasma:

« He wondered if he had it in him to write without a pen, if he could learn to speak instead, filling the darkness with his voice, speaking the words into the air, into the walls, into the city, even if the light never came back again » (131);

– após algumas divagações pelas ruas de Nova Iorque, Blue assassina Black e suicida-se: « He (Blue) removes the mask from Black's face and puts his ear against his mouth, listening for the sound of Black's breath. There seems to be something, but he can't tell if it's coming from Black or himself. » (195);

– em *The Locked Room*, a viagem do narrador em busca de Fanshawe produz a mesma sensação de vazio e de perda: « Nuances, subliminal associations,

undercurrents - all these things were lost on me (...) everything was lost on me » (288).

A auto-alienação e a vivência *subterrânea* das personagens da trilogia constituem também um eco intertextual das históricas americanas acima mencionadas: Wakefield, Fanshawe, Bartleby, William Wilson e o eu de *Walden* vivem em espaços psíquicos ou espirituais ocupados pelos alienados do *mainstream*. Em *City of Glass*, os dois Stillmans, pai e filho, vivem subterraneamente, um, enclausurado pelo pai e aprisionado dentro de um corpo pouco móvel, dotado de uma mente privada de emoções e linguagem; o outro, prisioneiro de um projecto utópico, cuja realização culmina em distopia e no encarceramento num estabelecimento prisional. Quinn vive também uma experiência de *outcast* em frente ao apartamento dos Stillmans, sendo absorvido pelos muros da cidade:

It was as though he had melted into the walls of the city (116).

He was falling. What he did not understand was this: in that he was falling, how could he be expected to catch himself as well? Was it possible to be at the top and at the bottom at the same time? (117)

Posteriormente, o regresso à superfície revela-se impossível, na medida em que Quinn perde o seu lugar no mundo. Esta perda de lugar e a auto-alienação remetem para *Wakefield* e *Bartleby*. A moral do conto de Hawthorne sugere que a auto-alienação comporta o risco de o alienado perder o seu espaço no mundo para sempre:

(...) by stepping aside for a moment, a man exposes himself to a fearful risk of losing his place forever. Like Wakefield he may become (...) the Outcast of the Universe.⁵³

Em *The New York Trilogy*, esta sugestão de Hawthorne já não é uma mera hipótese; é a realidade do Homem que perdeu o seu lugar no mundo, na medida em que não consegue encontrar um sentido para a sua existência: *Lives make no sense* (250, 253) /

⁵³ Nathaniel Hawthorne, « Wakefield », *Nathaniel Hawthorne: Tales and Sketches* (New York: The Library of America, 1983), p. 298. Futuras citações deste texto serão referidas como *Wakefield*, seguindo-se as respectivas páginas.

/ *How strange it (life) is* (261). A perda de lugar no mundo é ironicamente enfatizada pelo contraste de atitudes entre Mrs. Wakefield, a *ex-future Mrs. Blue* e Sophie. No primeiro caso, a porta mantém-se aberta para o regresso do marido descrito pelo narrador como o final de um jogo manipulado por Wakefield e de que é vítima a sua mulher:

The door opens. As he passes in, we have a parting glimpse of his visage, and recognize the crafty smile, which was the precursor of the little joke, that he has ever since been playing on his wife (*Wakefield*, 298).

Nos outros dois casos, Blue e Fanshawe são substituídos por outros, sendo a substituição de Fanshawe perversamente autorizada por ele próprio.

O sorriso de Wakefield referido no passo acima citado reflecte-se no sorriso de Auster/escritor no seu encontro com Quinn e no jogo do autor Paul Auster com o leitor e com as personagens. Deste modo, o *we* presente na história de Hawthorne é retomado na trilogia com uma diferença fundamental: a introdução do elemento lúdico *as if* no texto de Auster. De facto, confrontando os dois textos em questão, podemos verificar que, em Wakefield, há um apelo directo ao leitor – *We must hurry after him, along the street, ere he lose his individuality and melt into the great mass of London life* (*Wakefield*, 292) –, enquanto no romance de Auster, este apelo traduz-se em engano e frustração. O *we* presente nas páginas de *The New York Trilogy* é mais real, mas também mais ludibriado quer pela opacidade narrativa que oculta, quer pelo poder manipulador do autor a ele subjacente:

We cannot say for certain what happened to Quinn during this period, for it is at this point in the story that he began to lose his grip (113).

O isolamento de Wakefield, o seu *voyeurismo* ⁵⁴ e as suas metamorfoses – *We may*

⁵⁴ Cf. o seguinte passo: « Wakefield (...) finds himself curious to know the progress of matters at home – how his exemplary wife will endure her widowhood of a week; and, briefly, how the little sphere of creatures and circumstances, in which he was a central object, will be affected by his removal » (*Wakefield*, 293).

suppose him (...) buying a new wig, of reddish hair, and selecting sundry garments, in a fashion unlike his customary suit of brown, from a Jew's old-clothes bag. (...) Wakefield is another man. (Wakefield, 294) –, são reiteradas na trilogia de Auster: nos *step-asiders*, no *voyeurismo* de Fanshawe⁵⁵ e nas metamorfoses resultantes do uso de máscaras pelas diferentes personagens. Para além das máscaras adoptadas em *The New York Trilogy*, há uma que, apesar de ausente, está sempre presente – a de *Bartleby*.

Bartleby assombra Quinn durante a sua existência subterrânea – *the brick wall beside him* (115) –; assombra Blue, *condemned to sit in a room and go on reading a book for the rest of his life* (116); manifesta-se através de Peter Stillman Jr., na mecanicidade linguística, no refrão – *I say this of my own free will* – que ecoa a repetida frase de *Bartleby* – *I would prefer no to* –, e na sua postura à janela:

I like to sit by the open window. Sometimes I look out and watch the things below. The street and all the people, the dogs and cars, the bricks of the building across the way (21).⁵⁶

Bartleby assombra ainda o enclausuramento de Fanshawe, ensaiado na caixa de cartão e na morte simulada na cena do cemitério, e posteriormente concretizado em Columbus Square. Não se pode, no entanto, deduzir que todas as personagens de Auster são fantasmas de *Bartleby*, pois há uma que constitui precisamente a sua antítese – o escritor *Paul Auster*, cuja escrita empreendedora e criativa contrasta com

⁵⁵ Cf. o seguinte passo, eco do *voyeurismo* de Wakefield: « I (Fanshawe) watched you. I watched you and Sophie and the baby. There was even a time when I camped outside your apartment building. For two or three weeks, maybe a month. I followed you everywhere you went. Once or twice I even bumped into you on the street, looked you straight in the eye. But you never noticed. It was fantastic the way you didn't see me » (309). Esta cegueira do narrador perante a ausência presente de Fanshawe caracteriza a mulher de Wakefield: « Just as the lean man and well conditioned woman are passing, a slight obstruction occurs and brings these two figures directly into contact. (...) They stand, face to face, staring into each other's eyes. After ten years' separation, thus Wakefield meets his wife. (...) The sober widow, resuming her former pace, proceeds to church, but pauses in the portal, and throws a perplexed glance along the street. She passes in, however, opening her prayer-book as she goes » (296).

⁵⁶ Black também se senta à janela com o mesmo olhar *bartlebiano*: Now and then Black pauses in his work and gazes out the window (...) it is merely a blank stare » (137).

o minimalismo paralisante de Bartleby: « for long periods he (Bartleby) would stand looking out at his pale window behind the screen, upon the dead brick wall ». ⁵⁷

Quanto a Quinn, se por um lado esta personagem se identifica com Bartleby pelo abandono frequente da escrita, pelo minimalismo e pela permanência num quarto isolado, onde é misteriosamente alimentado e onde se ocupa exclusivamente de exercícios de linguagem, por outro lado o detective de *City of Glass* demonstra uma faceta que não é identificável com a personagem da história de Melville, nomeadamente o ritual de escrever sem roupa: « he (Bartleby) would be the last man to sit down on his desk in any state approaching nudity » (*Bart.*, 109). É esta subtileza e redistribuição dos dados em relação ao texto de Melville que permite a Auster jogar com o leitor, levando-o a ter consciência dos fios que aproximam e dos que distanciam o seu texto dos textos dos pais literários, provocando, assim, abertamente a ansiedade literária diagnosticada por Harold Bloom:

Paul Auster seems to have chosen to unsay the quintessentially American literary anxiety, according to Emersonian Harold Bloom, and deny the difference that originality brings, by stubbornly thriving on borrowed wit. ⁵⁸

Um outro texto de Melville presente no palimpsesto da trilogia é *Jimmy Rose*, cuja personagem principal reaparece como disfarce de Blue. Os ecos de *Jimmy Rose* no texto de Auster são essencialmente: a simbologia das cores, a literatura como *casa* aprisionante e simultaneamente libertadora e o mito de Jimmy Rose. Como salienta Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, o início de *Ghosts* contrasta as suas cores – Brown, Blue, Black e White – com as rosas de Jimmy, podendo ler-se neste contraste uma *duplicação* da visão mais pessimista de Melville na América do

⁵⁷ Herman Melville, « Bartleby », *Selected Tales and Poems by Herman Melville*, ed. Richard Chase (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965) p. 111. Futuras citações deste texto serão referidas como *Bart.*, seguindo-se as respectivas páginas.

⁵⁸ Santos, « *Plagiarism in Praise* », p. 106.

transcendentalismo emersoniano. A preservação da cor rosa nas faces de Jimmy, apesar do declínio deste, constitui um comentário irónico de Melville ao optimismo dos *yea-sayers*: « if there is no human way to know even a small truth, Melville undertakes to demonstrate, then any and all meaning must remain uncertain. »⁵⁹ É neste contexto que podemos desenrolar um outro fio intertextual entre *The New York Trilogy* e *Walden*. Trata-se de um texto de Thoreau no qual são expostas intenções emersoninas de procurar o eu através do contacto directo com a natureza e através de um confronto com os factos essenciais da vida:

I wanted to live deep and suck out all the marrow of life, to live so sturdily and Spartan-like as to put to rout all that was not life, to cut a broad swath and shave close, to drive life into a corner, reduce it to its lowest terms.⁶⁰

A redução da vida aos seus factos essenciais revela-se desumanizante em *Bartleby* de Melville, no minimalismo que caracteriza Quinn no final de *City of Glass*, na auto-alienação de Black e Blue, ironicamente espelhada no livro que Black lê e que Blue tem dificuldade em ler – *Walden* –, bem como nos *step-asiders* de *The Locked Room* – Fanshawe e o narrador –, os quais reduzem a vida a uma inactividade quase total, comprometendo a sua humanidade neste processo auto-alienador. Deste modo, podemos concluir, recorrendo às palavras de Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, que entre o transcendentalismo de Thoreau e o retrato parodiante do minimalismo humano de Quinn está *Bartleby* de Melville, reiterando o desejo de não fazer nada, elevando a passividade ao absurdo e reduzindo *the gross necessities of life* abaixo do nível de uma humanidade aceitável:

If (...) Melville's major statement as a literary artist in nineteenth century America may indeed be read as a stringent interrogation of Emersonian

⁵⁹ Ruland & Bradbury, *From Puritanism to Postmodernism*, p. 161.

⁶⁰ Henry David Thoreau, *Walden and other writings*, ed. Brooks Atkinson (New York: The Modern Library, 1950), pp. 81-2. Futuras citações deste texto serão referidas como *Walden*, seguindo-se as respectivas páginas.

individualism, that is precisely how Paul Auster reads it in *The New York Trilogy*.⁶¹

Regressando ao conto de Melville, *Jimmy Rose*, podemos afirmar que os fantasmas que assombram as ruas deste conto – *Like those old English friars and nuns, long haunting the ruins of their retreats after they had been despoiled, so some few old gentlemen and ladies still lingered in the neighborhood, and would not, could not, might not quit it*⁶² – são recuperados por Auster na casa da literatura, manifestando explicitamente no seu romance, que *só se pode reescrever a escrita*.⁶³ A este propósito, Maria Irene Ramalho de Sousa Santos recorda que, apesar de Quinn reiterar o gesto *thoreauviano* de *writing-as-walking*, necessita sempre de um Ishmael para reescrever o caderno de notas vermelho; no final de *Ghosts*, Blue descobre que a sua história tinha estado sempre escrita; em *The Locked Room*, o mito de Fanshawe, como já foi referido, representa a construção ficcional da realidade americana e a elaboração literária da literatura americana. Este mito é também invocado em *Jimmy Rose*, embora com uma *conotação negativa*, ou seja, enquanto que, no caso de Fanshawe, os rumores apontam para uma ficção que substitui a realidade – « the rumour was that I had invented him to perpetrate a hoax and had actually written the book myself » (236) –, no caso de *Jimmy Rose*, o vazio deixado por Jimmy não é preenchido por qualquer ilusão ficcional – « no man could tell where Jimmy was and no one seemed to care » (JR,137). De facto, na história de Paul Auster há um salto para o abismo que não está presente nos textos dos autores da América Renascentista: a reversibilidade da Ficção e do Real. Apesar desta distinção fundamental, as rosas de *Jimmy Rose* sobrevivem no texto de Auster, concretizando o desejo do narrador da

⁶¹ Santos, « Plagiarism in Praise », p. 112-13.

⁶² Herman Melville, « Jimmy Rose », *Selected Tales and Poems by Herman Melville*, p. 132. Futuras citações deste texto serão referidas como JR, seguindo-se as respectivas páginas.

⁶³ Santos, « Plagiarism in Praise: Paul Auster and Melville », p. 113.

história de Melville: « Transplanted to another soil, all the unkind past forgot, God grant that Jimmy's roses may immortally survive » (JR, 143).

O dilema entre aceder à imortalidade e viver uma existência longa mas banal é vivido pelos Fanshawes de Hawthorne e Auster. Em ambos os casos, há um desaparecimento para ir ao encontro da morte, a qual está presente desde o início nos textos dos dois autores: « He called in review the years, that, even at his early age, he had spent in solitary study – in conversation with the dead – while he had scorned to mingle with the living world » (*Fanshawe*, 18). / « It seems to me that Fanshawe (leia-se morte) was always there » (199). A morte não é o único elo a unir os dois textos em questão. Há ainda a considerar o par de duplos Fanshawe/narrador (*The Locked Room*), Fanshawe/Walcott (*Fanshawe*), bem como o motivo do incesto presente na relação entre o narrador e a mãe de Fanshawe e na sedução de Ellen por Butler: « Voulent se venger de tout ses pères cruels qui l'ont abandonné, Butler décide de séduire et d'enlever Ellen, sa soeur symbolique. »⁶⁴ A reminiscência da personagem de Butler está também presente quando o narrador de *The Locked Room* substitui Fanshawe por Stillman, à semelhança do que Butler faz em relação aos pais que não teve ou que o rejeitaram e que são por ele projectados em Ellen. A ausência do pai constitui também uma ponte entre as personagens de Hawthorne e as de Auster, as quais se envolvem em demandas semelhantes: tal como o Fanshawe de Hawthorne pretende preservar a inocência de Ellen, o narrador de *The Locked Room* procura ocultar a Sophie que Fanshawe está vivo; o Fanshawe de Auster é, tal como o de Hawthorne, um romântico, um poeta, *une figure qui rejoint, dans l'univers de l'auteur, la chambre derobée de sa propre 'invention'*.⁶⁵ Nos dois casos, o poder da

⁶⁴ William Marling, « Le Fanshawe d'Hawthorne: la filiation avouée d'Auster », *L'Oeuvre de Paul Auster*, p. 131.

⁶⁵ Marling, « Le Fanshawe d'Hawthorne », p. 135.

personagem Fanshawe e a sua ascendência sobre os outros é significativa no contexto do escritor e do seu *unpardonable sin* que o distancia da corrente humana. No entanto, como já constatámos, Auster explora este pecado de uma forma mais radical, na medida em que não só tematiza a questão, como a integra estruturalmente no romance através do jogo de poder e impotência entre o autor, os narradores, as personagens e o leitor. O poder do herói que salva a sua donzela é ironicamente parodiado no universo da trilogia, no qual o mito da acção individual efectiva deu lugar ao caos ⁶⁶ – « I see myself on the street one night, standing staggering towards a lamppost, and then vomiting all over my shoes » (293) – e à ilusão de um poder que, ora é real, ora se dissolve na mera ficcionalidade. O pedido de Ben para que o narrador de *The Locked Room* traga um elefante para casa, usando o seu poder de *imperador* – *I think you should ride it (the elephant) home. Sitting on top with a crown on your head. Just like an emperor* (303) –, é contrastado com a impotência deste narrador em visualizar Fanshawe e, simultaneamente, é concretizado no poder que emana do acto de rasgar o manuscrito do escritor ausente. A voz que fala através da porta de um quarto fechado, eco da voz de Jimmy Rose, é silenciada pelo nascimento de um romancista e de um pai de família:

En laissant Fanshawe mourir, il (le narrateur) procure enfin l'apaisement à son moi divisé et règle une fois pour toutes le problème obsédant attaché à la question du langage. Il est prêt désormais à reconsidérer l'éventualité d'une carrière de romancier. ⁶⁷

⁶⁶ John Cawelti, no seu artigo, « Pornography, Catastrophe, and Vengeance: Shifting Narrative Structures in a Changing American Culture » faz uma análise das alterações na mitologia popular e dos seus efeitos nos padrões das histórias veiculadas pela imprensa, pelos filmes e pela televisão. Segundo Cawelti, o mito da sexualidade adequada deu lugar ao mito da pornografia; o mito da acção individual efectiva foi substituído pelo mito do vingador violento, e o mito da conquista e domínio racial foi destronado pelo mito da catástrofe. Os novos mitos anunciados por Cawelti procuram lidar com a realidade ameaçadora presente em *New York Trilogy*, realidade que põe em questão a missão da doutrina americana de harmonizar o sucesso individual e o bem social.

John Cawelti, « Pornography, Catastrophe, and Vengeance: Shifting Narrative Structures in a Changing American Culture », *The American Self: Myth, Ideology and Popular Culture*, ed. Sam B. Girgus (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1981), pp. 182-92.

⁶⁷ Iino, « Affaire Classée », *L'Oeuvre de Paul Auster*, p. 148.

Uma outra voz que é silenciada no texto de Paul Auster é a voz feminina: « If he (Blue) is able to invent a multitude of stories to fit the facts concerning Black, with the future Mrs Blue all is silence, confusion, emptiness » (146). Este silêncio dá lugar a visões estereotipadas da mulher como mãe (Sophie), louca (a mãe de Dennis Walden), mulher fatal (Virginia Stillman), e virgem (Sophie). Um dos espaços em branco presentes no texto de Auster é, portanto, o da mulher, o que permite a Sophie Vallas afirmar que o postulado - *mater certíssima, pater incertus* - é invertido pela voz narratorial austeriana, a qual reescreve apenas a voz do pai. Este espaço em branco é, no entanto, inevitável, se tivermos em conta um outro postulado de Auster: a incapacidade de penetrarmos no outro. Acrescente-se ainda que este espaço vazio é também ele um fio intertextual, memória de uma tradição literária marcada pela voz masculina quer no papel de escritor, quer no papel de protagonista, dos textos do cânone americano. Neste caso, poderíamos colocar a hipótese de este branco, explicitamente atribuído por Auster à figura feminina, constituir um traço irónico no contexto pós-moderno que se auto-caracteriza de descentrado e descentralizador: parece que, afinal, o centro masculino persiste no cânone americano. Paul Auster reflecte assim no seu espelho, não apenas os escritores da *American Renaissance*, mas também o próprio pós-modernismo, fazendo eco das palavras de Jorge Luís Borges:

Todo o escritor *cria* os seus próprios precursores. A sua obra modificará a nossa concepção do passado, tal como modificará o futuro.⁶⁸

O próximo capítulo irá mostrar-nos que, em *The New York Trilogy*, Auster modifica também o presente, pelo seu olhar duplamente crítico, parodiando quer o romance policial, quer o pós-modernismo em que se insere.

⁶⁸ Jorge Luís Borges citado por Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia*, p. 107.

Capítulo III

Drawn into the circle of its repetitions:

o texto pós-moderno,

TheNew YorkTrilogy

e

os mecanismos da (auto) - paródia

3.1 Contar histórias: a problematização da representação

*We live immersed in narrative, recounting and reassessing the meaning of our past actions, anticipating the outcome of our future projects, situating ourselves at the intersection of several stories, not yet completed.*¹

A onnipresença da escrita e da leitura em *The New York Trilogy* aponta para a importância do acto de contar histórias numa era pós-modernista. De facto, as personagens da trilogia escrevem e lêem como meio de procurarem criar sentido, instituindo-se simultaneamente como autores de outras personagens e como vítimas impotentes de uma realidade opaca. Esta dupla posição de autores/criadores e de leitores impotentes remete para a problematização da representação inserida no texto de Auster, no qual são focados essencialmente três aspectos desta questão: a subversão da linguagem transparente; a desconstrução de um sujeito autónomo, uno e coerente e a opacidade que caracteriza a narrativa. Na primeira parte deste capítulo, iremos explorar apenas estes três aspectos, complementando ideias que já foram previamente expostas e acrescentando novos elementos para reflexão.

A opacidade da linguagem é apresentada nas três histórias como um dos obstáculos à percepção do sentido das demandas das várias personagens. Em *City of Glass*, a multiplicidade de referentes com o mesmo nome revela a incapacidade das palavras para captarem a essência da coisa a que se aplicam: há dois Peter Stillmans,

¹ Peter Brooks citado por Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* (London, New York: Routledge, 1989), p. 51.

dois Daniels, dois William Wilsons, três ou quatro Paul Austers. Os nomes revelam, deste modo, a sua arbitrariedade, não tendo capacidade para comunicar as diferenças essenciais que distinguem, por exemplo, Paul Auster/autor, «Paul Auster»/detective, *Paul Auster*/escritor e o Paul Auster procurado por Peter Stillman Jr.. É esta arbitrariedade dos nomes e a sua exploração na trilogia que estão na base da afirmação de Marc Chénétier de que este romance de Auster se centra fundamentalmente na linguagem e na literatura, revelando ao leitor que o mundo é sempre constituído por pseudónimos *since names do not correspond to things and names create for the world a reality that it may not have.*² A incapacidade de obter um significado fixo e estável através da linguagem manifesta-se também na segunda história da trilogia, cujo título revela não só a relação desta história com as outras duas, como também o carácter fantasmagórico do significado que assombra o romance sem nunca se tornar presente e visível. Blue, à semelhança de Quinn, depara-se com uma crescente dificuldade em apreender o sentido do objecto da sua investigação, perdendo-se na opacidade das palavras de Black: « I see, says Blue, who sees nothing at all, for with each word Black speaks, he finds himself understanding less and less » (175). A sensação de isolamento perante um mundo que não se revela pela e na linguagem assombra também o narrador de *The Locked Room*, quando este procura alcançar o cerne de Fanshawe: « (...) speaking was difficult, and there were times when no words came to my lips, when I struggled to say even the simplest thing » (287).

A dificuldade em alcançar um significado através da linguagem insere-se no contexto pós-moderno da *problematização de representação*. Segundo Linda Hutcheon, nós não criamos acontecimentos, mas somos nós que lhes atribuímos

² Marc Chénétier, «Paul Auster's Pseudonymous World», *Beyond the Red Notebook*, p. 43.

significado, que interpretamos e construímos o referente, o qual nunca é imediatamente acessível ou natural, mas sim de natureza discursiva. A arma disparada contra o muro branco e vazio poderá ser novamente invocada como imagem desta consciencialização da natureza da linguagem como representação e não como *great windows that stand between him (Blue) and the world* (146). O texto, tal como a arma, remete sempre para ele próprio e para outros textos e não para um referente concreto ou significado transcendente. Hutcheon inscreve o acto de contar histórias no seio da ficção literária e da própria História como único meio de obtermos significados provisórios e contextualizados:

The postmodern situation is that a 'truth is being told with «facts» to back it up, but a teller constructs that truth and chooses those facts' (Foley 1986: 67). In fact, that teller – of story or history – also constructs those very facts by giving a particular meaning to events.³

Quinn conta histórias enquanto escritor e procura construí-las enquanto detective como forma de alcançar o sentido da trajectória de Stillman e da sua própria vida. Contudo, a sua demanda está condenada ao insucesso desde o início da «investigação» e esta condenação é simbolizada pela ironia subjacente ao acto de escrever com *a deaf mute pen*. Ao silêncio emanante desta caneta contrapõe-se a promessa de uma revelação inscrita no rito iniciático, no qual Quinn se despe para escrever sobre Stillman Sr.: « He had never done this before, but it somehow seemed appropriate to be naked at this moment. (...) He picked up his pen and wrote his initials DQ (for Daniel Quinn) on the first page. It was the first time in more than five years that he had put his own name in one of his notebooks » (39). Ironicamente, a inscrição das iniciais DQ remete também para D. Quixote, uma personagem ficcional, o que nos faz recordar que Quinn/detective é também uma personagem ficcional, quer no

³ Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, p. 58.

romance de Auster, quer na história que ele próprio constrói e na qual representa o papel de protagonista: « Since he was technically Paul Auster, that was the name he had to protect. Anything else, even the truth, would be an invention, a mask to hide behind and keep him safe » (74). Esta diluição das fronteiras entre a ficção e o real dentro da ficção de Auster invoca uma outra vertente do *Unpardonable Sin* referido no último capítulo: por um lado, o pecado hawthorniano resulta da incompatibilidade entre a arte e a vida, da separação entre o coração e o intelecto, pela qual o Homem investiga as profundezas da alma humana, *not with hope or purpose of making it better but from a cold philosophical curiosity*;⁴ por outro lado, na revisão pós-modernista, este pecado consiste também na fusão da arte e da vida, na transgressão ontológica inerente à diluição das fronteiras entre a ficção e o real. A iniciação de Quinn no mundo policial é, deste modo, assombrada não só pelo silêncio da caneta do surdo-mudo, como também pelo sujeito descentrado que ironicamente se auto-investiga. O movimento centrípeto da auto-investigação contrasta com o movimento centrífugo de Nova Iorque, culminando num segundo ritual iniciático com conotações suicidas: « Then he took off his watch and put it in his pocket. After that he took all his clothes, opened the window and one by one dropped each thing down the airshaft. (...) Then he closed the window, lay down in the centre of the floor and went to sleep » (126). A iniciação de Quinn conduz ao seu desaparecimento nas palavras do *red notebook*, reduzindo esta personagem a um centro concreto mas sem vida resultante da vida sem centro da cidade:

Em Nova Iorque, o redemoínho da cidade é tão forte, a potência centrífuga é tão grande que é sobre-humano pensar em viver a dois, partilhar a vida de alguém. (...) Aqui nesta Arca fabulosa, cada um embarca sozinho (...).⁵

⁴ Hawthorne, « The American Notebooks, 1844-1846 », pp. 567-8.

⁵ Jean Baudrillard, *América* (João Azevedo, Editor, 1989), p. 26.

A procura de sentido através do acto de contar histórias está também presente em *Ghosts* e em *The Locked Room*: « More than just helping to pass the time, he (Blue) discovered that making up stories can be a pleasure in itself » (144). O jogo inerente à construção de histórias, mais do que uma hiperrealidade, um *simulacrum*, constitui principalmente uma arma contra o vazio, uma resposta à crise de legitimidade e à ansiedade das metanarrativas:

We suspect, with Nelson Goodman (1978), that, while there may well be somewhere a 'world' underlying all our disparate versions of it, that world is finally inaccessible, and all we have are the versions; but that hardly matters, since it is only the versions that are of any use to us anyway, and the putative world-beyond-all-versions is, as Rorty (1982) says, 'well lost'.⁶

O mundo hipotético para lá das versões nunca foi de facto possuído por nós. A diferença fundamental é que hoje temos consciência desta inacessibilidade e da onnipresença da narrativa. Como já foi referido, é pela narrativa biográfica que o narrador de *The Locked Room* procura matar Fanshawe; é também pela narrativa que Fanshawe se procura suicidar, inicialmente através de ficções não escritas – as ficções criadas por ele dentro da *cardboard box* e a ficção do sublime não nomeável presente na cena do cemitério –; e posteriormente através das cartas que envia ao narrador: « In spite of this letter, I want you to go on thinking of me as dead. Seven years from the day of my disappearance will be the day of my death » (237). A morte escrita por Fanshawe realiza-se de facto no final da trilogia, ou será que se trata de mais uma ficção criada pela voz que fala através da porta fechada?

A invisibilidade de Fanshawe, a sua ausência presente, remete para a questão da identidade intrínsecamente associada ao logocentrismo que alimenta a demanda de Stillman Sr. e que é, em vão, procurado por Quinn:

⁶ McHale, *Constructing Postmodernism*, pp. 4-5.

According to Derridean philosophy, Dark's (and Stillman's) return to pure logos is impossible because of the nature of language. As a play of differences, language offers no basis for attributing a determinate meaning to any word or utterance.⁷

A subjectividade é problematizada nas três histórias através do relevo dado à criação do eu quer pelo outro, quer pelo próprio *self*. Não se trata de negar a subjectividade, mas sim de a questionar enquanto unidade, coerência e autonomia através de personagens divididas e de duplos, através de pontos de vista narratoriais instáveis e através da subversão da correspondência entre narrativas de primeira pessoa/subjectividade e narrativas de terceira pessoa/objectividade. De facto, o uso da terceira pessoa em *City of Glass* e *Ghosts* não equivale a uma perspectiva objectiva, na medida em que, como já verificámos, os respectivos narradores oscilam entre a posição de autoridade e o papel de leitor impotente. Quanto a *The Locked Room*, o uso da primeira pessoa não nos permite ter acesso a uma subjectividade no sentido cartersiano do termo, pois, como o próprio narrador afirma, *we exist for ourselves, perhaps, and at times we even have a glimmer of who we are, but in the end we can never be sure, and as our lives go on, we become more and more opaque to ourselves, more and more aware of our own incoherence. No one can cross the boundary into another, for the simple reason that no one can gain access to himself* (247, sublinhados nossos). Os *selves* que povoam a *Nova Iorque* austeriana são criados pelo mesmo processo que governa a significação na trilogia: assim como o significado é sempre adiado num jogo de significantes sem centro, sem significado transcendente, sem referente exterior à linguagem, também o eu é construído como uma auto- e hetero-representação, sem que se alcance uma forma fixa: *what better definition of the self as différance could we find – a self which is different from itself and whose realization requires it to be*

⁷ Russel, « Deconstructing *The New York Trilogy* », p. 75.

other.⁸ A reflexão de Quinn sobre o termo *private eye* (8), traduz não só o jogo entre a linguagem e o seu significado último, o qual nunca é atingido, como também o papel central do olhar do outro (*eye*) na construção do eu (*I*). No primeiro capítulo fizemos referência ao facto dos *emergent selves* resultarem de um trabalho de co-criação do eu e do outro: Quinn escreve Max Work; Stillman dá vida a Henry Dark; o narrador de *The Locked Room* cria cidadãos através das personagens ficcionais inscritas nos papéis de recenseamento e recria Fanshawe na (auto)-biografia. Como já constatámos, a rede de identidades da trilogia é mais complexa do que as criações acima referidas, resultando não só do trabalho escrito, como também da própria realidade *dupla e dividida* em que as personagens se movem. Definitivamente, há lugar para o criador/autor num mundo em que todo o real e todo o sujeito são construídos pela representação. Não se trata, como já foi referido no último capítulo, do retorno ao autor romântico, original e dotado de capacidades demiúrgicas, mas sim do retorno ao poder de criar, assumido de um modo auto-reflexivo, ou seja, de um modo que permite ao criador instalar-se e simultaneamente auto-questionar-se:

O criador romântico, como fonte originadora e original de sentido, pode muito bem estar morto, como Barthes defendia há anos (1972 a, 7-8), mas a posição de criador – uma posição de autoridade discursiva – mantém-se e é, cada vez mais, o centro auto-consciente de grande parte da arte contemporânea.⁹

É esta posição de autoridade sublinhada por Linda Hutcheon que preside à opacidade do texto de *The New York Trilogy*. Com efeito, trata-se de um romance cuja narrativa

⁸ William G. Plank, « Différance: hypostatization of the dialectic synthesis », *Doubles and Doubling in Literature and Film*, p. 170. Fusão das palavras francesas *différence* e *différer*, o conceito de *différance* proposto por Derrida caracteriza o mecanismo de funcionamento da linguagem, pelo qual o significado último e a presença genuína nunca são alcançados. A propósito da teoria derrideana sobre o mecanismo de funcionamento da linguagem e o seu jogo de presenças e ausências, cf. nota 46 do segundo capítulo deste trabalho.

⁹ Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia*, p. 189.

se inscreve e desaparece simultaneamente, constituindo *um labirinto de ecos*¹⁰:

La disparition progressive des protagonistes s'opère à travers un phénomène comparable à celui d'un maelström de blancheur ou d'un vortex lumineux: circularité narrative, accélération du mouvement, attraction du vide, rétrécissement du cercle, et surtout effacement continu des repères par un blanchiment constant du texte.¹¹

Segundo Mireille Hardy, o branqueamento do texto é materializado na trilogia pelo branco que invade o romance:

– um manto branco de neve cobre a cidade quando o narrador de *City of Glass* visita Auster, apagando qualquer traço do caso Stillman/Quinn e impossibilitando a descoberta de pistas conducentes ao detective desta primeira história: « I returned home from my trip to Africa in February, just hours before a snowstorm began to fall over New York » (131); « We put on our coats, went outside and took a cab to 69th street. The snow had been falling for an hour, and already the roads were treacherous » (132); « Then we left and walked out into the snow. The city was entirely white now and the snow kept falling, as though it would never end. » (132);

– em *Ghosts*, a neve inscreve os passos de Black e Blue, mas simultaneamente apaga os vestígios de um deles: como Black faz o caminho inverso sobre as suas pegadas e é seguido por Blue, após a passagem de ambos resta apenas um único traço, sendo um dos protagonistas apagado pelo outro: « No one else is about, and Black's shoes have made a perfect set of tracks on the white pavement. Blue follows the tracks around the corner (...); Unless it's a decoy, he thinks, and Black is planning to dump the groceries and take off, it's fairly certain that he's on his way home. Blue therefore

¹⁰ Esta expressão é usada por Mireille Hardy, « Les blanchiments des repères dans la *Trilogie New - Yorkaise* », *L'Oeuvre de Paul Auster*, p. 114: « La *Trilogie new yorkaise* est littéralement ponctuée de blanc, parcourue par la individualité de Bartleby, ensevelie sous les notations récurrentes de blancheur (...). Correspondances et notations itératives ricochent et rebondissent, constituant un réseau, *un labyrinthe d'échos* » (itálicos nossos).

¹¹ Hardy, « Les blanchiments des repères dans la *Trilogie New -Yorkaise* », p. 114.

does his own shopping (...), and then returns to his room on Orange Street. » (140, 141, sublinhados nossos);

– em *The Locked Room*, Fanshawe e o narrador afundam-se num caos de neve que parece anular os dois protagonistas pela sua duração infinita, reforçada por um silêncio de eternidade: « (...) everything was a chaos of snow, rushing down on top of me. (...) Several inches of snow had fallen, and it kept coming down, more and more heavily, as though it would never stop » (221). A invisibilidade e inacessibilidade de Fanshawe estão já presentes neste episódio do cemitério.

Mas o *branco* que cobre a narrativa não é literalizado apenas pela neve, estando também presente no muro branco do sonho de Quinn, no leite entornado pela rapariga que ocupa o apartamento do detective de *City of Glass*, bem como no próprio Stillman Jr.: « Everything about Peter Stillman was white. White shirt, open at the neck; white pants, white shoes, white socks. Against the pallor of his skin, the flaxen thinness of his hair, the effect was almost transparent » (15). O branco apaga esta personagem, afunda-a no vazio, manifestando uma ausência penosamente materializada. A par da brancura física, há também um branco sonoro – o silêncio – que se estabelece entre Quinn e Peter Stillman filho, reiterando as pausas silenciosas que precederam a revelação do motivo do telefonema inicial: « ‘Yes?’ / There was a long pause in the other end, and for a moment Quinn thought the caller had hung up » (6); « ‘Hello?’ he said. / Again there was a silence on the other end » (7). Através de Peter Stillman Jr., o branco é associado à morte não só pelo nome Stillman – *still man*: *homme immobile* / *still life*: *nature morte* / *stillborn*: *mort-né* ¹² –, como também pela associação que Quinn faz entre esta personagem e o seu filho morto. Esta associação

¹² Hardy, « Les blanchiments des repères dans la *Trilogie New-Yorkaise* », p. 120.

prefigura a progressiva evolução do branco para o negro que envolve Quinn no final de *City of Glass*. No entanto, o branco é também sinal de vida, soma de todas as cores, estando, portanto, presente no último capítulo da primeira história da trilogia, nomeadamente no segundo rito iniciático de Quinn: « The place had been stripped bare, and the rooms now held nothing. Each one was identical to every other: a wooden floor and *four white walls* » (126, *itálicos nossos*). Segundo Mireille Hardy, há um paralelo entre a *incubação* de Quinn no apartamento dos Stillmans e os rituais de iniciação que traduzem a morte e o renascimento:

(...) les saints sont toujours représentés avec, sur la tête, une auréole d'une éclatante blancheur. De plus les transfigurations surviennent généralement sur une hauteur – l'appartement des Stillman est situé au neuvième étage de l'immeuble...¹³

O ritual iniciático do detective de *City of Glass* culmina na página branca que sempre o fascinou, apagando-o no seu mundo e no texto da trilogia. O desaparecimento desta personagem e o espaço em branco da solução do romance policial frustram o leitor, seduzido pelo narrador a identificar-se com Quinn. No entanto, como já referimos, a página branca que absorve Quinn é também uma página aberta à interpretação do leitor.

Em *Ghosts*, o branco predomina desde o início: Black disfarça-se de White, embora os vestígios negros predominem. « The black beard, for example, and the overly bushy eyebrows. And then there is the skin, which seems inordinately white, as though covered with powder » (135); Jimmy Rose tem a barba e o cabelo brancos; Snow invoca a neve de *City of Glass*. O próprio título desta segunda história remete

¹³ Hardy, « Les blanchiments des repères dans la *Trilogie New-Yorkaise* », p. 122. Coincidência ou não, o número nove, referido neste passo a propósito do apartamento dos Stillmans situado no nono andar, surge também em *Moon Palace* com conotações de harmonia: « Everything works out in the end, you see, everything connects. The nine circles. The nine planets. The nine innings. Our nine lives. (...) The correspondences are infinite » (14). Paul Auster, *Moon Palace* (New York: Penguin Books, 1989), p. 2. Futuras citações deste texto serão referidas como MP, seguindo-se as respectivas páginas.

para o vazio e para a falta de substância presentes no olhar de Black, o qual anula simultaneamente aqueles que o olham e o que por ele é olhado: *a look that makes things invisible, that does not let you in* (137). Assim como o *branco* de *City of Glass* invade todo o romance, também o vazio cobre o enredo de *Ghosts*:

Nous n'apprendrons rien de plus sur Noir, Blanc ou Bleu, l'essentiel étant de savoir qu'ils ne sont pas ce qu'ils paraissent. L'affair se réduit donc à un vide, un point d'interrogation, une page blanche.¹⁴

A escuridão que invade o final de *City of Glass* é mais predominante em *Ghosts*, cujo vazio (*blank*) – *Black is no more than a kind of blankness, a hole in a texture of things* (145) – se transforma gradualmente em negro (*black*): « The day remains dark, and through the endlessly falling snow, Black appears to be no more than a shadow » (141); « (...) he (Blue) feels as though he is falling into some dark, cave-like place, with no hope of finding a way out » (145); « (...) Blue has been groping about in the darkness, feeling blindly for the light switch, a prisoner of the case itself » (169, sublinhados nossos).

Em *The Locked Room*, a escuridão, anunciada pelo próprio título, invade as páginas da trilogia, não só no interior do universo ficcional, mas também na leitura orientada para um desfecho inexistente: « Only darkness has the power to make a man open his heart to the world, and darkness is what surrounds me whenever I think of what happened » (235). O negro, tal como o branco, é sinal de luto na nossa civilização e neste século, e de vida noutros tempos e noutros lugares: luto pela morte de Fanshawe, celebração de vida pela libertação do narrador em relação à demanda de um único centro, de um significado fixo. No final da trilogia, a impressão que perdura é a de um apagamento constante dos traços, de uma recriação eterna da página branca, a

¹⁴ Hardy, « Les blanchiments des repères dans la *Trilogie New-Yorkaise* », p. 125.

qual é aprisionante pela disseminação de sentido, mas libertadora pela possibilidade que nos dá de nela escrevermos:

Prolifération de la blancheur ou noirceur contagieuse, l'impression qui perdure est celle d'un effacement constant des repères qui permet au palimpseste de se renouveler à l'infini.¹⁵

Os três aspectos acima analisados revelam a falta de centro, de ordem e de solução em *The New York Trilogy*, pondo em questão o romance policial anunciado pelos detectives e pelos hipotéticos mistérios das três histórias. De facto, as nossas expectativas enquanto leitores são continuamente frustradas quando se orientam pelas convenções do género policial,¹⁶ as quais são invocadas pelo texto apenas para serem desconstruídas, num processo de transcontextualização que envolve o leitor, o texto paródico (*The New York Trilogy*) e o parodiado (o romance policial), bem como a intenção de parodiar:

What postmodern parody does is to evoke what reception theorists call the horizon of expectations of the spectator, a horizon formed by recognizable conventions of genre, style or form of representation. This is then destabilized and dismantled step by step.¹⁷

A trilogia de Auster *repete* as convenções das histórias detectivescas – centralização, economia, solução –,¹⁸ revendo-as com distância crítica, de modo a assinalar a diferença no seio da semelhança. Neste sublinhar da diferença reside o contraste entre a paródia e o pastiche:

A paródia é uma síntese bitextual (Golopentia - Eretescu 1969, 171), ao contrário de formas mais monotextuais, como o *pastiche*, que acentuam a semelhança e não a diferença.¹⁹

¹⁵ Hardy, « Les blanchiments des repères dans la *Trilogie New-Yorkaise* », p. 126.

¹⁶ A este propósito Paul Auster afirma: « Mystery novels always give answers; my work is about asking questions. », « Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory », p. 139.

¹⁷ Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, p. 114.

¹⁸ Recorde-se a este propósito as reflexões de Quinn sobre o romance policial: « In good mystery there is nothing wasted, no sentence, no word that is not significant. (...) Everything becomes essence; the centre of the book shifts with each event that propels it forward. The centre, then, is everywhere, and no circumference can be drawn until the book has come to its end » (8). Como já foi referido anteriormente, o desfecho anunciado nestas reflexões é apenas uma ilusão.

¹⁹ Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia*, p. 50.

O texto paródico, ao distanciar-se criticamente do que é parodiado, constrói algo de novo, criando a síntese bitextual acima mencionada. Esta construção não está presente nem no pastiche, nem na alusão, sendo esta última essencialmente baseada numa correspondência entre dois textos e não no contraste entre os mesmos. É também pela distanciação crítica que a paródia se distingue da citação e do plágio: este último implica a intenção de enganar, constituindo um *roubo*, enquanto que a paródia envolve a intenção de imitar com ironia crítica, através de um *empréstimo*. Em *The New York Trilogy*, a revisitação do romance policial com ironia implica também a incorporação do que se subverte e uma homenagem ao género que é desconstruído, pois, como afirma Hutcheon, a raiz etimológica da paródia revela-a quer como um contraste entre textos, quer como uma cumplicidade entre os mesmos:

A natureza textual ou discursiva da paródia (por oposição à sátira) é evidente no elemento *odos* da palavra, que significa canto. O prefixo *para* tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles – o de contra ou oposição. (...) No entanto, *para* em grego também pode significar ‘ao longo de’ e, portanto, existe uma sugestão de acordo ou intimidade em vez de um contraste.²⁰

Note-se que a homenagem ao género policial parodiado na trilogia significa que a paródia não envolve necessariamente o ridículo, ao contrário da farsa e do burlesco. Com efeito, o ridículo é apenas um entre um leque de *ethos* possíveis ou de respostas pretendidas: a paródia pode partilhar do *ethos* irónico/escarnecedor e do *ethos* satírico, desdenhoso e que tem um objectivo corrector; pode ainda funcionar apenas com o *ethos* paródico que ridiculariza e homenageia simultaneamente. É também nesta homenagem que reside a diferença entre o texto paródico e o satírico:

Tanto a sátira como a paródia implicam distanciação crítica e, logo, julgamentos de valor, mas a sátira utiliza geralmente essa distância para fazer uma afirmação negativa acerca daquilo que é satirizado – ‘para distorcer, depreciar, ferir’ (Highet 1962, 69) (...). A arte paródica desvia de uma norma

²⁰ Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia*, p. 48.

estética e inclui simultaneamente essa norma em si, como material de fundo. Qualquer ataque real seria autodestrutivo.²¹

A cumplicidade com o romance policial é sobretudo desenhada pelo jogo com o poder tradicionalmente associado ao detective, bem como com o centro e a ordem ausentes no universo pós-moderno da relatividade e do caos. Dado que esta comunhão de interesses será analisada a propósito da paródia ao pós-modernismo, focalizaremos agora o contraste manifestado em *The New York Trilogy* na sua paródia ao romance policial, revendo e completando os três aspectos assinalados no início deste capítulo.

3.2 *The New York Trilogy* e a paródia ao romance policial

The centre, then, is everywhere, and no circumference can be drawn until the book has come to its end (8).

A afirmação acima transcrita está inserida nas primeiras páginas do romance de Auster, funcionando para o leitor como uma orientação que se revela progressivamente irónica. A ironia resulta do contraste semântico entre o que é afirmado – a onnipresença do centro e o desfecho portador de uma solução para os eventuais mistérios a resolver – e o que é significado – o centro e o desfecho das histórias detectivescas estão ausentes em *The New York Trilogy*. O passo acima citado tem, assim, uma função primordial, na medida em que implica o leitor na demanda policial, orientando a sua atenção para o final do livro e para uma hipotética solução e, simultaneamente, envolve-o na descodificação da paródia pelo contraste que assinala entre o romance policial e o texto de Auster. Neste sentido, a demanda de Stillman Sr.

²¹ Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia*, p. 62.

é significativa na sua tentativa de regressar ao logos puro em paralelo com a investigação de Quinn à procura de uma autoridade, de um pai capaz de fornecer um significado cristalizado e presente. Ambas as demandas falham e, no final de *City of Glass*, a disseminação *derrideana* é ilustrada pelo desaparecimento de Quinn, de Stillman Jr. e sua mulher, bem como pelo hipotético suicídio de Stillman Sr.. A ausência de um referente exterior à linguagem é sinalizada pela morte das personagens quando os seus significantes são omitidos da página do livro. Tudo se resume a um enredo no qual o acaso representa o papel principal, negando ao narrador e ao leitor a possibilidade de darem uma forma única aos vários elementos da intriga:

In *City of Glass* (...) chance events are not redeemed by eventual fulfillment in a final, well-plotted solution. An event that is pure chance can neither be predicted by prior events nor prefigure subsequent events.²²

O acaso desconstroi a cadeia de associações característica dos enredos policiais, nos quais o detective consegue encontrar um padrão que dê forma aos acontecimentos aparentemente arbitrários e complexos. Mas em *City of Glass*, o narrador revela ser um detective incapaz de dar resposta a questões fundamentais: « Is a crime committed? What happens to the potential victim? What happens to the suspected criminal? Finally, what happens to the detective himself? »²³ Quer o narrador, quer Quinn, são ambos detectives falhados, incapazes de encontrar uma solução para os seus enredos. A actuação de Quinn é característica de um *hard-boiled detective*, *a man who accepts and endures absurdity, the sudden twists to which an unpredictable reality subjects him in his unrewarding job, which he sticks to anyway*,

²² Sorapure, « The Detective and the Author », p. 74.

²³ Sorapure, « The Detective and the Author », p. 75.

Sisyphus-like.²⁴ Elevando a actuação do *hard-boiled detective* à sua potência máxima, Quinn continua a investigar mesmo após a hipotética morte do potencial criminoso e depois de o seu cliente ter desaparecido. Esta investigação está desde o início condenada ao fracasso pela instabilidade ontológica de Quinn, transformando-se a sua identidade no verdadeiro mistério e objecto da demanda policial. Neste sentido, as três histórias de *The New York Trilogy* constituem *anti-detective novels*, pois, tal como estes romances, são histórias cuja realidade está tão repleta de pistas, que os detectives arriscam a sua sanidade mental ao procurarem uma solução:

In a very Poesque way, the confrontation is no longer between a detective and a murder, but between the detective and reality, or between the detective's mind and the 'murder' in his own self.²⁵

O insucesso da demanda policial de Quinn é notório na primeira decisão que esta personagem toma enquanto detective: ao visualizar dois Stillmans em Grand Central Station, Quinn decide arbitrariamente seguir o primeiro, não lhe sendo possível recorrer aos critérios lógicos e racionais tradicionalmente associados ao trabalho do detective. Ironicamente, quando Quinn procura aplicar um método racional na descoberta de algum padrão inerente aos trajectos de Stillman Sr. nas ruas de Nova Iorque, tem consciência de que a imposição de padrões é uma forma de paranoia, uma tentativa de dar sentido ao meramente accidental. A imposição de padrões e de significados fixos preside também ao projecto absurdo do pai Stillman, empenhado em renomear o lixo das ruas nova-iorquinas, parodiando-se assim os detectives que procuram uma solução num universo sem soluções. Tal como as *anti-detective novels*, a trilogia de Auster dramatiza o vazio pós-moderno, derrotando qualquer expectativa

²⁴ Stefano Tani, *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction* (Chicago: University of Chicago, 1984), p. 24. Tani é citado por Sorapure, « The Detective and the Author », p. 76.

²⁵ Tani citado por Sorapure, p. 77.

de uma ordem silogística capaz de iluminar o objecto da investigação. É esta ausência de um desfecho satisfatório que destingue a *anti-detective novel* da *hard-boiled detective novel*, pois apesar de o detective deste último género policial ser confrontado com uma realidade complexa e perturbadora, no final encontra sempre uma solução para o crime investigado.²⁶ No caso de *City of Glass*, Quinn acaba por se afundar no caso que investiga, tornando-se incapaz de distinguir entre o que é significativo e o que é insignificante, procurando estabelecer conexões não entre as pistas de Stillman Sr., mas sim entre os elementos que o rodeiam.: « Quinn no longer had any interest in himself. He wrote about the stars, the earth, his hopes for mankind » (130). À semelhança da *hard-boiled detective novel*, cuja resolução do enigma não cura a sociedade do seu mal, em *City of Glass*, o caos permanece após a demanda de Quinn:

As for Quinn, it is impossible for me to say where he is now. (...) There were moments when the text was difficult to decipher (...). The red notebook, of course, is only half the story, as any sensitive reader will understand » (132, sublinhados nossos).

De facto, *The New York Trilogy* subverte as expectativas do leitor de um modo que ultrapassa o próprio romance anti-detectivesco, na medida em que nenhuma das suas histórias integra um corpo morto ou um criminoso. Os únicos crimes presentes na trilogia são o enclausuramento de Stillman Jr. pelo seu pai (treze anos antes de o romance começar); a violência de Blue contra Black, com a atenuante de que se trata de um acto de auto-defesa e cujas consequências podem ter sido exageradamente

²⁶ O romance policial inglês invoca duas sensações importantes no leitor: uma de fuga à realidade; a outra de segurança, na medida em que a ordem é restaurada na sociedade. Contrastivamente, o *hard-boiled detective* não restabelece a ordem, pois a sociedade está doente na sua raiz. A proximidade do *hard-boiled detective* com o mundo do criminoso: violência, alienação e rejeição dos valores convencionais associada a um código pessoal de ética; a sua perplexidade perante uma realidade caótica; bem como o facto da história ser narrada na perspectiva do detective – são aspectos que aproximam *The New York Trilogy* deste género policial. No entanto, a ausência de uma solução final, bem com a subversão das estratégias tradicionais de *detecção*, fazem da trilogia uma *anti-detective novel*.

avaliadas por Blue; e o desejo não concretizado do narrador de *The Locked Room* de matar Fanshawe. Ao eliminar um conceito fundamental de qualquer romance policial (tradicional, *hard-boiled* ou anti-detectivesco) – a culpa inerente ao crime cometido –, *The New York Trilogy* cria uma paródia às paródias inseridas nos romances policiais desconstrutivos e subversivos:

‘How, as postmodernist novelists, imbued with Harold Bloom’s formulaic anxiety of influences, do young writers go beyond the parodic modes of their ancestors?’ asks Eric Solomon (53). He answers that by writing ‘novels that probe further into surrealism and metafiction, that essentially parody earlier parodies.’²⁷

Deste modo, a ansiedade de influência exposta na rede intertextual da trilogia é integrada e subvertida pelo recurso à paródia de outras paródias. Vejamos de que modo o romance policial é parodiado em *Ghosts* e *The Locked Room*.

Em *Ghosts*, a falta de centro e de solução é anunciada pelo título, o qual, para além de ecoar a transparência implícita no título da primeira história, revela também a ausência de substância – é a história que tem menos páginas, menor número de personagens e um enredo mais simples. Quer a transparência, quer a técnica reducionista de *Ghosts* constituem mais uma ilusão para o leitor regido pelas normas do romance policial. Como já constatámos, à transparência prometida opõe-se a opacidade da narrativa caracterizada por personagens que se espelham noutras e por ecos de *City of Glass* e *The Locked Room*. Este ambiente claustrofóbico nega a possibilidade de se encontrar uma solução ou um único centro para o labirinto de significados: « When Blue stands up from his chair, puts on his hat, and walks through the door, that will be the end of it. / Where he goes after that is not important. For we

²⁷ Handler, *Drawn into the Circle of its Repetitions*, p. 53. Handler cita Eric Solomon, « Counter-Ethnicity and the Jewish-Black Baseball Novel », *Modern Fiction Studies* 33 (1987), 53.

must remember that all this took place more than thirty years ago, back in the days of our childhood. Anything is possible, therefore » (195, sublinhados nossos). Nesta segunda história, subverte-se também a supremacia subjacente ao detective do romance policial que pela sua capacidade de raciocínio acaba por eliminar o criminoso, ocupando uma posição de autoridade e poder. No caso de *Ghosts*, o criminoso Black domina o detective, na medida em que é ele (disfarçado de White) que contrata Blue. No final, a subversão da hierarquia é reforçada pela ambiguidade que caracteriza a morte de Black/Blue: « He removes the mask from Black's face and puts his ear against his mouth, listening for the sound of Black's breath. There seems to be something, but he can't tell if it's coming from Black or himself. » (195). Há ainda outros elementos paródicos a considerar nesta segunda história da trilogia :

- a personagem Virginia Stillman representa ironicamente a mulher fatal que tenta atrair o detective para a teia do Mal;
- as revistas lidas por Blue, *True Detective* e *Stranger Than Fiction*, bem como o *film noir*, *Out of the Past*, que ele vê, constituem referências paródicas à ficção policial americana dos anos quarenta.

A intersubjectividade presente nos duplos Blue/Black é reiterada em *The Locked Room*, no par narrador/Fanshawe, desconstruindo-se assim a oposição binária característica da tradição ocidental. A própria divisão tripartida da trilogia implica uma desconstrução do sistema binário e subverte a orientação aristotélica das ficções dotadas de princípio, meio e fim. Esta subversão resulta do recurso ao termo trilogia, o qual significa um conjunto de três romances que constituem uma obra unificada, embora cada um mantenha a sua unidade. No caso de *The New York Trilogy*, cada um dos romances pode ser lido individualmente, não sendo, por exemplo, absolutamente necessário lêr *The Locked Room* depois de *City of Glass* e *Ghosts*. O enredo de cada

romance não é uma continuação do anterior, as personagens de cada história não intervêm nas outras histórias ou, se o fazem, constituem apenas traços ou ecos de outras personagens. Segundo Handler, as três histórias de Paul Auster constituem, não uma *trilogia*, mas sim uma *tríade*:

If there is a connection among these books, something linking them together, it is a thematic one. All the texts are concerned with the same issues, all use the same metaphors; all bring up the same questions. (...) I propose that these three texts rather than constituting a trilogy are in fact a trinity, which is defined as that which has the condition of being threefold.²⁸

Conclui-se assim, que o próprio título ilude o leitor, criando-lhe determinadas expectativas que vão sendo frustradas à medida que a leitura progride. A presença procurada pelo leitor é comprometida pela *ausência* de soluções, desfecho, ordem. Em *The Locked Room*, a negação da *presença derrideana* é sublinhada pela *ausência* de Fanshawe e pela omissão do corpo morto tradicionalmente presente no quarto fechado do romance policial. O quarto fechado, motivo inaugurado por Poe na sua história *The Murders in the Rue Morgue*, caracteriza-se tradicionalmente por estar fechado pelo lado de dentro, contendo um corpo morto, mas sem nenhuma arma. Em *The New York Trilogy*, não há nem arma, nem corpo, à semelhança das histórias anti-detectivescas nas quais o quarto fechado constitui uma metáfora da auto-reflexividade do género. Com efeito, é a própria trilogia que, pela sua opacidade narratorial, constitui um quarto fechado, o qual está integrado num conjunto de caixas chinesas: o quarto fechado de *The New York Trilogy* contém o quarto fechado de *City of Glass*, *Ghosts* e *The Locked Room*, que por sua vez integram os quartos de várias personagens, cujos *notebooks* são também quartos selados. No universo pós-moderno, as chaves para estes quartos nunca encaixam nas respectivas fechaduras, o que aumenta o carácter

²⁸ Handler, *Drawn into the Circle of its Repetitions*, p. 11.

misterioso destas ficções, acentuando simultaneamente o *realismo* resultante do facto de estas histórias reflectirem a realidade descentrada e ontologicamente instável do pós-modernismo. O romance não contém soluções, mas a solução está na experiência do leitor que, como constatámos no capítulo anterior, é desconstrutivamente orientada pelo autor e construtivamente guiada pelo próprio leitor:

As Raymond Chandler said, 'the ideal mystery is one you would read if the end was missing' (Notebooks, p. 58). Life is the 'ideal mystery', those who live it are the 'readers', and 'the end' is 'missing' or unknown for those still alive.²⁹

A experiência do leitor é uma experiência de amor (seduzido pelo texto) e de morte (opacidade da narrativa e, conseqüentemente, da leitura), espelhando assim a experiência do próprio autor, cuja tripla reescrita da história policial é um adiamento da morte: « To end with the book, the author must end with the entire world in which all of these stories have unfolded. »³⁰ Segundo Brian McHale, o pós-modernismo não é só sobre a realidade irreal dos nossos tempos, mas também e sobretudo sobre o amor e a morte. De facto, ao pôr em relevo os diferentes níveis ontológicos (realidade/ /ficção) e as transgressões subjacentes, a ficção pós-moderna estabelece relações de amor entre o autor e as personagens e entre o leitor e o texto. No caso de *The New York Trilogy*, estas relações são dramatizadas através do *short-circuit* simulado pela intervenção de Auster no seu próprio romance e através do convite à participação do leitor na construção das três histórias: este convite é formulado não só pelo uso do pronome *we*, mas também pela ausência de detalhes da narrativa, o que permite ao leitor preencher os espaços em branco com base nas suas experiências e memórias:

The typical novel of the past two hundred years has been crammed full of details, descriptive passages, local color – things that might be excellent in themselves, but which often have little to do with the heart of the story being told, that can actually block the reader's access to that story. I want my books

²⁹ Handler, *Drawn into the Circle of its Repetitions*, p. 62.

³⁰ McHale, *Postmodernist Fiction*, p. 229.

to be all heart, all center, to say what they have to say in as few words as possible.³¹

O cliché *amamos os livros que lemos* é revisitado com ironia pelos escritores pós-modernos ao criarem situações explícitas de relações amorosas entre os textos e as personagens. Recordemos a este propósito, que todas as personagens da trilogia de Auster convivem mais com os seus livros de notas do que com as outras personagens, exceptuando o narrador de *The Locked Room* que é afinal o único que não se desintegra. Quando Quinn escreve pela primeira vez no seu caderno vermelho, está despido, o que ecoa um certo erotismo sentido na altura em que o comprou – « For reasons that were never made clear to him, he suddenly felt an irresistible urge for a particular red notebook at the bottom. He pulled it out and examined it, gingerly fanning the pages with his thumb. He was at a loss to explain to himself why he found it so appealing. (...) Almost embarrassed by the intensity of his feelings, Quinn tucked the red notebook under his arm, walked over to the cash register, and bought it » (38-9). A relação homoerótica desenvolvida na infância entre o narrador e Fanshawe prolonga-se através das cartas escritas por Fanshawe, da *auto*-biografia que o narrador procura elaborar e do *red notebook* deixado pelo escritor ao pai de família, ao amante de Sophie, ou seja, à única personagem que deixa as páginas do romance com a promessa de integrar o amor na sua vida.

A ficção pós-moderna põe também em relevo a relação entre a morte e o silêncio através de personagens cuja existência depende da continuação do acto de contar histórias: Quinn desaparece quando as páginas do seu livro terminam; Blue e Black são riscados das páginas do romance após o seu manuscrito estar terminado; Fanshawe morre após ter entregue o seu livro de notas ao narrador; e este último deixa

³¹ Auster, « Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory », p. 141.

de existir nas páginas da trilogia quando rasga as folhas do *red notebook* de Fanshawe. Assim, a morte destas personagens é equacionada com o fim da sua história. Mas a escrita é também um modo de evadir a morte, de afastar a página em branco e enchê-la de discurso: Quinn desaparece nas páginas do seu livro de notas, mas a história é contada pelo narrador, o que significa que a morte foi transcendida. A escrita pós-modernista é, deste modo, equacionada com a morte e com a vida de uma maneira que as ficções de outros tempos não o eram:

(...) postmodernist fiction is about death in a way that other writing, of other periods, is not. Indeed, insofar as postmodernist fiction foregrounds ontological themes and ontological structure, we might say that it is always about death. Death is the one ontological boundary that we are all certain to experience, the only one we shall all inevitably have to cross. In a sense, every ontological boundary is an analogue or metaphor of death; so foregrounding ontological boundaries is a means of foregrounding death (...).³²

Brian McHale acrescenta ainda que os textos auto-reflexivos, auto-conscientes, são sempre textos sobre a morte, na medida em que focam as diferenças ontológicas e a transgressão das fronteiras ontológicas: os comentários metaficcionais da trilogia de Auster já várias vezes citados abalam a ilusão criada pela ficção, deixando o leitor fora da consciência ficcional com a qual se identifica, forçando-o a abandonar esta consciência e por analogia a sua própria, *in a kind of dress-rehearsal for death*.³³

A paródia ao romance policial é também auto-reflexiva, pois implica um distanciamento irónico em relação ao género revisitado. Mas na trilogia de Auster há outros aspectos da ficção em geral que são parodiados, nomeadamente:

– a ascensão e a queda características da novela, na qual a falha no retorno à superfície é reveladora do insucesso da demanda das personagens; ironicamente, as personagens de *The New York Trilogy* libertam-se da tirania subjacente à procura do

³² Auster, « Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory », p. 231.

³³ Auster, « Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory », p. 231.

logos puro quando descem ao mundo mais obscuro do espaço urbano;

– Quinn, Blue e o narrador de *The Locked Room* constituem também uma paródia aos heróis românticos, pois tal como D. Quixote, todos eles estão enfeitiçados por livros: Quinn tinha sido um leitor devoto de romances policiais; Blue é um leitor assíduo da revista *True Detective*; o narrador de *The Locked Room* lê *Moby Dick*, *Robinson Crusoe* e outros livros baseados em viagens. Na literatura romântica, o herói dos romances de viagens regressa quase sempre à sua origem, o mesmo não acontecendo aos *anti-heróis* da trilogia, cujas histórias terminam com referências a *partidas* ou *chegadas* num movimento eternamente centrífugo: em *City of Glass*, o narrador afirma ter regressado de África; em *Ghosts*, o narrador atribui arbitrariamente a Blue o destino da China numa hipotética viagem por mar; em *The Locked Room*, a história termina com o narrador à espera de um comboio:

As a travel narrative, *The New York Trilogy* is nomadic in nature: the semantic journey never ends but consists of a never-ending loop of arrivals and departures.³⁴

O *never-ending loop of arrivals and departures* serve também para caracterizar a paródia inserida na trilogia: trata-se de um texto paródico que inicia a sua viagem com base noutras paródias (*hard-boiled e anti-detective story*), tendo como destino a paródia ao romance policial tradicional e a essas mesmas paródias. Mas a sua viagem não termina aqui, voltando novamente a partir para um outro território – o da (auto)-paródia ao pós-modernismo.

³⁴ Russel, « Deconstructing *The New York Trilogy* », p. 84.

3.3 *Drawn into the circle of its repetitions*

*A system is abolished only by pushing it into hyperlogic, by forcing it into an excessive practice which is equivalent to a brutal amortization.*³⁵

Em *The New York Trilogy*, a reiteração de estratégias e características da ficção pós-moderna eleva o pós-modernismo à sua hiperlógica, não causando o seu desaparecimento, mas questionando-o por dentro. Tendo como ponto de partida o artigo de Ihab Hassan *Fazer Sentido: as atribulações do discurso pós-modernista*,³⁶ iremos constatar que os onze traços da cultura literária pós-moderna delineados por Hassan são repetidos e parodiados nas três histórias da trilogia.

Como já verificámos, a ambiguidade da linguagem e do conhecimento pós-modernos caracteriza o universo ficcional da trilogia, quer pela opacidade da narrativa, quer pela **ironia** (cf. p. 108 do presente trabalho) subjacente a um texto paródico. No entanto, ao reiterar a mesma ambiguidade três vezes, pondo em evidência o vazio que persiste nas páginas do romance, o texto de Auster acaba por reflectir sobre essa **indeterminação**, subvertendo-a:

– ironicamente, o autor joga com a incerteza do destino das personagens, contradizendo-a através da *determinação* de um destino imposto pelos narradores das três histórias;

– a inactividade e a claustrofobia características do par Blue/Black elevam a indeterminação ao absurdo, tendo um efeito paradoxal: se a procura pelas personagens

³⁵ Jean Baudrillard citado por Bertens, *The Idea of the Postmodern*, p. 155.

³⁶ Ihab Hassan, « Fazer Sentido: as atribulações do discurso pós-moderno », trad. João Paulo Moreira, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 24 (Março 1988), 47-76.

de simetrias, analogias e semelhanças é ditatorial, o excesso de ambiguidade pode também ter efeitos tirânicos, reduzindo-as literalmente ao *nada*;

– recordemos ainda que, após as suas demandas pelo labirinto de *The New York Trilogy*, as personagens ascendem a um *determinado* conhecimento: Quinn ganha uma sabedoria universal (cf. p. 130); Blue apreende o mistério da sua existência (cf. p. 195) e o narrador de *The Locked Room* conhece a presença do Mal e do ódio dentro de si (cf. p. 267). Estes clarões de autenticidade traçam a diferença assinalada pela paródia ao relativismo pós-moderno de um modo semelhante ao que acontece em *The Invention of Solitude*:

Bien que *l'Invention* souligne l'impossibilité d'une vision du monde unifiée, et mène son propre combat contre la totalité, dans le même temps le text valorise les vérités entraperçues, les victoires partielles.³⁷

A indeterminação do sujeito explorada através de duplos e de máscaras é parodiada pela repetição dos mesmos processos de esvaziamento do eu nas três histórias: Quinn e Blue disfaçam-se nos seus encontros com Stillman Sr. e Black; Fanshawe auto-apelida-se de Henry Dark e o narrador de *The Locked Room* mascara Stillman de Fanshawe, atribuindo poderes totalitários à arbitrariedade e à ambiguidade: « I was the sublime alchemist who could change the world at will. This man was Fanshawe because I said he was Fanshawe, and that was all there was to it » (296). É o vazio do pós-modernismo que cria espaço para o exercício de autoridade, contrastando

³⁷ William Dow, « *L'Invention de la Solitude*: Lueurs dans l'apprehension de l'authenticité », *L'Oeuvre de Paul Auster*, p. 40. A expressão em itálico *victoires partielles* remete para o artigo de Norma Rowen « The Detective in Search of the Lost Tongue of Adam: Paul Auster's *City of Glass* », *Critique*, 32. 4 (Summer 1981), 232: « Much in both *City of Glass* and in Auster's other works suggests that this partial, glimpsed achievement of truth is the only possible and genuine one in the difficult world of the twentieth century ».

assim com a liberdade pretendida pelos contestatários das metanarrativas.³⁸ A intervenção de Auster na ficção é, como já assinalámos, uma das manifestações desse poder que se exerce apesar da (e devido à) arbitrariedade proclamada.³⁹ A propósito da ficcionalização do autor, é de salientar que os comentários metaficcionais de *The New York Trilogy* podem ser também perspectivados como uma paródia à metaficção didáctica do pós-modernismo:

Ao codificar parodicamente um texto, os produtores devem pressupor tanto um conjunto de códigos cultural e linguístico comum, como a familiaridade do leitor com o texto parodiado; se não o fizerem ou suspeitarem que não devem fazer essa pressuposição, o que se nos depara são esses textos abertamente didáticos de Calvino e Fowles.⁴⁰

Ao introduzir na trilogia o didactismo pós-moderno, Auster subverte-o na medida em que os comentários metaficcionais, em vez de elucidarem o leitor, iludem-no: a afirmação inicial, de que o centro está em todo o lado e que o desfecho é importante para podermos fechar o círculo, é ilusória, pois, como foi referido, não há propriamente um desfecho com o qual possamos fechar a circunferência.

O relativismo pós-moderno é também questionado pela repetição do *Unpardonable Sin* hawthorniano presente na acusação implícita de *voyeurismo* ao escritor *Paul Auster* – *As for Auster, I am convinced that he behaved badly throughout* (132) –, na absorção de Blue pela investigação de Black, afastando-o do

³⁸ Rorty e Lyotard rejeitam as metanarrativas, ou seja as verdades universais e transcendentais que estão na base da civilização ocidental. Lyotard considera que essas metanarrativas foram progressivamente substituídas por jogos de linguagem de carácter narrativo e cuja validade social e histórica é limitada. Segundo Lyotard, a ciência também só pode encontrar legitimidade na narrativa: « Scientific knowledge cannot know and make known that it is true knowledge without resorting to the other, narrative, kind of knowledge, which from its point of view is no knowledge at all. » Jean François Lyotard, *La Condition Postmoderne*, p. 29.

³⁹ A arbitrariedade é introduzida logo na primeira página de *City of Glass* através da invocação do acaso: « Much later, when he was able to think about the things that happened to him, he would conclude that nothing was real except *chance* » (3, itálicos nossos).

⁴⁰ Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia*, p. 121.

amor da *ex-future* Mrs. Blue, e na auto-alienação de Fanshawe, que o desliga da corrente humana. Esta problematização da ética, a par dos clarões de autenticidade previamente referidos, parece apontar para uma moral subjacente a *The New York Trilogy*, a qual se aproxima do conceito de sujeito moral proposto por Rorty:

to think of the moral self (...) as a network of beliefs, desires, and emotions with nothing else behind it - no substrate behind the attributes. For purposes of moral and political deliberation and conversation, a person is just that network.⁴¹

Este *network* é construído pela rede de repetições quer a nível temático, quer a nível de estratégias narrativas, nas três histórias da trilogia, que dá origem não a um sujeito centrado, mas sim a um sujeito plural *qui se construit à partir d'un ensemble de moments de quasi-révélation, transcendent, renversant, nourrissant, notre appréhension du sens.*⁴² A difusão da autoridade narratorial, apesar da sua instabilidade ontológica, reforça a percepção individual e alimenta o desejo de um sujeito estável manifestado no final de *The Locked Room*, quando o narrador rasga as páginas do *red notebook* de Fanshawe de modo a conciliar-se com a vida. Não se trata de um desejo nostálgico do autor, mas sim do registo de uma forma que se destaca do relativismo pós-moderno portador de insatisfação e que é assinalado por Lipovetsky:

O momento pós-moderno é muito mais do que uma moda, revela o processo da indiferença pura, na medida em que todos os gostos, todos os comportamentos, podem coabitar sem se excluírem, tudo pode ser escolhido conforme o gosto, tanto o mais operativo como o mais esotérico, tanto o novo como o antigo, a vida simples e ecológica e a vida hiper-sofisticada, *num tempo desvitalizado sem referências estáveis nem coordenadas principais.*⁴³

⁴¹ Richard Rorty, « Habermas and Lyotard on postmodernity », citado por Bertens, *The Idea of the Postmodern*, pp. 585-6.

⁴² Dow, « *L'Invention de la Solitude* », p. 43.

⁴³ Gilles Lipovetsky, *A Era do Vazio: Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*, trad. Miguel Serras Pereira & Ana Luísa Faria (Lisboa: Relógio D'Água, 1989), p. 39 (itálicos nossos).

A repetição da mesma história põe em evidência as semelhanças entre as personagens, mas também as acentua as diferenças entre o minimalismo de Quinn, a violência de Blue e a capacidade de integração do narrador anónimo, marcando assim o início, e não o fim, *do único e do pessoal*. A questão ética implícita nos aspectos acima referidos é, segundo Luís de Araújo, central ao pós-modernismo:

A Pós-modernidade significa um desafio à Ética, não só porque parece dar sinais da extinção de alguns ideais morais da Modernidade, como igualmente levanta, com algum cepticismo, a questão de saber, a um tempo, a situação e o valor da ética no horizonte vital dos nossos dias, de inegável perfil tecnológico.⁴⁴

Auster transcende assim as categorias da **Indeterminação** e do **Apagamento do Eu**, introduzindo na trilogia o discurso bi-vocal do *optimismo trágico*⁴⁵: a tragédia resultante da natureza incompreensível do mundo; optimismo legitimado pelas pequenas vitórias do conhecimento, apesar de provisórias e parciais, num universo governado pelo vazio, *um vazio sem trágico nem apocalipse*.⁴⁶

Quer a **indeterminação**, quer o **apagamento do Eu**, estão associados a um outro traço proposto por Hassan – a **fragmentação**: « O pós-modernista não faz senão des-ligar; diz só confiar em fragmentos. »⁴⁷ Como constatámos no capítulo I, o uso de duplos e mais duplos desconstrói o dualismo, inscrevendo no seu lugar a multiplicidade e a fragmentação. De facto, o duplo é invocado em *The New York Trilogy* quer através das personagens, quer através de expressões que incluem a palavra *double*, de modo a pôr em relevo a pluralidade característica do universo ficcional da trilogia. Neste sentido, podemos afirmar que a repetição da mesma história três vezes é um meio de

⁴⁴ Luís de Araújo, « Pós-modernidade: um desafio à ética? », Colóquio Internacional *Moderno / Pós-Moderno* (Universidade Nova de Lisboa, 1988), p. 5.

⁴⁵ Esta expressão é usada por William Dow a propósito de *The Invention of Solitude*: « Auster réussit à transcender ces catégories (a indeterminação, incluindo as ambiguidades e as rupturas que caracterizam o conhecimento e a linguagem pós-modernos) grossières en ancrant son récit dans le discours à deux voix de l'optimisme tragique (...) », p. 44.

⁴⁶ Lipovetsky, *A Era do Vazio*, p. 11.

⁴⁷ Hassan, « Fazer Sentido », p. 57.

ênfatizar o acto de duplicação em si mesmo, caracterizando o texto como um jogo, cujos jogadores são duplos uns dos outros: Fanshawe é e não é Stillman; *Auster* é e não é Auster; o leitor de *City of Glass* é e não é duplo do narrador. A fragmentação é literalizada através da construção dos três textos com base em fragmentos, ou seja, com base nas páginas escritas por Quinn, Blue/Black e Fanshawe:

Contre la faillite des grands récits (...) faillite en laquelle Jean Lyotard veut voir un trait saillant de la condition postmoderne, Paul Auster multiplie les petits récits ou les amorces de récits.⁴⁸

Mas *The New York Trilogy* não se limita a integrar a fragmentação, parodiando-a também através do riso irónico presente nos disfarces paradoxalmente usados por identidades fragmentadas, na multiplicidade de duplos que acaba por esvaziar o significado do próprio duplo, no minimalismo de Quinn que eleva a fragmentação ao absurdo, ao diluir a personagem no universo ficcional e nas páginas do texto, bem como no jogo lúdico de atribuição de cores aos fragmentos de uma identidade (*Ghosts*) e na substituição de Fanshawe pelos seus fragmentos escritos, o que o leva a afirmar *the book trapped me into what I had done* (308).

Por oposição à **fragmentação** pós-moderna, *The New York Trilogy* incorpora implicitamente a noção de família como meio indispensável de ligação com o mundo exterior ao eu. É nesta perspectiva que o narrador de *The Locked Room* se salva, optando pela sua inserção no seio da família Fanshawe e aceitando as ambiguidades do mundo contemporâneo: « He hasn't slain the dragon, he's let the dragon move into the house with him. That's why he destroys the notebook in the last scene. »⁴⁹ A transcendência em relação à fragmentação está implícita na recorrência do número três: são três as histórias do romance; três, os encontros entre Quinn e Peter Stillman

⁴⁸ Sammarcelli, « L'Invention d'une écriture », p. 33.

⁴⁹ Auster, « Interview with Joseph Mallia », *The Red Notebook*, p. 111.

Sr.; três, os eus de Quinn e as máscaras de Blue; havendo também expressões no texto que integram o conceito de trindade, como por exemplo: *triple meaning* (8), *third time* (10), *three days* (45). Esta elevação acima do relativismo pós-moderno é anunciada num desejo de Peter Stillman Jr. condensado na imagem do *high-wire walker*: « The last thing I will be is a high wire walker. (...) That is what I would like. To dance on the wire until I die » (19). Segundo Italo Calvino, a função existencial da literatura é a procura da leveza como reacção ao peso de viver.⁵⁰ As figuras suspensas no ar criadas pela imaginação literária estão na base da hipótese de Calvino de que a tradição literária resulta de uma situação de privação e do desejo de alcançar leveza para ultrapassar o peso da vida. No contexto de *The New York Trilogy*, *dancing on the wire* seria um modo de as personagens se elevarem acima dos subterrâneos onde a gravidade as aprisiona, uma forma de adiar a morte e principalmente uma arte de simultaneamente viver a solidão do eu e criar o sentido de comunidade, ou seja, a arte de conciliar o artista com a vida:

(...) the high-wire art is an art of solitude, a way of coming to grips with one's life in the darkest, most secret corner of the self. / It (high-wire walking) reduced us all to our common humanity. (...) We all became equal in each other's eyes, and therefore a part of each other. High-wire walking is not an art of death, but an art of life – and life lived to the very extreme of life. Which is to say, life does not hide from death, but stares it straight in the face.⁵¹

A capacidade de conciliar a arte com a vida, a morte com a existência, manifesta-se potencialmente no núcleo familiar em que o narrador de *The Locked Room* se integra, encontrando aí o seu lugar no mundo. É este regresso à comunidade, sob a qual paira suspensa a tradição delineada nos intertextos da trilogia, que faz de Paul Auster um *high-wire walker* inserido na cidade pós-moderna e simultaneamente elevando-se acima da sociedade narcísica que, segundo Lipovetsky, caracteriza o nosso tempo:

⁵⁰ Calvino, « Leveza », *Seis propostas para o próximo milénio*, p. 42.

⁵¹ Auster, « On the High Wire », *The Red Notebook*, pp. 95-7.

Viver no presente, apenas no presente e já não em função do passado e do futuro, é esta 'perda do sentido da continuidade histórica' (C. N., p. 30), esta erosão do sentimento de pertença a uma 'sucessão de gerações enraizadas no passado e prolongando-se no futuro' que, segundo Chr. Lasch, caracteriza e engendra a sociedade narcísica.⁵²

Recordando que *The New York Trilogy* contem em si fragmentos de outros romances posteriores, será pertinente referir que a necessidade de estabelecer elos com a humanidade é reiterada em *Moon Palace*, através do símbolo da lua: « A transfiguring sense of one's connectedness to humanity does not, after all, announce itself glaringly like the sun, but like the moon, waits quietly to be discovered and appreciated. »⁵³ Segundo Bruce Bawer, a trilogia e *Moon Palace* têm subjacente uma obsessão complexa e poderosa, *an obsession, namely with the theme of fathers and sons, with the notion of family as an indispensable means of connection with the world beyond oneself, and with the sense of alienation and directionlessness that can be the lot of the solitary and fatherless.*⁵⁴

A intervenção de Auster na sua ficção remete-nos para dois outros traços da cultura pós-moderna propostos por Hassan: a **performance** característica dos textos pós-modernos, pela qual se procura preencher os espaços em branco deixados pela indeterminação; e a **descanonização**, ou, como diz Lyotard, *deslegitimação, o que se aplica a todos os « grandes códigos », a todas as convenções, instituições, autoridades.*⁵⁵ É a descanonização que está na base da morte de Deus, do homem no sentido literal do termo e do autor. Como já verificámos no capítulo anterior, há na trilogia de Auster um jogo com a morte do autor, pelo qual se cria uma tensão entre o autor morto, sujeito às mesmas regras que comandam o universo ficcional das

⁵² Lipovetsky, *A Era do Vazio*, p. 49. Cf. Chr. Lasch, *The Culture of Narcissism* (New York: Warner Books, 1979).

⁵³ Bawer, « Doubles and more Doubles », p. 70.

⁵⁴ Bawer, « Doubles and more Doubles », p. 70 (sublinhados nossos).

⁵⁵ Hassan, « Fazer Sentido », p. 57.

personagens, e o autor vivo, manipulador, criador. A este propósito, recordemos que a criação de *duplos e mais duplos* enfatiza o processo de criação, pondo em relevo o autor e a sua imaginação, a qual é geradora da construção ficcional e gerada pela cultura do próprio autor. A ansiedade de Stillman Sr. em encontrar *Paul Auster*, o riso irónico de *Auster* no seu encontro com Quinn, o jogo de autoridade assumido e rejeitado pelas personagens e pelos narradores inserem-se na paródia ao autor pós-moderno supostamente morto, mas que acaba por ser o grande manipulador das histórias que conta. É esta manipulação oculta que a trilogia assimila e simultaneamente subverte, na medida em que podemos interpretar o desconhecimento do destino das personagens no final das três histórias quer como um exercício de autoridade da parte do autor, quer como uma afirmação de liberdade dessas mesmas personagens. Convém salientar que a crítica à manipulação – não só do autor, mas também entre as personagens de *City of Glass*, *Ghosts* e *The Locked Room* – ecoa ideias defendidas por Auster sobre o papel do escritor em relação às suas personagens. A propósito da criação dos seus textos, Auster sublinha a independência das respectivas personagens, afirmando que,

*each book belongs to its central character: Quinn, Blue, the narrator of The Locked Room, Anna Blume, Fogg, Nash. Each one of these people thinks differently, speaks differently, writes differently from all others.*⁵⁶

Segundo o autor de *The New York Trilogy*, a sua escrita é assombrada por material que emana das suas memórias, mas cuja origem é sempre um enigma.⁵⁷ Esta concepção da escrita como *a história das suas obsessões*⁵⁸ permite-nos concluir que para Auster as suas personagens não são marionetas, mas sim os *ventríloquos* que o

⁵⁶ Auster, « Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory », p. 126.

⁵⁷ Auster, « Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory », p. 126.

⁵⁸ Auster, « Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory », p. 123.

fazem falar: « I heard her (Anna Blume's) voice speaking to me – and that voice was utterly distinct from my own. »⁵⁹

A inserção do autor na ficção pode também ser associada à **hibridação** característica da cultura pós-moderna, na medida em que implica um esbatimento das fronteiras entre a arte e a vida. A diluição dos contornos do real e da ficção é parodiada através da ironia subjacente ao encontro entre Quinn e Auster, bem como através das várias tentativas de Quinn de conciliar o acto de caminhar com a escrita:

(...) walking and writing were not easily compatible activities. (...) He experimented with the notebook in front of him at forty-five degree angle, but he found his left wrist soon tired. After that he tried keeping the notebook directly in front of his face, eyes peering over it like some Kilroy come to life, but this proved impractical. Next, he tried propping the notebook on his right arm several inches above his elbow and supporting the back of the notebook with his left palm. But this cramped his writing and made writing on the bottom half of the page impossible. Finally he decided to rest the red notebook on his left hip, much as an artist holds his palette (62-3).

A associação entre a *paleta* de Quinn e a caneta do surdo-mudo amplia as conotações irónicas ao sugerir a incomunicabilidade potencial do acto de escrever. O *red notebook* é, aliás, alvo não só de ironia, mas também do humor patente na atribuição de funções triviais e humilhantes ao caderno de notas aparentemente tão importante para solucionar o caso Stillman: « Quinn was usually able to find sufficiently clean newspaper to wipe himself, although, once, in an emergency, he was forced to use a page from the red notebook » (116); « Using the red notebook as a pillow, he lay down on a grassy mound just north of the tree and fell asleep » (120). O riso despertado por estas disfunções do *red notebook* revela uma associação entre o visível e o risível no romance de Auster: « Sour son usage, la chose demeure inaperçue. La

⁵⁹ Auster, « Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory », p. 147.

chose cassée lasse enfin de se cacher (...). Les choses les plus visibles sont paradoxalement celles qui sont les moins regardées ». ⁶⁰

A ironia e o humor pós-modernos, acima mencionados, permitem preencher o vazio criado pela crise de representação, representando o irrepresentável e revisitando o passado com distanciamento crítico:

If anything, I would say that we were falling into each other, that we were falling so fast and so far that nothing could catch us. Again, I lapse into metaphor. But it is probably beside the point. For whether or not I can talk about it does not change the truth of what happened (233).

Contrariamente ao narrador de *The Locked Room*, Stillman Sr. procura preencher o vazio não com ironia, mas com a linguagem adâmica, constituindo a sua demanda uma paródia ao estruturalismo, *segundo o qual, a linguagem pode não ser tudo, mas praticamente tudo o que nós fazemos que é especificamente humano é expresso em linguagem*. ⁶¹ De facto, Stillman acredita num centro que pode ser restabelecido com a linguagem de Deus, original e natural. Apesar de saber que as palavras falham – *our words no longer correspond to the world* (77) –, Stillman insiste em reinventar a linguagem, primeiro através do filho, depois através da Torre de Babel que *constrói* nas ruas de Nova Iorque. Por oposição à inversão histórica de Stillman, orientada para o logocentrismo, a experiência de Quinn expõe ideias pós-estruturalistas, ao afirmar a impossibilidade de se estabelecer um único centro, fixo e estável:

– Quinn participa na discussão sobre *D. Quixote* com *Paul Auster*, mas posteriormente define o esforço do escritor para encontrar o significado último da composição do livro como *drivel about old books* (102);

⁶⁰ Alain Chareyre-Méjan e Guillaume Pigeard de Gurbert, « Ce que Paul Auster n'a jamais dit: une logique du quelconque », *L'Oeuvre de Paul Auster*, p. 181.

⁶¹ Cf. David H. Richter, « Structuralism and Semiotics », *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*, ed. David H. Richter (New York: St. Martin's, 1989), p. 847 (tradução nossa).

– ao procurar o significado da coincidência do seu *pen name* e do nome de um dos jogadores dos Mets ser o mesmo – William Wilson –, Quinn acaba por concluir que *the two Willam Wilsons cancelled each other out* (128), e esta constatação das inconsistências da linguagem leva-o a rejeitar a possibilidade de derivar qualquer sentido através do logocentrismo;

– a afirmação inicial – *the centre, then, is everywhere* (8) – introduz no texto de Auster uma noção crucial da teoria pós-estruturalista e que é assimilada por Quinn quando desiste de procurar conexões entre causas e efeitos, passando a ver o universo como um texto sem significados cristalizados: « Night and day were no more than relative terms; they did not refer to an absolute condition. The only reason we did not know it was because we could not be in two places at the same time » (127).

O *red notebook* de Quinn testemunha a transformação de uma orientação estruturalista para uma abordagem pós-estruturalista. Inicialmente, Quinn escreve apenas informações relacionadas com o caso Stillman, procurando uma ordem, um padrão subjacente aos passos do pai Stillman. Após o encontro com *Paul Auster* e a perda de Stillman, a escrita de Quinn deixa de ter um objectivo específico, não havendo nenhum esforço de análise ou interpretação dos factos. Deste modo, Quinn perde o conforto da ordem pretendida, perde o sentido da sua identidade mas ganha o sentido de *oneness* com o universo: « Quinn no longer had any interest in himself. He wrote about the stars, the earth, his hopes for mankind. He felt that his words had been severed from him, that now they were a part of the world at large (...) » (130). Ironicamente, é pela elevação da demanda de Stillman à sua hiperlógica, que Quinn a destrói, dado que o resultado dessa demanda não é uma comunicação perfeita, mas sim o silêncio e a morte.

O próprio romance *The New York Trilogy*, ao desconstruir o género policial, desconstrói a procura de um centro e de um significado inerentes à linguagem, apontando para a segunda interpretação referida por Derrida no final do seu ensaio

« Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences »:

The are thus two interpretations of interpretation, of structure, of sign, of freeplay. The one seeks to decipher, dreams of deciphering, a truth or an origin which is free from freeplay and from the order of the sign, and lives like an exile from the necessity of interpretation. The other, which is no longer turned toward the origin, affirms freeplay and tries to pass beyond man and humanism, the name man being the name of that being who, throughout the history of metaphysics or of ontotheology has dreamed of full presence, the reassuring foundation, the origin and the end of the game. ⁶²

Este confronto entre as teorias estruturalista e pós-estruturalista através de personagens do universo ficcional revela que *The New York Trilogy*, e particularmente *City of Glass*, pode ser interpretada como um texto/teoria, no sentido que Linda Hutcheon atribui à poética do pós-modernismo:

A poetics of Postmodernism must deal with both (theory and practice) and can theorize only on the basis of all forms of postmodern discourse available to it. / Those rules and categories (that govern a postmodern work) are what the work of art itself is looking for. ⁶³

A par da paródia ao estruturalismo, há também uma paródia à crise da representação em geral – do **Inapresentável** (Hassan, 58) –, através do contraste entre o vazio angustiante criado por essa crise e *une logique du quelconque* subjacente às histórias da trilogia:

La logique du quelconque implique que le tout ne soit pas plus grand que la somme des parties. A chaque fois, que se passe-t-il? Rien de plus que ce passe. Ainsi, Auster peut il se vanter d'avoir en quelque sorte résolu le mystère de l'univers: le caractère prodigieusement irrégulier du monde dont il parle ne laisse plus de place pour les messages cryptés, car les rapports n'y précèdent et n'y transcendent pas les choses. ⁶⁴

⁶² Derrida, « Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences », pp. 264-5 (sublinhados nossos).

⁶³ Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, pp. 19,15.

⁶⁴ Chareyre-Méjan & Gurbert, « Ce que Paul Auster n'a jamais dit », p. 178.

É neste real sem significados transcendentos ocultos, que podemos destacar uma forma no relativismo pós-moderno, forma essa que está centrada na família e no desejo de se restabelecer a ordem no caos. Esse desejo é veiculado pela paródia ao romance policial, na medida em que, como já referimos, toda a paródia é simultaneamente uma homenagem e uma inversão ironica do que é parodiado. Ao homenagear o romance policial, *The New York Trilogy* celebra uma característica fundamental deste género literário: a ordem inerente à estrutura do conto policial, cuja solução depende de cada detalhe da história:

At its best, detective fiction can be one of the purest and most engaging forms of story-telling. The idea that every sentence counts, that every word can make a difference – it creates a tremendous narrative propulsion. It's on that level that the form has been most interesting to me.⁶⁵

No universo ficcional da trilogia, a estrutura com princípio, meio e fim, está ausente, mas há outros elementos que apontam para a possibilidade de se criar uma ordem, a qual será sempre plural e provisória, na medida em que cada vida terá ordens diferentes de outras e variáveis no tempo. Se considerarmos que Quinn, Blue e o narrador de *The Locked Room* são um só, podemos verificar que os dois primeiros não são bem sucedidos no estabelecimento de um ponto de ancoragem, ao contrário do narrador da terceira história que consegue integrar-se no seio familiar. Há portanto uma evolução de *City of Glass* para *The Locked Room* no sentido de uma abertura ao outro, à comunidade como centro provisório e local do eu. Quanto à hipotética ordem presente na trilogia, podemos verificar que um dos elementos que a constrói é a *coincidência*. De facto, as coincidências estabelecem elos entre as personagens e, pela sua reiteração, criam um determinado padrão na anarquia sem forma do pós-modernismo. É neste

⁶⁵ Auster, « Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory », p. 140.

sentido que concordamos com a seguinte constatação de Bruce Bawer: « Auster understands coincidences. (...) He has taken note of and reflected seriously upon the sense of harmony, of magic, and even of transcendence that a striking coincidence can inspire. »⁶⁶ As coincidências geradora de harmonia e magia são várias:

- Quinn e o filho de Paul Auster (cujo nome Quinn adota) têm o mesmo nome – Daniel; como já foi sublinhado, as iniciais do detective de *City of Glass* são as mesmas de *D. Quixote*, livro sobre o qual Auster escreve um ensaio;
- o filho de Quinn e o de Stillman Sr. – objecto de investigação do detective de *City of Glass* – são ambos Peter;
- em Grand Central Station, Quinn senta-se ao lado de uma rapariga que está a lêr um dos seus romances policiais e é confrontado com a visão de dois Stillmans, personagens idênticas que saem do mesmo comboio;
- Blue depara com a *ex-future* Mrs. Blue numa rua de Nova Iorque;
- alguns dos nomes inventados pelo narrador de *The Locked Room* no seu papel de *census taker* fazem eco dos nomes das personagens de *Ghosts*.

A última coincidência acima referida remete para a importância das relações intratextuais e para o significado da repetição da mesma história três vezes, tendo o número três conotações espirituais: « I agree that these books are mostly concerned with spiritual questions, the search for spiritual grace. »⁶⁷ A reiteração de enredos e demandas semelhantes nas três histórias cria um certo padrão, caracterizado pelos seguintes aspectos:

- a importância do olhar do outro para confirmar a nossa existência – *We can only see ourselves because someone else has seen us first*,⁶⁸

⁶⁶ Bawer, « Doubles and more Doubles », p. 70.

⁶⁷ Auster, « Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory », p. 110.

⁶⁸ Auster, « Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory », p. 143.

– a procura de uma origem representada em *City of Glass* pelo enclausuramento de Quinn no apartamento dos Stillmans, imagem do regresso ao ventre materno para um novo renascimento e que culmina no desaparecimento do detective; representada em *Ghosts*, pela escrita de uma autobiografia com efeitos mortais; e em *The Locked Room*, pelo isolamento de Fanshawe em Columbus Square e pela integração do narrador na família Fanshawe. Recordemos ainda que os intertextos da literatura americana clássica constituem um regresso à América – o regresso à origem não original das histórias da trilogia e que constituirá um dos motivos reiterados noutros romances de Auster, como por exemplo *Moon Palace*:

Think of the satisfaction (...) of crawling into bed and knowing that your dreams are about to take place on top of nineteenth-century American literature. Imagine the pleasure of sitting down to a meal with the entire Renaissance lurking below your food (MP, 2).

Para além dos dois elementos acima referidos que participam na construção de uma ordem em *The New York Trilogy* – a coincidência e o padrão criado pelas relações intratextuais –, há ainda um outro aspecto a considerar, nomeadamente a centralidade do acto de contar histórias, quer no interior de cada um dos universos ficcionais, quer no próprio romance constituído por três histórias que são uma só. Por este acto, as personagens procuram sobretudo adiar a morte e fazer sentido. Esta demanda pelo sentido é, segundo Habermas, *fatídica* ao Homem e tem sofrido várias crises no decurso da História Ocidental, desde o gnosticismo antigo até à *indetermanência* dos nossos dias (*indeterminação instalada em imanência*), *em que os signos se espalham como folhas levadas pelo vento e o que é autoridade vai murchando no frio Outono dos nossos descontentamentos*.⁶⁹

Assim, podemos concluir que, a par da desordem, da degradação das coisas,

⁶⁹ Hassan, « Fazer Sentido », p. 59.

há, na trilogia, uma pulsão que produz *figuras de uma beleza alucinante e geométrica: as coincidências, o sistema de identificações falsas e verdadeiras, os duplos, as simetrias, os jogos de espelhos, a maquinaria textual engenhosamente construída.* ⁷⁰

Para a construção desta ordem muito contribui a paródia ao romance policial, cuja revisitação com ironia e homenagem permite, segundo Borges, *salvar a ordem numa época de desordem:*

Eu diria, em defesa da novela policial, que ela não precisa que a defendam; lida presentemente com um certo desdém, vem salvando a ordem numa época de desordem. É uma coisa meritória que lhe devemos agradecer. ⁷¹

Regressando à *logique du quelconque* subjacente a *The New York Trilogy*, podemos constatar que as personagens deste romance habitam um real caracterizado por dois princípios: toda a realidade é necessariamente determinada; toda a realidade é necessariamente qualquer, ou seja, ela não é *necessária* pela sua diferença em relação ao outro, mas sim pelo facto de não poder deixar de ser qualquer coisa. A *imanência* ⁷² funde num mesmo plano as coisas e o nosso comentário sobre elas, revelando assim que a questão fulcral não é a dificuldade em conhecer o real, mas sim o facto de esse real só estar presente perante ele mesmo. É este peso da realidade sem segredos ocultos – *ce qui est est ce qu'il est et rien d'autre* – que alimenta uma *retórica da banalidade contrastiva*:

(...) the character's failure to be amazed by paranormal happenings serves to heighten our amazement. The rhetoric of contrastive banality, we might call this. ⁷³

⁷⁰ Caldwell, « *New York Trilogy: Réflexions Postmodernes* », p. 79.

⁷¹ Borges, *Borges Oral*, p. 74.

⁷² A *imanência* é outro dos traços da cultura pós-moderna assinalados por Hassan: « (...) assistimos actualmente por todo o lado a difusões problemáticas dos nossos cinco sentidos. Hoje o 'ser da linguagem' (Foucault) tapa todas as fendas do cosmos, dos quarks aos quasars, do 'inconsciente letrado' (Lacan) aos buracos negros do espaço. Tornámo-nos parte de um sistema semiótico imanente. », « Fazer Sentido », p. 59.

⁷³ McHale, *Postmodernist Fiction*, p. 76.

Perante o ambiente fantástico que envolve Quinn no final de *City of Glass*, esta personagem reage de um modo perfeitamente banal, aceitando o real sem sombra de espanto :

There was a tray of food beside him on the floor, the dishes steaming with what looked like a roast beef dinner. Quinn accepted this fact without protest. He was neither surprised nor disturbed by it, he said to himself, it is perfectly possible that food should have been left here for me (128).

No entanto, após presenciar a cena familiar entre Paul Auster, Siri e Daniel, o detective de *City of Glass* sente-se perdido, sendo absorvido pela observação de factos *normais*:

Quinn was nowhere now. He had nothing, he knew nothing, he knew that he knew nothing. (...) He sat down in his living room and looked at the walls. (...) A white wall seems a yellow wall, becomes a gray wall, he said to himself (104, sublinhados nossos).

No universo ficcional de *The New York Trilogy*, o real é o pequeno nada que faz com que uma coisa não seja apenas uma ideia: é o telefonema do acaso em *City of Glass* que despoleta todo o enredo da primeira história; é o encontro entre Blue e a *ex-future* Mrs. Blue que lança definitivamente o primeiro para o *não-lugar*, ao tornar evidente que o seu lugar no mundo já foi preenchido por outro; é o reaparecimento de Fanshawe na vida do narrador de *The Locked Room* que permite a concretização de duas ideias – a ideia de uma família e a do nascimento de um romancista. O acaso, subjacente aos episódios mencionados, não se alia ao extraordinário, mas sim ao real, pois é a imprevisibilidade que define a existência das personagens e do mundo austeriano:

I consider myself a realist. Chance is a part of reality: we are continuously shaped by the forces of coincidence, the unexpected occurs with almost numbing regularity in our lives.⁷⁴

Sendo o real imprevisível, não nos é possível antecipar um acontecimento, nem tão pouco investi-lo de significado e por isso o narrador de *City of Glass* afirma que *the*

⁷⁴ Auster, « Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory », p. 116.

question is the story itself, and whether or not it means something is not for the story to tell (3). A centralidade da história sem sentido fixo ou pré-determinado emana do carácter *incrível* dos acontecimentos – ou seja, do facto de estes não serem passíveis de crença – e eleva o humor a um lugar de destaque no romance de Auster: «Paul Auster s’amuse à faire rire. A la limite il ne fait rien d’autre et se contente de cela. Ses livres rapportent des histoires drôles dépourvues de sens, c’est à dire sans but ni raison. » ⁷⁵ Recordemos a este propósito o humor subjacente à *disfunção* do caderno de notas vermelho usado como papel higiénico e como travesseiro; as anedotas literárias de Black; ou ainda a criação de identidades imaginárias pelo narrador de *The Locked Room* enquanto *census-taker* – « It is these bright bubbles of story, rather than the main current of anxiety and doubt, that will recommend Auster’s work to memory. » ⁷⁶

Pensando que a ansiedade e a dúvida desempenharão também um papel fulcral na imortalidade da obra de Auster, não podemos deixar de concordar com a importância do humor presente nas transgressões autorizadas características das várias paródias já analisadas: a paródia ao romance policial, ao duplo literário, às características gerais da ficção, e a que estamos ainda a analisar e que se centra sobre o pós-modernismo. Neste sentido, *The New York Trilogy* actualiza um outro traço da cultura pós-moderna definido por Hassan como a **carnavalização**, a qual engloba a *descanonização*, a *ironia*, a *hibridação*, o *ethos lúdico e anarquizante do pós-modernismo*, bem como a *inversão*, a *lógica do avesso*, do *contrário*, da *descoroação do rei pelo bobo*. ⁷⁷ É de acordo com esta lógica que a trilogia de Auster subverte a

⁷⁵ Chareyre-Méjan & Gurbert, « Ce que Paul Auster n’a jamais dit », p. 181.

⁷⁶ Colin Greenland, « The novelist vanishes », *Times Literary Supplement* (December 11, 1987), 1375.

⁷⁷ Hassan, « Fazer Sentido », p. 58.

posição hierarquicamente superior do detective em relação ao criminoso, transformando os perseguidores em perseguidos. De facto, Quinn, Blue e o detective da última história não alcançam a posição de supremacia pretendida em relação a Stillman Sr., Black e Fanshawe respectivamente: « It seems perfectly plausible to him (Blue) that he is also being watched, observed by another in the same way that he has been observing Black » (168). Tal como o carnaval renascentista e medieval, o romance de Auster situa-se na fronteira auto-consciente entre a arte e a vida, simulando a eliminação da diferença entre o autor e o leitor co-criador. No entanto, como já verificámos no capítulo anterior, esta simulação potencial não é actualizada, na medida em que o autor questiona as fronteiras entre a ficção e a vida, apenas para as reafirmar novamente, num gesto de autoridade. Recordando o que já foi referido neste capítulo, podemos afirmar que este gesto constitui uma crítica do autor da trilogia ao poder manipulador do autor pós-moderno. Apesar de este autor estar aparentemente morto, o facto é que continua a exercer a sua manipulação de um modo ainda mais perverso do que o autor tradicional, na medida em que o faz de um modo oculto, ou seja, sob a capa de uma concessão de inteira liberdade ao leitor. A trilogia, através da ficcionalização do autor e dos comentários metaficcionais já anteriormente referidos, contesta a ilusão novelística do dogma realista e procura subverter o autoritarismo dos críticos, contendo dentro de si os seus próprios comentários. Esta auto-reflexividade é semelhante ao segundo mundo invertido do carnaval, o qual contestava a cultura eclesiástica, séria e oficial:

As inversões carnavalescas das normas podiam muito bem ter uma fonte em comum com os desafios metaficcionais subversivos a convenções novelísticas: sentimentos de insegurança face quer à natureza, quer à ordem social. (...) Vivemos hoje no medo das consequências do que os nossos antepassados designavam, sem ironia, por 'progresso': urbanização, tecnologia, etc.⁷⁸

⁷⁸ Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia*, p. 94.

Quer o carnaval, quer a paródia inserida em *The New York Trilogy*, funcionam segundo o princípio paradoxal da transgressão autorizada, pois a segunda vida do carnaval e o texto paródico só têm sentido em relação ao que é parodiado. Em ambos os casos, trata-se de transgressões temporárias e não de uma destruição permanente das normas prevalecentes, garantindo a continuidade das mesmas:

(...) As transgressões da paródia permanecem em última análise autorizadas – autorizadas pela própria norma que procuram subverter. Mesmo ao escarnecer, a paródia reforça: em termos formais, inscreve as convenções escarnecidas em si mesma, garantindo, conseqüentemente, a sua existência continuada. É neste sentido que a paródia é o guardião do legado artístico, definindo não só onde está a arte, mas de onde ela veio.⁷⁹

Ao subverter o pós-modernismo através da reiteração de estratégias inerentes a este fenómeno cultural, histórico, político e contraditório, Paul Auster reitera a estratégia da jeremiada americana definida por Bercovitch do seguinte modo:

The American Jeremiad was essentially a ritual of continuity through generational rededication. It required a set of local precedents, a pride of tribal heroes to whom the community could look back in reverence, and from whom, therefore, it could inherit its mission.⁸⁰

De facto, a insistência nos traços da cultura pós-moderna acentua o caos e o vazio da realidade americana, sublinhando assim a distância entre o facto e a promessa, entre a utopia e a distopia, distância esta que é explicitamente referida em *Moon Palace* por Fogg: « I was an instrument of sabotage, I told myself, a loose part in the national machine, a misfit whose job was to gum up the works. (...) I was living proof that the system had failed, that the smug, overfed land of plenty was finally cracking apart » (MP, 61). É através da ansiedade resultante desta distancia que se pode garantir a continuidade de uma missão com heróis locais – os escritores da *American Renaissance* – e, conseqüentemente, o regresso à *Música da América*, a qual é

⁷⁹ Hutcheon, *Uma Teoria da Paródia*, p. 97.

⁸⁰ Sacvan Bercovitch, « The Puritan Vision of the New World », *Columbia Literary History of the United States*, ed. Emory Elliot (New York: Columbia University Press), p. 39.

interpretada por Bercovitch como *uma ideologia, uma rede de ideias, praticas, crenças e mitos, através dos quais uma sociedade, qualquer sociedade, se torna consistente e se perpetua*.⁸¹ No caso da trilogia austeriana, a música é constituída essencialmente por histórias que se contam e que se ouvem e pelas quais o eu se pode abrir ao outro, à comunidade e até à própria tradição representada por Melville, Thoreau, Hawthorne e Poe: «Your language, your memories, even yor sense of isolation – every thought in your head has been born from your connection with others.»⁸² À semelhança da jeremiada que permite a perpetuação da *Música da América*, a distância entre a paródia ao romance policial inserida na trilogia e o próprio género parodiado revitaliza, ainda que ironicamente, as características da história detectivesca, afirmando a sobrevivência da nossa necessidade de fazer sentido. Do mesmo modo, a integração e simultaneamente subversão do pós-modernismo constitui um ritual de continuidade deste movimento, orientando-o, no entanto, para uma vertente diferente daquela que é usualmente associada à ficção pós-moderna. Enquanto que esta ficção se baseia essencialmente no relevo dado à construção e desconstrução do universo ficcional, *The New York Trilogy*, apesar de assimilar tal característica (amplamente referida no segundo capítulo e no início do terceiro)⁸³, resiste a este pós-modernismo, propondo uma outra visão: a do pós-modernismo filiado neste mundo. Esta filiação só é possível através da subversão da leitura paranóica que procura conexões e analogias onde estas não existem, optando por uma estratégia de leitura comprometida com a realidade tal como ela se nos apresenta:

⁸¹ Sacvan Bercovitch, *The Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Construction of America*, (New York: Routledge, 1993), p. 13 (tradução nossa).

⁸² Auster, « Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory », p. 144.

⁸³ Um dos traços definidos por Ihab Hassan é o **Construcionismo** que caracteriza a ficção pós-moderna.

In the strictest sense of the word, I consider myself a realist. (...) What I'm after, I suppose, is to write fiction as strange as the world I live in.⁸⁴

O labirinto de espelhos que reflectem duplos, de textos que parodiam outros textos e de um romance que se auto-reflecte, apresenta assim uma saída para além da circularidade narrativa em direcção ao real no qual estamos inseridos. Esta abertura à realidade faz da trilogia um *livro de areia*, sem princípio nem fim:

(...) o nome do livro era o **Livro de Areia** pois não tinha, como a areia, princípio nem fim. / É infinito, nem mais nem menos, o número de páginas deste livro. Nenhuma delas é a primeira, nenhuma delas é a última.⁸⁵

O princípio de *The New York Trilogy* está imerso no real, do qual o livro nasce, sendo o seu fim construído pelo sentido que cada leitor atribui às três histórias da trilogia:

The one thing I try to do in all my books is to leave enough room in the prose for the reader to inhabit it. Because I finally believe it's the reader who writes the book and not the writer.⁸⁶

⁸⁴ Auster, « Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory », pp. 116-17.

⁸⁵ Borges, « O Livro de Areia », *O Livro de Areia*, p. 135.

⁸⁶ Auster, « Interview with Joseph Mallia », p. 111.

Conclusão

*Ninguém existiu nele: por detrás do seu rosto (que mesmo através das más pinturas da época não se parecia com nenhum outro) e das suas palavras, que eram copiosas, fantásticas e agitadas, não havia mais que um pouco de frio, um sonho não sonhado por alguém.*¹

Em *The New York Trilogy*, a omnipresença do motivo literário do duplo põe em relevo o processo de duplicação inerente à condição de se viver num universo plural e múltiplo, universo este que é governado nos romances de Auster pelo desaparecimento e pela ausência presente dos seus habitantes. Em *City of Glass*, *Ghosts* e *The Locked Room*, as personagens duplicam-se quer como meio de procurar preencher o vazio referido no passo acima citado, quer como resultado da pluralidade de um universo no qual não existem duas coisas iguais. É esta impossibilidade de duplicação genuína que está ironicamente subjacente à reiteração de *duplos e mais duplos*, resultando deste contraste a afirmação, por um lado, da multiplicidade e, por outro, da necessidade de procurar um centro que fixe a constante mutação e bifurcação do tempo, do espaço e do ser. A procura de um centro, de uma origem, ainda que provisórios e efêmeros, implica a redução das personagens ao quase zero, a qual é explicitamente referida a propósito do detective de *City of Glass*, Daniel Quinn:

In the best of all worlds, he might have been able to approach absolute zero, but he did not want to be overly ambitious in his present circumstances. Rather, he kept the total fast in his mind as an ideal, a state of perfection he could aspire to but never achieve (114).

A redução do eu ao mínimo existencial é, como verificámos, seguida da conquista de um saber, pelo qual essas mesmas personagens pagam um preço elevado – o da sua morte –, sendo este saber caracterizado pela tendência para universalizar o *self* e transformar o particular em geral:

¹ Borges, « Everything and Nothing », *O Fazedor*, p. 51.

Quinn no longer had any interest in himself. He wrote about the stars, the earth, his hopes for mankind. He felt that his words had been severed from him, that now they were a part of the world at large, as real and specific as a stone, or a lake, or a flower. They no longer had anything to do with him. He remembered the moment of his birth and how he had been pulled gently from his mother's womb. He remembered the infinite kindness of the world and all the people he had ever loved (130-1).

A visão alcançada por Quinn é reiterada em *Ghosts*, quando Blue, após ter lido o manuscrito de Black, fica em sintonia com o mundo exterior:

He reads the story right through, every word of it from beginning to end. By the time he finishes, dawn has come, and the room has begun to brighten. He hears a bird sing, he hears footsteps going down the street, he hears a car driving across the Brooklyn Bridge. Black was right, he says to himself. I knew it all by heart (195, sublinhados nossos).

Quanto a *The Locked Room*, o saber alcançado pelo narrador desta história não implica a sua morte ou o seu desaparecimento, na medida em que esta personagem se consciencializa da condição pós-moderna de simultaneamente *estar e não estar presente*:

I was there, I read those words with my own eyes, and yet I find it hard to trust in what I am saying (314).

Constatámos, assim, que o narrador da terceira história assimila as ambiguidades de *uma realidade mais estranha do que a ficção* e adota a postura do próprio autor que também está e não está presente na sua trilogia. A propósito de *The Invention of Solitude*, Motoyuki Shibata comenta esta perspectiva de Auster/autor inserido dentro do contexto ficcional como personagem e simultaneamente *observando-se com se observasse um estranho*:

It is not just that Auster the protagonist sees the outer world as if from a remote future; Auster the author also sees Auster the protagonist in exactly the same way. To Auster, who obviously feels more affinity with the doubting Pascal than with the ultimately confident Descartes, to think does not lead to the conviction 'I am'. Part of himself is always standing outside, observing himself as if observing a stranger.²

² Motoyuki Shibata, « Being Paul Auster's Ghost », *Beyond the Red Notebook*, p. 187.

Com efeito, no capítulo II, concluímos que Auster é e não é o escritor *Paul Auster* de *City of Glass*; Auster é e não é o autor *morto* do pós-modernismo; Auster é e não é o autor de *The New York Trilogy*, pois como o próprio Auster afirma, *the self that exists in the world – the self whose name appears on the covers of books – is finally not the same who writes the book*.³ A atitude de estar simultaneamente dentro e fora do (con)texto preside à questão do eu central à temática do duplo, bem como à estrutura do próprio texto da trilogia marcado pelas características do pós-modernismo e pela paródia das mesmas:

One of the lessons of the doubleness of postmodernism is that you cannot step outside that which you contest, that you are always implicated in the value you *choose* to challenge.⁴

Ao longo da nossa dissertação, constatámos que a investigação do eu – um dos temas obsessivos da obra de Auster – implica geralmente, da parte das personagens, uma redução do *self* ao mínimo existencial e, da parte do autor e dos narradores, a atitude de estarem e não estarem inseridos no universo ficcional: « There are certain things that Blue cannot know possibly at this point. For knowledge comes slowly, and when it comes, it is often at great personal expense » (136). Trata-se afinal da postura anunciada por Auster em *The Invention of Solitude*:

I had to objectify myself in order to explore my own subjectivity. (...) The moment I think about the fact that I'm saying 'I', I'm actually saying 'he'. It's the mirror of self-consciousness, a way of watching yourself think.⁵

Como verificámos no capítulo I, os duplos de *The New York Trilogy* testemunham precisamente esta necessidade de nos observarmos, de nos traduzirmos, de contarmos a nós próprios a nossa história, de modo a conseguirmos encontrar uma

³ Auster, « Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory », p. 137.

⁴ Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, p. 223.

⁵ Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, p. 147.

ordem no caos:

I thought that by abandoning myself to the chaos of the world, the world might ultimately reveal some secret harmony to me, some form or pattern that would help me to penetrate myself. The point was to accept things as they were, to drift along with the flow of the universe (MP, 80).

A citação de *Moon Palace* descreve a atitude de Quinn, quando esta personagem se auto-marginaliza, encenando o seu próprio acto de desaparecimento: « He did not want to starve himself to death – and he reminded himself of this every day – he simply wanted to leave himself free to think of the things that truly concerned him » (114). É a necessidade de investigar o eu que paradoxalmente conduz Blue e Fanshawe ao mesmo *self-effacement* de Quinn, havendo, no entanto, desfechos diferentes para os dois protagonistas de *Ghosts* e *The Locked Room*:

– Blue consegue libertar-se parcialmente do ambiente paranóico, fundindo-se no anonimato das ruas de Nova Iorque, *drifting along with the flow of the universe*;

– Fanshawe desaparece literalmente ao enterrar-se vivo em Columbus Square, sendo este desaparecimento materializado desde o início da história pela sua *ausência presente*.

Destes desaparecimentos podemos concluir que a duplicação das personagens como método de investigação do eu dá origem ao mesmo *blank spot bartlebiano* que atormenta os sonhos de Quinn, que caracteriza o olhar de Black e que preside à personagem Fanshawe, a qual constitui um verdadeiro *blank spot*, passível de ser preenchido por diferentes histórias – « I’m telling you the story, that’s all. You can trust anything you want » (307-8) – ou pelo vazio presente no manuscrito entregue ao narrador da terceira história:

Each sentence erased the sentence before it, each paragraph made the next paragraph impossible. (...) He had answered the question by asking another question, and therefore everything remained open, unfinished, to be started again (314).

O passo acima transcrito de *The Locked Room* remete para o desaparecimento do próprio texto (*the flickering effect*) que conscientemente se assume como ficção e que simultaneamente convida o leitor a participar na construção das três histórias. Assim como as personagens se caracterizam pelo *emergent self*, marcado por um perpétuo devir *in the confrontation between the 'I' which is always separate from the 'me' but which also exists in a system where there is no possible separation between the social and the organic*,⁶ também o texto existe numa tensão entre a metaficção e a ilusão ficcional, entre o pós-modernismo e a paródia à ficção pós-moderna, o que poderia justificar a seguinte afirmação do narrador da terceira história: « The story is not in the words; it's in the struggle » (294). Na trilogia de Auster, o duplo manifesta precisamente esta tensão inerente à instabilidade ontológica das personagens e do universo ficcional, o qual é governado pelo *flickering effect* e pela revisitação com ironia de alguns textos da *American Renaissance*. O processo de duplicação põe também em relevo a tensão inerente ao autor *morto* que insiste em manipular as personagens e o leitor, bem como a tensão inserida no próprio texto que parodia o pós-modernismo *a partir de dentro*. Apesar de esta tensão permanecer até ao final da trilogia, o facto é que há três elementos que permitem ao leitor encontrar uma saída para fora do labirinto, nomeadamente a morte, o amor e a história que se conta.

O desfecho em vão anunciado pelo narrador de *The Locked Room* revela a mesma ansiedade manifestada por Fogg em *Moon Palace*: « The question was what I was supposed to do when the pen ran out of ink » (MP, 42). A questão da imortalidade

⁶ Plank, « Différance », p. 170.

está, como demonstrámos, subjacente ao motivo do duplo, o qual pode ser interpretado como presságio de morte, como reflexo da nossa vaidade de não sermos apenas um, mas sim muitos e ainda como meio de escaparmos ao perímetro do *self*, de modo a sermos *outro* sem perdermos a nossa identidade. A ansiedade subjacente ao desfecho e à morte por ele anunciada é sublinhada pela instabilidade ontológica do próprio texto, que, como já referimos, ao ser auto-consciente acaba por ser um texto sobre a morte:

(...) texts about themselves, self-reflective, self-conscious texts, are also, as if inevitably, about death, precisely because they are about ontological differences and the transgression of ontological boundaries.⁷

O leitor da trilogia austeriana pode, de facto, ensaiar a morte, ao ser confrontado com a transgressão de fronteiras ontológicas quer pela intervenção do autor na sua própria ficção, quer pela inserção de *transworld identities* no texto de Auster:

Postmodernist writing may be one of our last resources for preparing ourselves, in imagination, for the single act which we must assuredly all perform unaided, with no hope of doing it over if we get it wrong the first time.⁸

Por outro lado, o amor está também presente em *The New York Trilogy*, não só na sedução do leitor pelo texto mas também na dramatização da relação entre o autor e as personagens (a este propósito, recordemos a entrevista de Quinn com *Paul Auster* que é e não é *Auster on the cover*). Como afirma Brian McHale,

Love, then, is less an object of representation than a *metaobject*, less a theme than a *metatheme*. It characterizes not the fictional interactions *in* the text's world, but rather the interactions between the text and its world on the one hand, and the reader and his or her world on the other.⁹

A experiência da morte e do amor constitui um dos mecanismos de aliviar a tensão previamente referida, na medida em que, através desta experiência, o leitor e o próprio

⁷ McHale, *Postmodernist Fiction*, p. 231.

⁸ McHale, *Postmodernist Fiction*, p. 232.

⁹ McHale, *Postmodernist Fiction*, p. 227.

texto podem estabelecer um elo com *este mundo*, libertando-se assim da atmosfera claustrofóbica criada por caixas chinesas de ficções construídas dentro de ficções. Segundo McHale, esta *inserção no mundo* remete para um pós-modernismo caracterizado por uma dominante ontológica diferente daquela que é por ele associada à ficção pós-moderna: em vez de uma poética que põe em relevo *world-making e -unmaking*, surge a preocupação ontológica com um mundo que é, *willy-nilly, a given of experience*.¹⁰ Neste sentido, as três histórias de *The New York Trilogy* são de facto uma só: trata-se de uma história sobre a necessidade de contar histórias, não só como instrumento de investigação do eu e consequentemente como forma de encontrar um lugar no mundo, mas também como meio de dramatizar e jogar com a dualidade subjacente à condição humana:

We can think, and because we think, we are always in two places at the same time. / Every whole person (...), every person with a coherent identity, is in effect narrating the story of his life to himself at every moment – following the thread of his own story.¹¹

Dado que na época pós-moderna há uma consciencialização das contradições e ambiguidades inerentes à questão da identidade e da representação, o acto de contar histórias assume um papel central, podendo este facto ser confirmado pela produção em massa de narrativas (para televisão, rádio, cinema, video, revistas, banda desenhada, romances). Apesar do *story-telling* regressar como um problema e não como um dado adquirido – recordemos a problemática da representação várias vezes referida nesta dissertação –, o facto é que a sua função primordial continua a ser aquela que é assinalada por Isak Dinesen:

¹⁰ McHale, *Postmodernist Fiction*, p. 187.

¹¹ Auster, « Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory », p. 143.

In the beginning was the story. (...) The story only has authority to answer the cry of heart of its characters: (...) Who am I? ¹²

É significativo que, nas três histórias da trilogia, os protagonistas escrevam e leiam, ou seja, contem e ouçam histórias, procurando dar sentido ao caos quer através do preenchimento de vazios – *Blue momentarily and successively spins a story for each candidate who comes near* (166) –, quer através da construção de enredos num jardim de caminhos que se bifurcam: os caminhos apontados pelo narrador de *City of Glass*, no seu comentário às perguntas que ficam sem resposta no final desta história (129); os caminhos materializados pelas três histórias que, como já referimos, manifestam a *multiplicidade potencial do narrável*.

Dado que o texto de Auster inclui no seu título *New York* e invoca vários autores da *American Renaissance*, pensamos ser pertinente acrescentar algumas observações sobre a relação entre as histórias de *The New York Trilogy* e a cultura norte-americana, tendo como ponto de partida os dados analisados nos três capítulos precedentes: nomeadamente a questão da identidade, da tradição e da própria natureza ficcional. No contexto americano, a necessidade de contar histórias adquire um sentido específico, na medida em que a América e a narrativa estão desde o início intrínsecamente ligadas: a América existiu na Europa antes de ser descoberta, ou seja, existiu nos textos escritos especulativos da mente renascentista, clássica e medieval: « Writing about it preceded knowing it. » ¹³ Tratava-se da ideia de uma *terra incógnita* situada a ocidente, fora e para lá da História, repositório de desejos e fantasias associados à recuperação do paraíso perdido. O espaço americano escolhido para testar esta utopia foi, desde sempre,

¹² Isak Dinesen, *Last Tales* (New York, 1957), pp. 23-6. Citado por Charles E. May, « Metaphoric Motivation in Short Fiction: 'In the Beginnig Was the Story' », *Short Story Theory at a Crossroads*, ed. Susan Lohafer (USA: Louisiana State University Press, 1989), p. 62.

¹³ Ellman Crasnow & Philip Haffenden, « New Founde Land », *Introduction to American Studies*, ed. Malcolm Bradbury & Howard Temperley (London and New York: Longman, 1989), p. 33.

marcado pelo cunho da diferença, inicialmente instituído pelos europeus e, posteriormente, pelo povo americano. Uma das funções dos textos fundadores da América consistiu na demarcação desta diferença caracterizada essencialmente pelos valores da igualdade, liberdade e tolerância: « We shall be as a city upon a hill, the eyes of all people are upon us. »¹⁴ Quer o convénio de Winthrop, « A Model of Christian Charity », quer o de Bradford, « Mayflower Compact », fundaram duas características essenciais da *diferença* da cultura americana: o consenso na diversidade, como instrumento para fazer face ao inimigo, e a teologia do tratado, raiz da fé dos Americanos nas constituições e origem também do *collective singular*. Segundo esta teologia, Deus fez com os Homens dois convénios: o *Convénio das Boas Obras* e o *Convénio da Graça*. Pelo primeiro tratado, Deus prometia a Adão vida eterna no paraíso se aquele fosse obediente, ou seja, se realizasse boas obras. Ao cometer o pecado original, Adão quebrou o compromisso, sendo expulso do paraíso e lançando a humanidade num mundo de doença, miséria e morte. Mas Deus concedeu aos homens uma segunda oportunidade de se redimirem, ao estabelecer com Abraão um novo convénio, pelo qual o Homem teria a possibilidade de se salvar. Os puritanos e os separatistas de New England consideravam-se herdeiros espirituais de Abraão, acreditando, portanto, que o Convénio da Graça os incluía como povo eleito. Com base neste princípio estabeleceu-se a metáfora mais forte da diferença americana – a América é a Nova Jerusalém. Procedeu-se assim a um salto definitivo para a realidade imediata, esquecendo-se o imperativo bíblico presente no Antigo Testamento: a necessidade de se adiar a salvação. O grande salto para o abismo inscrito nos textos fundadores é referido por Baudrillard na sua constatação de que *a América não é nem um sonho, nem uma*

¹⁴ John Winthrop, « A Model of Christian Charity », *Anthology of American Literature: Colonial Through Romantic*, ed. George McMichael (New York: Macmillan, 1980), pp. 64-5.

*realidade, é uma hiper-realidade porque é uma utopia que desde o princípio se viveu como realizada.*¹⁵ Ao localizar-se o transcendente num tempo e espaço seculares, contraria-se a ideia de adiamento, de expectativa, como representante do espaço mediador entre a lógica humana e a lógica divina. Recorde-se a este propósito que Moisés nunca entra na Terra Prometida e, nos seus cinco livros, os israelitas também não o fazem. A a-historicidade tipológica da América puritana retirou ao Antigo Testamento as implicações humanas e psicológicas e, ignorando a redenção inerente ao Novo Testamento, deu um salto das Antigas Escrituras para o testamento do Novo Mundo. A localização do clímax na América retirou ao texto bíblico a possibilidade de uma interpretação contínua e de uma perspetivação orientada para o futuro. Perante este vazio no seio da cultura norte-americana, o acto de contar histórias surge como um meio de repor os elementos omitidos em *illo tempore*, permitindo simultaneamente continuar a alimentar a utopia, que é afinal a raiz da identidade desta cultura.

Regressando à trilogia de Auster, podemos constatar que, neste romance, o lado distópico da cultura americana¹⁶ é explorado através do projecto *stillmaniano*, representante do salto definitivo para a realidade imediata, para o paraíso recriado no *aqui e agora*, que culmina na perda de identidade de Peter Stillman Jr. e na morte de Stillman Sr.; através do individualismo radical das diferentes personagens, pelo qual estas perdem o seu lugar no mundo; e através do próprio motivo do duplo, pelo qual se explora a dualidade imanente a uma cultura marcada pelas contradições de uma *utopia realizada*:

¹⁵ Baudrillard, *América*, p. 36.

¹⁶ Como já referimos, em *Moon Palace*, Fogg refere-se à distopia americana implicitamente presente em *The New York Trilogy*: « In my less exultant moods, I tended to look at myself from a political perspective, hoping to justify my condition by treating it as a challenge to the American way. I was an instrument of sabotage, I told myself, a loose part in the national machine, a misfit whose job was to gum up the works. (...) I was living proof that the system had failed, that the smug, overfed land of plenty was finally cracking apart » (MP, 61).

(...) Freuchen began to notice that the walls of his little shelter were gradually closing in on him. Because of the particular weather conditions outside, his breath was literally freezing to the walls, and with each breath the walls became that much thicker, the igloo became that much smaller, until eventually there was almost no room left for his body. (...) it is the man himself who is the agent of his own destruction, and further, the instrument of that destruction is the very thing he needs to keep himself alive. For surely a man can not live if he does not breathe. But, at the same time, he will not live if he does breathe (255).

Assim como o duplo permite que o indivíduo abandone os perímetros do *self* sem perder a sua identidade, as histórias ficcionais como *The New York Trilogy* permitem projectar num espaço imaginário as contradições da cultura norte-americana, da sociedade pós-moderna e do próprio artista, dividido entre o *unpardonable sin* de Fanshawe e a inserção numa comunidade que lhe permita continuar a construir a *sua* história. Por outro lado, o amor e morte presentes no texto de Auster fixam as raízes que a utopia americana tinha eliminado, mantendo, no entanto, vivos os valores dessa mesma utopia, nomeadamente o sentido de comunidade, o individualismo e a diferença sublinhada pela multiplicidade e pluralidade do universo ficcional. No final da trilogia, ao contrário de Blue, que é enviado para a China, o narrador regressa à América – Columbus Square – com todas as suas ambiguidades e contradições e, ao rasgar as páginas do *red notebook*, abre um espaço para que se inicie uma nova história:

Story is the human frame for experience: with such a premise, who can say where the story will end? ¹⁷

¹⁷ Susan Lohafer, « Introduction to Part V », *Short Story Theory at a Crossroads*, p. 216.

Bibliografia

BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA

Auster, Paul. *The New York Trilogy*. London: Faber and Faber, 1987.

_____. «Auggie Wren's Christmas Story». *New York Times* (25 December 1990): A 31.

_____. «Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory». *The Red Notebook and other writings*. London: Faber and Faber, 1995, pp. 116-54.

_____. «Interview with Joseph Mallia». *The Red Notebook*, pp. 104-5.

_____. «On the High Wire». *The Red Notebook*, pp. 88-98.

_____. «Search for a definition». *Ground Work: Selected Poems and Essays 1970-1979*. London: Faber and Faber, 1990, pp. 93-5.

_____. *The Invention of Solitude*. London: Faber and Faber, 1991.

_____. «White Spaces». *Ground Work*, pp. 81-8.

_____. *Moon Palace*. New York: Penguin Books, 1989.

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

Arana, R. Victoria. «'The line down the middle' in autobiography: critical implications of the quest for the self». *Fearful Symmetry: Doubles and Doubling in Literature and Film*. Ed. Eugene J. Crook. Tallahassee: University Presses of Florida, 1981, pp. 125-37.

Araújo, Luís. «Pós-modernidade: um desafio à ética?». *Universidade do Porto, Revista da Faculdade de Letras, Série de Filosofia*, 4. 19 (1987): 1-8.

- Barone, Dennis. «Introduction: Paul Auster and the Postmodern American Novel». *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*. Ed. Dennis Barone. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.
- Barthes, Roland. «A morte do autor». *O Rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984, pp. 49-53.
- _____. «From Work to Text». *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*. Ed. David H. Richter. New York: St. Martin's, 1989, pp. 1006-10.
- Baudrillard, Jean. *América*. Trad. Tereza Coelho. Viseu: João Azevedo, Editor, 1989.
- Bawer, Bruce. «Doubles and more doubles». *The New Criterion*, 7. 8 (Abril, 1989): 67-74.
- Bercovitch, Sacvan. «The Puritan Vision of the New World». *Columbia Literary History of the United States*. Ed. Emory Elliot. New York: Columbia University Press, pp. 33-44.
- _____. *The Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Construction of America*. New York: Routledge, 1993.
- Bernstein, Stephen. «Auster's Sublime Closure: *The Locked Room*», *Beyond the Red Notebook*, pp. 88-106.
- Bertens, Hans. *The Idea of the Postmodern: a History*. London: Routledge, 1995.
- Binswanger, Ludwig. «The Existential Analysis School of Thought». Trad. Ernest Angel. *Existence*. Ed. Rollo May et al. New York: Basic Books, 1958.
- Borges, Jorge Luís. *Borges Oral*. Trad. Rafael Gomes Filipe. Lisboa: Veja, s/d.
- _____. *Ficções*. Trad. Carlos Nejas Lisboa: Livros do Brasil, 1969.
- _____. *O Fazedor*. Trad. Miguel Tamen. Lisboa: Difel, 1984.

_____. *O Livro de Areia*. Trad. Aníbal Fernandes. Buenos Aires: Emecê Editores, 1975.

Bozzetto-Ditto, Lucienne. «L'arbre et la ville invisible dans *L'Invention de la Solitude*».

L'Oeuvre de Paul Auster: approches et lectures plurielles. Ed. Annick Duperray.

Grenoble: Université de Provence-Irma, 1995, pp. 58-74.

Bradbury, Malcolm. *Modern American Novel*. Harmondsworth: Penguin, 1992.

Bruckner, Pascal. «Paul Auster, or The Heir Intestate». *Beyond the Red Notebook*, pp.27-33.

Caldwell, Roy C. . «*New York Trilogy*: Réflexions Postmodernes». *L'Oeuvre de Paul Auster*, pp. 77-85.

Calvino, Italo. *Seis propostas para o próximo milénio*. Trad. João Colaços Barreiros. Lisboa: Teorema, 1990.

Cawelti, John. «Pornography, Catastrophe and Vengeance: Shifting Narrative Structures in a Changing American Culture». *The American Self: Myth, Ideology and Popular Culture*. Ed. Sam B. Girgus. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1981, pp. 182-92.

Chambon, Sophie. «L'Invention de l'écriture et la fabrication du roman». *L'Oeuvre de Paul Auster*, pp. 51-7.

Chareyre-Méjan, Alain & Gurbert, Guillaume Pigeard de. «Ce que Paul Auster n'a jamais dit: une logique du quelconque». *L'Oeuvre de Paul Auster*, 176-84.

Chénétier, Marc. «Paul Auster's Pseudonymous World». *Beyond the Red Notebook*, pp. 34-43.

Crasnow, Ellman & Haffenden, Philip. « New Founde Land ». *Introduction to American Studies*. Ed. Malcolm Bradbury & Howard Temperley. London, New York: Longman, 1989, pp. 31-56.

Derrida, Jacques. «Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences». *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Science of Man*. Ed. Richard Macksey & Eugenio Donato. Baltimore: John Hopkins UP, 1972.

Dow, William. «*L'Invention de la solitude*: lueurs dans l'apprehension de l'authenticité». *L'Oeuvre de Paul Auster*, pp. 38-50.

Duarte, João Ferreira. « Da Autocanonização: o Autor enquanto Leitor », *Actas do XIV Encontro da A.P.E.A.A.-1993* (Coimbra: A.P.E.A.A., 1995): 243-50.

Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. New York: Stein and Day Publishers, 1973.

Foucault, Michel. *O que é um autor?*. Trad. José A. Bragança de Miranda & António Fernando Cascais. Lisboa: Vega, 1992.

Freud, Sigmund. «The Uncanny». *Studies in Parapsychology*. Ed. Philip Reiff. New York: Collier, 1971, pp. 20-51.

Gervais, Bertrand. «Au pays des tout derniers mots: une *Cité de verre* aux limites du langage», *L'Oeuvre de Paul Auster*, pp. 86-101.

Grandjeat, Charles. «Le Hasard et la Nécessité dans l'oeuvre de Paul Auster».

L'Oeuvre de Paul Auster, pp. 153-63.

Grennland, Colin. «The novelist vanishes». *Times Literary Supplement* (December 11, 1987): 1375.

Hallam, Clifford. «The Double as Incomplete Self: toward a definition of doppelgänger».

Fearful Symmetry, pp. 1-31.

Handler, Nina. *Drawn into the Circle of its Repetitions: Exploring Paul Auster's New York Trilogy*. San Francisco State University, 1993.

Hardy, Mireille. «Les Blanchiments des repères dans la *Trilogie new-yorkaise*»,

L'Oeuvre de Paul Auster, pp. 114-27.

Hassan, Ihab. «Fazer Sentido: as atribuições do discurso pós-moderno ». *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Trad. João Paulo Moreira, 24 (Março 1988): 47-76.

Hawthorne, Nathaniel. «Fanshawe». *Nathaniel Hawthorne: Novels*. New York: The Library of America, 1983, pp. 3-114.

_____. «Wakefield». *Nathaniel Hawthorne: Tales and Sketches*. New York: The Library of America, 1983, pp. 290-8.

_____. « The American Notebooks ». *The Portable Hawthorne*. Ed. Malcolm Cowley. New York: The Viking Press, 1967, pp. 547-72.

_____. « Letter to Longfellow, 1837 ». *The Portable Hawthorne*, pp. 607-10.

_____. « Letter to Sophia Peabody, 1840 », *The Portable Hawthorne*, pp. 611-13.

Herdman, John. *The Double in Nineteenth-Century Fiction*. London: Macmillan, 1990.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1995.

_____. *The Politics of Postmodernism*. London, New York: Routledge, 1989.

_____. *Uma Teoria da Paródia*. Trad. Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

Iino, Tomoyuki. «Affaire Classée: la naissance d'un romancier dans la *Trilogie New-Yorkaise*». *L'Oeuvre de Paul Auster*, pp. 140-50.

Irwin, Mark. «Memory's escape: Inventing *The Music of Chance* – A Conversation with Paul Auster». *Denver Quarterly*, 28.3 (1994): 111-22.

Jung, C. G. . «Aion: Contributions to the Symbolism of Self». *Psyche and Symbol*. Ed. Violet de Lazlo. New York: Anchor, 1958.

Kline, T. Jefferson. «Doubling the Double». *Fearful Symmetry*, pp. 65-83.

Latham, Ronald. *Introduction to The Travels by Marco Polo*. New York: Penguin, 1958, pp. 7-29.

Lipovetsky, Gilles. *A Era do Vazio: Ensaio sobre o individualismo*. Trad. Miguel Serras Pereira & Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D'Água, 1989.

Lohafer, Susan. «Introduction to Part V». *Short Story Theory at a Crossroads*. Ed.

Susan Lohafer & Jo E. Clarey. USA: Louisiana State University Press, 1989, pp. 209-16.

Lyotard, Jean-François. *La Condition postmoderne*. Paris: Minuit, 1979.

Man, Paul de. «Autobiography as De-facement», *MLN*, 94. 5 (December 1970).

Marling, William. «Le Fanshawe d'Hawthorne: la filiation avouée d'Auster». *L'Oeuvre de Paul Auster*, pp. 128-39.

Matthiessen, F. O.. *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. New York: Oxford University Press, 1972.

May, Charles E. . « Metaphoric Motivation in Short Fiction: 'In the Beginnig Was the Story' ». *Short Story Theory at a Crossroads*, pp.62-73.

McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*. New York: Routledge, 1992.

_____. *Postmodernist Fiction*. New York: Routledge, 1985.

Melville, Herman. «Bartleby». *Selected Tales and Poems by Herman Melville*. Ed. Richard Chase. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965, pp. 92-131.

_____. « Jimmy Rose ». *Selected Tales and Poems by Herman Melville*, pp. 32-143.

_____. « Hawthorne and His Mosses », *The Portable Melville*. Ed. Jay Leyda. Harmondsworth: Penguin Books, 1976, pp. 400-65.

Polo, Marco. *The Travels*. New York: Penguin, 1982.

Plank, William G. . « Différance: hypostatization of the dialectic synthesis ». *Fearful Symmetry*, pp. 163-71.

Plato. *The Symposium*. Trad. Walter Hamilton. Harmondsworth: Penguin, 1979.

Poe, Edgar Allan. «William Wilson». *Selected Writings of Edgar Allan Poe: Poems, Tales, Essays and Reviews*. Ed. David Galloway. Middlesex: Penguin Books, 1975, pp. 158-78.

Rank, Otto. *Beyond Psychology*. New York: Dover, 1958.

Richter, David H. . «Structuralism and Semiotics». *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*. Ed. David H. Richter. New York: St. Martin's, 1989.

Rowen, Norma. «The Detective in search of the lost tongue of Adam: Paul Auster's *City of Glass* ». *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 32. 4 (Summer 1981): 224-34.

Ruland, Richard & Bradbury, Malcolm. *From Puritanism to Postmodernism: a History of American Literature*. Harmondsworth: Penguin, 1992.

Russel, Alison. «Deconstructing *The New York Trilogy*: Paul Auster's Anti-Detective Fiction». *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 31. 2 (Winter 1990): 71-84.

Sammarcelli, Françoise. «L'invention d'une écriture: filiation et altérité dans *L'Invention de la Solitude*». *L'Oeuvre de Paul Auster*, pp. 24-37.

Shibata, Motoyuki. «Being Paul Auster's Ghost». *Beyond the Red Notebook*, pp.183-8.

Slethaug, Gordon E. . *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*.

United States of America: Southern Illinois State University, 1993.

Solomon, Eric. « Counter-Ethnicity and the Jewish-Black Baseball Novel ». *Modern American Fiction Studies* 33 (1987): 49-63.

Sorapure, Madeleine. «The Detective and the Author». *Beyond the Red Notebook*, pp.71-87.

Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa. «Plagiarism in Praise: Paul Auster and Melville». *Dedalus*, 1 (Dezembro 1991): 105-14.

Tani, Stefano. *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Chicago: University of Chicago, 1984.

Vallas, Sophie. «The voice of a woman speaking: voix et présences féminines dans les romans de Paul Auster». *L'Oeuvre de Paul Auster*, pp. 164-75.

Watts, Melissa. «Reinscribing a dead author in *If On A Winter's Night A Traveller*». *Modern Fiction Studies*, 37. 4 (Winter 1991): 705-15.

Winthrop, John. « A Model of Christian Charity ». *Anthology of American Literature: Colonial Through Romantic*. Ed. George McMichael. Vol. I. New York: Macmillan, 1980, pp. 61-5.

ÍNDICE

Introdução	1
1. O duplo: identidades descentradas em <i>The New York Trilogy</i>	11
1.1 A multiplicidade e o devir na trilogia de Auster	12
1.2 Contextualizando o duplo pós-moderno	17
1.3 <i>A well-choreographed dance of doppelgangers</i>	27
1.4 <i>Negative Capability</i>	43
1.5 A reescrita do <i>Unpardonable Sin</i>	47
2. Duplo, autor e texto na trilogia de Auster	52
2.1 <i>The flickering effect</i> : afirmação e rejeição da autoridade na trilogia de Auster	53
2.2 <i>Dead, but still with us, still with us, but dead – still with us</i>	60
2.3 Uma introdução à intertextualidade de <i>The New York Trilogy</i>	72
2.4 Os fios intertextuais no labirinto de <i>The New York Trilogy</i>	77
3. <i>Drawn into the circle of its repetitions</i> : o texto pós-moderno, <i>The New York Trilogy</i> e os mecanismos da (auto)-paródia	94
3.1 Contar histórias: uma problematização da representação	95
3.2 <i>The New York Trilogy</i> e a paródia ao romance policial	108
3.3 <i>Drawn into the circle of its repetitions</i>	119
Conclusão	142
Bibliografia	154

