



DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Escrita e Fragmentação da Identidade Contemporânea: *A Trilogia de Nova York* de Paul Auster

Michelli Cristina de Sousa

São João del-Rei

2009

MICHELLI CRISTINA DE SOUSA

**Escrita e Fragmentação da Identidade Contemporânea:
A Trilogia de Nova York de Paul Auster**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura.

Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Magda Velloso Fernandes de Tolentino

São João del-Rei

2009

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ)
Programa de Mestrado Em Letras (PROMEL)
Área de Concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura
Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Dissertação intitulada “Escrita e Fragmentação da Identidade Contemporânea: A *Trilogia de Nova York* de Paul Auster”, de autoria da mestranda Michelli Cristina de Sousa, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Magda Velloso Fernandes de Tolentino – PROMEL/UFSJ
(Orientadora)
Profa. Dra. Maria Conceição Monteiro – UERJ (Titular)
Profa. Dra. Eliana da Conceição Tolentino – PROMEL/UFSJ (Titular)
Profa. Dra. Adelaine LaGuardia – PROMEL/UFSJ (Suplente)

Coordenadora do Programa de Mestrado em Letras:
Profa. Dra. Eliana da Conceição Tolentino

São João del-Rei
2009

MICHELLI CRISTINA DE SOUSA

**ESCRITA E FRAGMENTAÇÃO DA IDENTIDADE
CONTEMPORÂNEA: A TRILOGIA DE NOVA YORK DE PAUL
AUSTER**

Banca Examinadora



Profa. Dra. Magda Velloso Fernandes de Tolentino - UFSJ Orientadora



Profa. Dra. Eliana da Conceição Tolentino - UFSJ



Profa. Dra. Maria Conceição Monteiro - UERJ



Prof. Dr. Cláudio Márcio do Carmo
Vice-Coordenador do Programa de Mestrado em Letras

DEZEMBRO DE 2009

Este trabalho é dedicado a todos que direta ou indiretamente contribuíram para o sucesso do mesmo, especialmente àqueles que compreenderam meus momentos de solidão, minhas angústias e frustrações dando-me forças e palavras de incentivo para jamais desistir de meus objetivos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, primeiramente, pelo dom do meu existir;

Aos meus pais Antônio e Sebastiana, meu alicerce, por acreditarem na minha capacidade e por me incentivarem a concluir este trabalho;

Aos meus irmãos Jonathas, João Leno e Mirelle pelo incentivo e carinho;

Ao meu melhor amigo e grande amor, Uirajara, pelas palavras de incentivo, pela paciência e apoio nesses últimos meses;

Aos meus familiares, tios e primos que sempre torceram por minhas conquistas;

À pesquisadora, amiga e orientadora Profa. Dra. Magda Velloso Fernandes de Tolentino, pela confiança e ensinamentos importantes no curso e na minha vida profissional. Obrigada pelos conselhos e pelas palavras amigas nos momentos de angústia;

Agradeço aos membros da banca, Profa. Dra. Maria Conceição Monteiro, Profa. Dra. Eliana Tolentino e Profa. Dra. Adelaine LaGuardia por aceitarem prontamente o convite para avaliação deste trabalho e pelas valiosas sugestões;

A todos os colegas da pós-graduação, cujos nomes não citarei, porque graças a Deus são muitos;

Agradeço ainda a todos os professores que marcaram a minha trajetória acadêmica, especialmente à Profa. Dra. Sueli da Fonseca Quintana que durante a graduação me conduziu pelos caminhos da pesquisa, obrigada pelos ensinamentos e pelo carinho;

Agradeço ainda à família Evandro Ávila, escola na qual aprendi as primeiras letras através de minha querida professora Tia Rita, aos meus colegas de trabalho professores e funcionários as palavras de incentivo, apoio e carinho;

Dedico também um agradecimento especial (sem citar nomes, pois posso esquecer alguém...) aos meus amigos que estiveram ao meu lado e me apoiaram, de alguma forma, durante meu Mestrado;

À Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), em particular ao DELAC, ao PROMEL e à FAPEMIG, pela confiança depositada e pelo apoio que me foi dado ao longo desta convivência. Estendo ainda, minha gratidão aos funcionários desta instituição, em especial aos funcionários da Coordenação do Programa;

Muito obrigada por possibilitarem essa experiência enriquecedora e gratificante, da maior importância para meu crescimento como ser humano e profissional.

Porque Escrevo?

Escrever. Porque escrevo? Escrevo para criar um espaço habitável da minha necessidade, do que me oprime, do que é difícil e excessivo. Escrevo porque o encantamento e a maravilha são verdade e a sua sedução é mais forte do que eu. Escrevo porque o erro, a degradação e a injustiça não devem ter razão. Escrevo para tornar possível a realidade, os lugares, tempos que esperam que a minha escrita os desperte do seu modo confuso de serem. E para evocar e fixar o percurso que realizei, as terras, gentes e tudo o que vivi e que só na escrita eu posso reconhecer, por nela recuperarem a sua essencialidade, a sua verdade emotiva, que é a primeira e a última que nos liga ao mundo. Escrevo para tornar visível o mistério das coisas. Escrevo para ser. Escrevo sem razão.

(Vergílio Ferreira)

RESUMO

Este trabalho visa fazer uma leitura da obra de Paul Auster *A Trilogia de Nova York*, que aborda questões pertinentes à contemporaneidade, em especial a fragmentação do sujeito pós-moderno. O conceito de pós-modernismo tem como base teórica o pensamento de Linda Hutcheon que o vê como um processo, uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual organizamos nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos. Em *A Trilogia de Nova York*, Paul Auster recria a cidade de Nova York, emoldurada na estrutura do romance policial, mas que trata de questões existenciais, com personagens anônimos, sempre a um passo de desaparecer, de se perderem. Será através da escrita de Auster que dialogaremos com as teorias da escrita pós-moderna, assim como com a fragmentação do sujeito visível em toda sua narrativa, para isso buscando subsídio em diversos autores, como Stuart Hall, Steven Connor, David Harvey e outros. Dentro do aspecto da fragmentação identitária, estaremos buscando ajuda em Otto Rank e Clément Rosset. A escrita de Auster mantém uma relação direta com o problema da incorporação do caos do mundo na linguagem, em que o ato de escrever se torna um processo de descoberta, um conflito que a cada momento, através da confusão, busca a percepção da pureza.

PALAVRAS-CHAVE: Pós-modernismo, Paul Auster, Identidade, Fragmentação, Escrita.

ABSTRACT

This work aims at a reading of Paul Auster's novel *The New York Trilogy*, which deals with contemporary issues, especially as regards the fragmentation of post-modern individuals. We discuss post-modernity based on Linda Hutcheon's ideas – she sees it as a process, an open theoretical structure constantly changing on which we organize our cultural knowledge and our critical procedures. In *The New York Trilogy*, Paul Auster recreates the city of New York, framed inside a kind of detective novel, but he addresses existential problems, with anonymous characters on the verge of losing themselves and disappearing. Through Paul Auster's novel this dissertation will deal with the theories of post-modern writing, as well as look into the fragmentation of the individual which we can discern in all his narratives. In order to do this, we will read such theoreticians as Stuart Hall, Steven Connor, David Harvey and others. As for identity fragmentation, we will fall back on Otto Rank and Clément Rosset. Auster's narrative encompasses the problem of the chaos transposed to the world of language, in which the act of writing becomes an awakening process, a conflict which, through mess and chaos, searches for the discovery of purity.

Key-words: Post-modernity, Paul Auster, Identity, Fragmentation, Writing.

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo I	
Paul Auster: A Arte da Escrita e os Limites da Linguagem Pós-moderna	17
1.1. Pós-modernismo: Realidade Multifacetada, Fragmentada e Híbrida	28
1.2. Nova York: Capital da Cultura Pós-moderna Norte-americana	34
Capítulo II	
A Fragilidade Identitária na Pós-modernidade	40
2.1. Multiplicidade de um Ser Descentrado.....	44
2.2. Daniel Quinn: um Ser de muitas Faces.....	47
2.3. Black espelho de Blue ou Blue espelho de Black?	52
2.4. “O Quarto Fechado”: História de um Homem e seu Duplo.....	55
Capítulo III	
Romance Policial: Manifestação da Escrita Pós-moderna	61
3.1. A Escrita do Acaso: Marcas Intertextuais de uma Vida	74
3.2. A Escrita como um Locked Room (Quarto Fechado)	83
Considerações Finais	93
Referências Bibliográficas	99

INTRODUÇÃO

Uma obra não consta apenas do que o autor escreveu – mais sim e principalmente das leituras feitas de seu texto (TOLENTINO, 1995: 37).

A ideia de analisar a teoria pós-moderna e suas implicações na escrita contemporânea, especialmente, no romance policial e na fragmentação da identidade do sujeito pós-moderno, nasceu em meados do primeiro semestre de 2006, quando cursava o último período da graduação em Língua Inglesa, na Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Inscrita na disciplina Narrativas Contemporâneas: EUA e Canadá; ministrada pela Professora Doutora Magda Velloso Fernandes de Tolentino, deparei-me pela primeira vez com teorias que discutiam o que é o pós-moderno. Uma das obras que foram lidas como pertencentes a esse momento caracterizado como pós-modernismo foi *A Trilogia de Nova York* de Paul Auster, livro publicado pela primeira vez na Inglaterra em 1988 e nos EUA em 1990.

Segundo Steven Connor (1992) a era pós-moderna é assinalada por uma forte modificação dos princípios fundamentais da literatura, e também por um intenso *questionamento de idéias críticas sobre autoria, público, processo de leituras e a própria crítica* (p.95). Entretanto, foi somente a partir dos anos 80 que o pós-modernismo passou a ser visto como uma nova maneira crítica de pensar que trouxe uma multiplicidade de olhares sobre questões relacionadas à arte, à cultura e à sociedade em vários países. As transformações e avanços na maneira de pensar, acarretadas pelo pós-modernismo especialmente na cultura contemporânea, *podem ser vistas como uma intensificação seletiva de certas tendências presentes no próprio modernismo* (CONNOR: 1992: 92).

Segundo Stuart Hall (2001), as sociedades modernas no final do século XX veem sofrendo diversas transformações estruturais. Estas transformações, segundo o autor, estão *fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que no passado, nos forneciam sólidas localizações como indivíduos sociais*. E como consequência, estão também modificando nossas identidades pessoais, estremecendo a ideia que tínhamos de

nós próprios como *sujeitos integrados*, causando o que Hall chama de *deslocamento ou descentração do sujeito* (HALL, 2001: 9).

Ainda no que tange ao pós-modernismo Ítalo Calvino menciona que esse

[...] pode ser considerado como a tendência de utilizar de modo irônico o imaginário dos meios de comunicação, ou apenas como a tendência de introduzir o gosto do maravilhoso, herdado da tradição literária, em mecanismos narrativos que lhe acentuem o poder de estranhamento (CALVINO, 1990: 111).

Foi pensando nessa intensificação do poder de estranhamento das narrativas contemporâneas que escolhemos como recorte de nossa pesquisa a obra de Paul Auster, *A Trilogia de Nova York*, romance à moda policial que ao nosso olhar aborda muito de perto as questões pertinentes à contemporaneidade. O livro é composto por três histórias: a primeira, “Cidade de Vidro”, narra os infortúnios de Daniel Quinn, um solitário escritor de romances policiais, que recebe no meio da noite um estranho telefonema a pedir-lhe para investigar um caso policial. Confundido com o detetive Auster, Quinn acaba se envolvendo numa trama de meias palavras e labirintos conceptuais, na qual acaba por se dissipar nas ruas da cidade, deixando apenas um caderno repleto de notas, única prova de sua existência e de sua história.

A segunda história, “Fantasmas”, é a história de Blue, um detetive particular contratado por White para vigiar um homem chamado Black. No entanto, apesar da simplicidade prévia do caso, à medida que Blue cumpre seu trabalho, esse passa a perceber que sua forma de ver o mundo começa a ser desestruturada por Black.

E a última, “O Quarto Fechado”, conta a história de Fanshawe, escritor que antes de desaparecer, escolhe o narrador (um amigo de infância) para ser o árbitro de sua obra póstuma, marido de sua viúva e pai do seu filho. Tudo sai como ele planejou, exceto pelo destino da obra. Seus livros são publicados e fazem sucesso. Enfurecido, ele se declara vivo numa carta, o que envenena a vida do narrador, e a trama vai fechado em si as duas histórias anteriores formando um grande quebra-cabeças.

Ao final, pode-se ler o livro de diversas formas e por diversos caminhos, da mesma forma que os personagens perambulam pelos labirintos de Nova York. A leitura de *Trilogia* oferece ao leitor a possibilidade de diferentes tipos de conclusão, uma vez que seus finais praticamente em aberto, garantem ao mesmo participar de seu entendimento final. Como um detetive, o escritor é aquele que precisa se distanciar de si para poder realizar seu trabalho: *No processo de escrever ou pensar sobre si mesmo, você realmente se torna outra pessoa* (AUSTER, 1996: 250), deslocando-se sem hesitação de um ser a outro, tal qual um detetive vestindo seus disfarces.

Apesar de aparentemente independentes, podemos perceber ao fim da leitura que as três narrativas apresentam-se interligadas umas às outras seja pelas referências autobiográficas, seja pela repetição das personagens durante toda a narrativa ou pela presença do tema da identidade, constante em todo o livro. Sem falar que todas as três narrativas encontram-se situadas na cidade de Nova York, formando uma figura circular que se aproxima, conforme explica o narrador de “O Quarto Fechado”: *As três histórias são, enfim, uma mesma história, mas cada uma representa um estágio diferente da minha consciência da questão* (AUSTER, 1999: 316).

Outro aspecto relevante é que em todas elas podemos sentir intensamente o clima de romance policial, contendo seus principais ingredientes, como a investigação ou a vigilância de uma pessoa por parte de outra. Utilizando subsídios do romance policial, Auster procura criar uma nova forma de escrita, que acopla as características tradicionais do gênero policial às irônicas características contemporâneas.

Nesse sentido, a linha argumentativa que iremos percorrer no transcorrer da pesquisa nos levará a desenvolver uma reflexão acerca de algumas características a respeito da pós-modernidade e como essa vem influenciando as narrativas contemporâneas, em destaque *A Trilogia de Nova York* de Paul Auster.

Através da escrita de Auster tentaremos dialogar com as teorias da pós-modernidade, procurando explicar como ao nosso olhar esse toma a palavra como tema principal em sua escrita para compreender a sociedade pós-moderna

e a fragmentação do ser que dela se forma. A partir dessas proposições torna-se claro que nosso intuito será o de examinar a obra de Paul Auster, *A Trilogia de Nova York*, partindo de verificações sobre os estudos da pós-modernidade, suas implicações na questão da fragmentação da identidade do sujeito contemporâneo, sua influência na escrita, a questão da metaficção e o uso da estratégia do romance policial na escrita de Auster.

Para alcançarmos os objetivos aqui traçados, dividiremos nossa dissertação em três capítulos, constituídos de seus respectivos subtítulos. No primeiro capítulo denominado “Paul Auster: A Arte da Escrita e os Limites da Linguagem Pós-moderna” pretendemos primeiramente introduzir a obra de Auster *A Trilogia de Nova York* no contexto contemporâneo, abordando de forma resumida nossas principais indagações. Num segundo momento, aprofundaremos nossos conhecimentos a respeito da pós-modernidade tentando perceber se o pós-moderno é uma ruptura com o moderno ou uma continuação do mesmo de forma mais crítica. Para tal discussão, vários serão os teóricos analisados na busca por melhor definir o que vem a ser o pós-moderno, uma vez que esse movimento não apresenta propostas definidas, pois apesar dos diversos estudos relacionados a essa temática, a ideia de pós-modernidade prossegue sem deixar claro para muitas pessoas o que significa o fenômeno em realidade.

Dentre os vários teóricos a serem analisados, o conceito de pós-modernismo que utilizaremos em nosso estudo terá como base teórica o pensamento de Linda Hutcheon que o vê como *um processo, uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual organizamos nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos* (HUTCHEON, 1991: 31-32).

No segundo capítulo intitulado “A Fragilidade Identitária na Pós-modernidade” analisaremos em cada uma das histórias que compõem a *Trilogia* como se dá a questão da fragmentação da identidade do sujeito contemporâneo, uma vez que as personagens de Auster trocam de identidade constantemente, criando seres altamente fragmentados.

Entretanto, nosso intuito não será apenas discutir o que vem sendo relatado em vários estudos sobre a pós-modernidade, mas também lançar luz

sobre outros aspectos que se entrecruzam nessas discussões. Um desses aspectos é a temática da dupla identidade, pois nos três contos os protagonistas perdem os parâmetros de sua subjetividade¹ e se projetam na de outrem, ou seja, o homem se utiliza do homem como espelho. Procuraremos aqui compreender como Auster constrói sua narrativa em cima da questão da duplicidade claramente inspirada no conto “William Wilson” de Edgar Allan Poe.

No terceiro e último capítulo, “Romance Policial: Manifestação da Escrita Pós-moderna”, analisaremos as estruturas da narrativa policial empregadas por Auster em sua *Trilogia* que, ao nosso olhar, podem ser enquadradas como manifestação da escrita pós-moderna. Para tal análise faremos um breve levantamento das características do gênero policial, assim como suas semelhanças e diferenças em relação às narrativas de Auster.

Pensando na linguagem como um dos temas mais discutidos dentro da teoria pós-moderna, buscaremos refletir sobre a escrita de Auster analisando como as coincidências em sua vida influenciam suas narrativas ficcionais através das diversas marcas intertextuais. É através da linguagem que realidade e ficção nas narrativas de Auster se misturam, Quinn acredita que Max Work realmente existe dentro dele. Blue descobre que não tinha o domínio da história que narrou, pois era apenas um objeto dessa mesma história manipulado por White. E na terceira história o narrador anônimo se encontra a partir da perda.

Através do questionamento da natureza frágil das palavras, Auster desencadeia ao longo da narrativa várias questões como: O que significa ser escritor? O que leva um escritor a colocar seu nome em um livro e por que alguns escritores escolhem esconder-se atrás de um pseudônimo? Perguntas que exploram os limites entre realidade, ficção, linguagem, escritor, leitor e obra. Ao levantar questões sobre a literatura e sobre o papel do escritor contemporâneo, podemos dizer que Auster acaba “desconstruindo” a narrativa policial clássica, para construir um outro tipo de história de detetive.

Ainda dentro da questão da linguagem analisaremos também a metáfora do *locked room* (quarto fechado) - mental e físico - e sua pertinência na

¹ Para Linda Hutcheon (1991) “a subjetividade é uma propriedade fundamental da linguagem: ‘É dentro e por meio da linguagem que o homem se constitui como um sujeito, porque só a linguagem estabelece o conceito do ‘ego’ na realidade’.” (p.215)

questão da fragmentação da identidade do sujeito pós-moderno, em uma cidade como Nova York. Pois todos os protagonistas da *Trilogia* de Auster ao fim da narrativa, chegam à conclusão de que estão trancadas e que necessitam escapar aos limites que lhes são impostos. Ao escaparem esses passam a assumir o controle de suas próprias narrativas, uma vez que o autor não tem mais poder sobre suas vidas.

CAPÍTULO I – PAUL AUSTER: A ARTE DA ESCRITA E OS LIMITES DA LINGUAGEM PÓS-MODERNA

Às vezes, fico pensando por que escrevo. Não é simplesmente para criar assuntos bonitos ou histórias divertidas. É uma atividade de que preciso para permanecer vivo. Sinto-me horrível quando não a exerço. Isso não significa que escrever me traga um monte de prazer – mas não fazê-lo é pior. (AUSTER, 1996: 259)

Segundo Linda Hutcheon (1991) *o relacionamento do pós-modernismo com a cultura de massa não é apenas de envolvimento; é também de crítica* (p. 65). Fato que levou muitos autores a perceberem a atração do pós-modernismo pelas formas populares de arte, como por exemplo, pela história policial; dentre eles destaca-se Paul Auster, tido nos Estados Unidos como um dos autores mais criativos de sua geração.

Paul Benjamin Auster nasceu em Newark, Nova Jersey, EUA, em 27 de fevereiro de 1947. Graduou-se em literatura pela Universidade de Columbia. Ainda muito jovem, enfiou-se no porão de um navio e foi para a França, onde amargou sérias dificuldades financeiras. Entretanto, a temporada na terra de Stephen Mallarmé, seu poeta preferido, foi suficiente para ele adquirir notável conhecimento da língua e da literatura francesas. De volta aos EUA, traduziu e organizou diversas coletâneas de poetas franceses, entre eles do próprio Mallarmé, de Sartre e de Blanchot. Além desses autores, Auster refere ainda como suas influências Dostoievski, Hemingway, Kafka, Samuel Beckett e Marcel Proust (GARCIA, 2005).

Em 1974 publicou seu primeiro livro, um volume de poesias. Em seguida, sob o pseudônimo de Paul Benjamin, lançou seu primeiro romance, uma história de detetive à moda dos autores *noir*. No entanto, a fama e o sucesso só chegariam depois da publicação de *A Trilogia de Nova York* (1987), obra composta por três contos curtos enriquecidos de suspense, violência e estranhamento. Traduzida para dezenas de línguas, a refinada qualidade literária da *Trilogia* conferiu a Auster a condição de um dos autores mais cultuados e celebrados deste final de século. Além de romances, Auster também escreveu

para o teatro. No cinema, atuou como roteirista, diretor e ator. Destacam-se em sua obra os romances *Leviatã* (1992), *O Palácio da Lua* (1989), *A Música do Acaso* (1990), *A Arte da Fome* (1992), *Mr. Vertigo* (1994), *da Mão Para a Boca* (1996) e *A Invenção da Solidão* (1997).

Mas por que a escolha de *A Trilogia de Nova York* para exemplificar a teoria pós-modernista? Um dos motivos é que o termo pós-modernismo ficou popular na década de 60, em Nova York, quando foi usado por jovens artistas, escritores e críticos, para designar um movimento para além do alto-modernismo "esgotado", que era rejeitado por sua institucionalização no museu e na academia. Outro motivo é o fato de Nova York ser considerada a capital cultural da segunda metade do século XX, espaço que inspirou inúmeros romances e filmes ao longo do século. Encontramos em *A Trilogia de Nova York* uma recriação da cidade, emoldurada na estrutura de romances policiais, mas que trata de questões existenciais, com personagens anônimas, sempre a um passo de desaparecerem, de se perderem, uma constante na obra de Auster.

A Trilogia de Nova York de Paul Auster, a meu ver, é uma obra que se relaciona intimamente com o que estamos tentando compreender como pós-moderno, daí a escolha do romance como *corpus* para este estudo. Visto como um romance policial pós-moderno, *A Trilogia de Nova York* aborda várias questões pertinentes à contemporaneidade, como a intensificação das experiências de ruptura, bem como a questão da fragmentação da identidade do ser contemporâneo. Em choque com o novo num espaço-tempo cada vez mais reduzido, o romance traz em seu enredo questionamentos a respeito dos esvaziamentos das categorias que nos remetem a ordens, unidades, certezas, exemplificando muito bem as mudanças ocorridas, especialmente nos Estados Unidos, em torno desse novo modo de pensar que vem acarretando inúmeras discussões dentro do campo literário.

Apesar de Paul Auster em *A Arte da Fome* (1996) considerar-se um escritor realista marcado pela questão do acaso, podemos classificá-lo, ao nosso olhar, como um escritor pós-moderno, que constrói através de suas obras um quadro multifacetado de quem ele é. Segundo Auster, apesar dos contos destacarem situações cotidianas de suas respectivas personagens centrais -

Quinn, Blue e o narrador de “O Quarto Fechado” -, cada uma dessas, apesar de suas diferenças intrínsecas, são também parte do autor.

Sua escrita embaralha realidade e ficção e cria um clima de desconfiança, misturando a ordem espacial e temporal dos fatos numa extrema fragmentação que visa privilegiar o texto e o ato da escrita. Apesar de usar elementos do romance policial em *A Trilogia de Nova York*, Auster busca criar uma nova forma de escrita, que une as características tradicionais do gênero policial às irônicas características pós-modernas.

Auster é um escritor das transições, criador de personagens deslocados no espaço e exilados em si mesmos, que buscam no contato e na identificação com o “outro”, motivação para suas vidas. Visando confundir seu leitor, Auster mistura à suas obras diversas referências históricas e artísticas como elucubrações sobre a “Torre de Babel” e *Dom Quixote* (referências de *A Trilogia de Nova York*), e também profundas reflexões sobre o emprego da palavra como forma de expressar significados e dar sentido ao caos.

O livro é composto por três histórias aparentemente distintas entre si, no entanto conectadas umas às outras de várias formas, seja pelas referências autobiográficas, seja pela presença do tema da identidade, constante em todo o livro. Em todas as três histórias podemos perceber o clima de romance policial com seus principais ingredientes como a investigação ou a vigilância de uma pessoa por parte de outra.

A primeira história, “Cidade de Vidro”, narra a desventura de Quinn, um obscuro autor de romances policiais que assina suas obras com o pseudônimo William Wilson, nome tirado de um conto de Edgar Allan Poe. No entanto, ao ser confundido com um detetive particular chamado Paul Auster, ele se envolve em um misterioso caso investigativo. Decidindo se passar por Auster, Quinn concorda em ajudar um homem nomeado como Peter Stillman. Enquanto criança, Stillman fora preso em um quarto durante anos, tornando-se um adulto com muitos problemas linguísticos e de comportamento; sua esposa procura Auster (Quinn) temendo que o pai de Peter (que o fechou em isolamento acreditando que o filho esqueceria o inglês e se lembraria do idioma de Deus) voltasse para matá-lo.

Quinn segue o Sr. Stillman e nesse processo perde tudo: seu apartamento, sua sanidade e também seu senso de identidade.

“Fantasmas”, a segunda história da *Trilogia* versa sobre Blue, um detetive contratado por um homem misterioso, White, para seguir e vigiar os passos de Black. Para desespero de Blue, Black não faz nada além de escrever, comer, dormir e sair para passear ocasionalmente. Entretanto, o ato de vigiar incansavelmente a vida do outro, faz com que Blue questione o sentido de sua própria identidade.

Na terceira história, “O Quarto Fechado”, o tema da identidade fica em evidência quando Fanshawe, um escritor, desaparece e deixa seus manuscritos para um amigo, o narrador da história. Ao ser incumbido da publicação dos livros do amigo, o narrador acaba se envolvendo não só com sua obra, mas também com sua esposa e filho. Com o desaparecimento do autor original, o narrador vê-se tentado a assumir a identidade do amigo e colher os frutos do sucesso de sua obra como se fossem seus, entretanto uma rede de intrigas e mistérios fazem com que essa escolha não seja tão simples para o narrador. Após algumas semanas, o narrador recebe uma carta de Fanshawe dizendo que não está morto, mas quer que o considerem assim e que o amigo (narrador) se case com Sophie, proibindo-o de tentar encontrá-lo. O narrador concorda, nada menciona sobre a carta, casa-se com Sophie e adota Ben, seu filho. No entanto, não consegue tirar da mente o fantasma de Fanshawe. Uma vez aceitando escrever a biografia do amigo, sua obsessão vira ódio, ameaçando sua família, sua sanidade, e até mesmo sua vida.

Podemos dizer que o elo que liga as três narrativas de *A Trilogia de Nova York* são os questionamentos da efemeridade da vida e do ser, e as considerações sobre as transformações do ser humano ao longo da sua vida, mesmo que esse não dê conta disso. Deste modo, o que aparentemente parece sólido e imutável hoje, pode ser totalmente diferente no dia seguinte. Nas palavras do próprio Auster:

A questão de quem é quem, e se somos ou não quem pensamos ser. Todo o processo vivido por Quinn naquele livro – e pelos personagens dos outros dois, igualmente – é o de se despir para atingir uma condição

mais despojada em que temos que encarar quem nós somos. Ou quem não somos (AUSTER, 1996: 252).

Caminhando ao lado da dialética fragmentária da pós-modernidade está o enfraquecimento dos saberes já constituídos, que acabam por destruir aquilo que o sujeito é, colocando-o em contradição consigo mesmo, até que esse não consiga mais definir-se, causando assim seu desaparecimento.

Através de enredos baseados nos cânones policiais, *Trilogia* traz em seu enredo diversas reflexões sobre a solidão, frustração, ilusão, precariedade e durabilidade das relações humanas nos grandes centros urbanos contemporâneos, com foco nos ambientes nova-iorquinos, onde a trama ocorre.

A identidade do sujeito pós-moderno vem sendo constantemente deslocada, em função de elementos nacionais, culturais, políticos, religiosos, de gênero e classe social, formando um sujeito fragmentado. Um sujeito que *não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. [...] assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente* (HALL, 2001: 12-13).

Ter uma identidade coesa, fixa e solidamente construída seria um fardo, uma repressão, uma limitação da liberdade de escolha, pois, no mundo atual, ser identificado de modo inflexível é algo cada vez mais malvisto. Nossas sociedades hoje são sociedades de mudança constante, rápida e permanente, caracterizadas pela diferença que produz uma *variedade de diferentes "posições de sujeito"*, isto é, *identidades – para os indivíduos* (op. cit.: 17).

Na visão de Hall, as identidades sempre permanecem incompletas, pois estão em processo, nunca concluídas, mas em contínua formação. A identidade surge não da plenitude que está dentro de nós como indivíduos, mas do que falta em nosso exterior, a plenitude que imaginamos ser vista pelos outros.

Em *A Trilogia de Nova York* as personagens principais criam identidades alternativas constantemente. O escritor Daniel Quinn em "Cidade de Vidro" se esconde sob o pseudônimo de William Wilson² (que é também Max

² "William Wilson" é um conto de Edgar Allan Poe, publicado em 1839, que aborda a história de dois estudantes que, além de chegarem no mesmo dia a uma escola onde ficarão em regime de internato, vivem outras estranhas coincidências: são parecidos fisicamente e têm o mesmo nome: William Wilson. No entanto não faremos aqui um estudo mais aprofundado sobre a relação do conto com a

Work) e assume a identidade de Paul Auster que aparece como autor, narrador e personagem:

O primeiro passo consistia em dizer a si mesmo que já não era mais Daniel Quinn. Era Paul Auster agora e, a cada passo que dava, tentava se adaptar de forma mais confortável aos rigores dessa metamorfose. Auster não passava de um nome para ele, uma casca sem conteúdo. Ser Auster significava ser um homem sem interior nenhum, um homem sem pensamentos. (AUSTER, 1999: 72)

Ao nosso olhar fica evidente que o detetive Quinn é uma projeção da personagem Paul Auster, um outro de si mesmo, incógnito como tal e reconhecido pela sensação de estranhamento que ele é capaz de causar. O jogo que Quinn cria para sua produção ficcional detetivesca aponta diretamente para essa duplicidade: adota o pseudônimo de William Wilson como escritor, nome que remete ao conto de Edgar Allan Poe, sobre a história do homem duplo, e cria um narrador diferente chamado Max Work. Está instalado desde o início da história o jogo de duplicidade e da múltipla identidade. O próprio título do conto (“Cidade de Vidro”) faz referência a essa duplicidade, uma vez que é através dos espelhos da cidade (arranha-céus) que a personagem Quinn tem sua desordem íntima projetada. O título insinua uma cidade onde tudo é transparente, na qual o sujeito pode ver tudo e ser visto, mas apesar dessa transparência ainda há barreiras que o impedem de se aproximar das pessoas. E à medida que, esse avança na sua compreensão e interpretação, encerra-se cada vez mais num estranho labirinto do qual não conseguirá achar a saída.

No entanto, ao fim da história Quinn já não é mais Auster, perdeu sua identidade até mesmo física e não sabe mais quem é:

Na rua 84, hesitou um momento diante de uma loja. Havia um espelho na fachada e, pela primeira vez desde que começara sua vigília, Quinn viu a si mesmo. Não que tivesse medo de defrontar-se com a própria imagem. Simplesmente não havia acontecido. Estivera ocupado demais com seu trabalho para pensar em si mesmo e era como se a questão da sua aparência deixasse de existir. Agora, quando olhou para si mesmo no espelho da loja, não ficou nem chocado nem decepcionado. Não tinha emoção nenhuma a respeito de tudo isso, pois a verdade era que não reconhecia como ele mesmo a pessoa que via à sua frente. Pensou que

obra de Auster e a questão do duplo na literatura, uma vez que no próximo capítulo trataremos da identidade e a questão da duplicidade.

havia captado no espelho a imagem de um desconhecido e, naquele primeiro momento, voltou-se bruscamente para ver quem era. (op. cit.: 134)

Podemos perceber que através do espelho somos duplicados, no entanto, poucos têm a oportunidade de desvendar o que está do outro lado, pois o vidro é um *material duro e liso no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério* (BENJAMIN, 1993: 117). Como é o caso de “Fantasmas”, onde Black é também White, a pessoa que contrata os serviços de Blue. Black pode ser encarado como o duplo de Blue, gerado a partir da necessidade de construir uma imagem na qual reconheça a si mesmo. Entretanto, à medida em que avançamos a leitura deixamos de saber quem é quem, quem segue quem ou o quê, pois ambos sustentam-se no olhar do outro, seguem-se um ao outro.

Juntas, as três histórias têm como eixo principal investigações empreendidas pelos protagonistas cujas identidades são perdidas no contato e na tentativa de se identificar com o mundo das pessoas as quais investigam. Todo o processo vivido por Quinn e pelos personagens dos outros dois contos é o de despir-se para *atingir uma condição mais despojada em que temos que encarar quem nós somos* (AUSTER, 1996: 252).

Um outro aspecto a ser observado é que referências deslocadas às duas primeiras histórias surgem ao longo da narrativa de “O Quarto Fechado”. Dentre elas podemos destacar o fato de o caderno vermelho se fazer presente desde a primeira história e a incessante argumentação do narrador em relação à linguagem, além da contraposição entre realidade e ficção. Próximo ao final do livro, encontramos uma outra referência às histórias anteriores:

O final, porém, está bem claro para mim. Não o esqueci e considero uma sorte ter conservado isso na cabeça. A história toda se resume ao que aconteceu no final e, sem esse fim dentro de mim agora, eu nem teria começado este livro. O mesmo vale para os dois livros que o antecedem, *Cidade de vidro* e *Fantasmas*. As três histórias são, enfim, uma mesma história, mas cada uma representa um estágio diferente da minha consciência da questão (AUSTER, 1999: 316).

Percebe-se nesse fragmento que as três histórias são na verdade uma mesma história, ou seja, três possibilidades narrativas de se dizer a mesma coisa,

que se encontram lado a lado nas páginas de *Trilogia*. Da mesma forma que as outras personagens aparecem deslocadas no terceiro conto, assim também se encontra a personagem do narrador, fato que justifica a narrativa em primeira pessoa, enquanto os dois primeiros contos são narrados em terceira pessoa. Essa alteração visa provocar o deslocamento da própria posição do leitor, que se vê sugado para dentro da ficção quando surge a possibilidade daquilo que se conta ser real.

Um outro aspecto relevante é que a *Trilogia* de Auster exemplifica claramente como a linguagem, dentro da teoria pós-moderna, é colocada atualmente no centro das discussões sobre a história e a sua escrita. Uma vez que, é por meio da linguagem que nos aproximamos dos fatos e podemos interpretar os resultados de nossas observações. Andréas Huyssen (1992) afirma que

Para Kristeva, a questão do pós-modernismo é a questão de como algo pode ser escrito no século XX e como podemos falar sobre esta escrita. Ela afirma que o pós-modernismo é "aquela literatura que se escreve com a intenção mais ou menos consciente de expandir o significável e assim o domínio humano". [...] Kristeva vê a escrita desde Mallarmé e Joyce, Artaud e Burroughs, como a "exploração do relacionamento imaginário típico, aquele com a mãe, através do mais radical e problemático aspecto desse relacionamento, a linguagem". (HUYSSSEN, 1992: 70).

Segundo Egle Pereira da Silva (2002: 13) *pensar o sujeito é pensar conjuntamente aquilo que o torna sujeito: a linguagem. Antecedendo o homem enquanto sujeito pensante – que através da ação consciente dá significado à experiência da realidade – a linguagem o define e o constitui, sendo ele não mais que um resultado daquilo que profere*. Linguagem que pode ser compreendida como um processo contínuo pela busca da sua incompletude fundante e fundadora, uma vez que é somente a partir da escrita que o autor constitui a sua própria identidade mediante essa coleção das coisas ditas, conectando fragmentos e narrando-os como um todo. Segundo Foucault:

O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, "um corpo" [...]. E, este corpo, há que entendê-lo não como um corpo de doutrina, mas sim [...] como o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a

escrita transforma a coisa vista ou ouvida “em forças e em sangue”. [...] Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de acção racional (FOUCAULT, 1992: 143).

E será através da escrita de Auster que dialogaremos com as teorias da escrita pós-moderna, assim como com a fragmentação do sujeito visível em toda sua narrativa. Pois a escrita de Auster mantém uma relação direta com a questão da inclusão do caos do mundo na linguagem, em que o ato de escrever se torna um processo de descoberta, um conflito que a cada momento, através da confusão, busca a percepção da pureza. Segundo Silva (2002: 6) a linguagem, para Auster, *funciona como um mecanismo de sobrevivência às suas personagens e ao texto em si, [como] (...) uma real ruptura entre significante e significado, entre as palavras e as coisas, entre linguagem e pensamento.*

O livro que estudamos é extremamente autorreflexivo, uma vez que busca questionar a própria escrita, constituindo assim um intenso processo de metalinguagem. Utilizando-se da clara relação entre ficção e realidade, ao jogar com a linguagem, o autor procura construí-la, ao mesmo tempo em que aproxima textos de diferentes naturezas. A *Trilogia* acaba tornando-se um grande mosaico de citações e referências a outros textos, assim como a outras formas de arte de vários autores e documentos históricos reais. Através de um intenso processo de intertextualidade, o texto de Auster torna-se um “intertexto” de um outro texto. Como afirma David Harvey (1992), o intertexto pode ser definido como a percepção por parte do leitor das relações existentes entre uma obra antecedente e outra posterior. Para Roland Barthes

[...] todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis [...]. O intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem raramente é recuperável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas (BARTHES, 1973 *apud* CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2006: 288).

E é o que Auster faz em sua obra; vários são os textos que ecoam nas entrelinhas de *Trilogia*, entre eles *Dom Quixote* de Cervantes e “William Wilson” de Edgar Allan Poe. Novamente citando Harvey,

A vida cultural é, pois, vista como uma série de textos em intersecção com outros textos, produzindo mais textos (incluindo o do crítico literário, que visa produzir outra obra literária em que os textos sob consideração entram em intersecção livre com outros textos que possam ter afetado o seu pensamento). Esse entrelaçamento intertextual tem vida própria; o que quer que escrevamos transmite sentidos, que não estavam ou possivelmente não podiam estar na nossa intenção e as nossas palavras não podem transmitir o que queremos dizer [...] Reconhecendo isso, o impulso desconstrucionista é procurar, dentro de um texto por outro, dissolver um texto em outro ou embutir um texto em outro (HARVEY, 1992: 53-54).

A Trilogia de Nova York é um grande ensaio sobre os mais variados temas, especialmente sobre o valor simbólico da escrita e do esmaecimento das fronteiras permitido pela ficção contemporânea. Através de referências a vários episódios da história da literatura que se mostram importantes para tal finalidade e a textos que são apenas de caráter informativo ao leitor, Auster constrói um enorme mosaico de histórias que se cruzam dentro de outras – referências ao conto “William Wilson” de Edgar Allan Poe, *Dom Quixote* e *Robinson Crusoe*, dentre outras. Destacamos, entretanto, que estas nem sempre influenciam diretamente na solução do mistério proposto no livro.

Analisar a fragmentação da identidade do sujeito pós-moderno significa não apenas discutir algo que vem sendo relatado em vários estudos sobre a pós-modernidade, mas também lançar luz sobre outros aspectos que se entrecruzam nessas discussões. Um desses aspectos é a escrita pós-moderna que através do romance policial (manifestação preponderante em nossa era) busca questionar por meio de sua construção narrativa o intenso processo de autorreflexão da linguagem (metalinguagem) e intertextualidade, uma vez que a questão da linguagem e da narrativa é um dos temas mais discutidos dentro da teoria pós-moderna.

A intertextualidade pós-moderna, na visão de Hutcheon, é uma *manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto* (HUTCHEON, 1991: 157).

Pode-se dizer que a *Trilogia* de Auster é mais antipolicial³ que policial, apesar de aparentemente seguir a linha tradicional⁴ dos romances policiais; no entanto sua principal diferença é que não encontramos nenhuma resposta objetiva no texto, pois a objetividade é inexistente. Nas histórias policiais tradicionais, a narrativa sempre se inicia com um crime, entretanto, em *Trilogia* o crime é substituído por um erro banal, por algo estranho que desencadeia toda uma espécie de “loucura narrativa”. Pois segundo Auster *os romances de mistério sempre dão respostas; [sua] obra quer formular perguntas* (AUSTER, 1996: 283).

Na visão de Hutcheon (1991) a literatura pós-moderna apresenta diversas características, entretanto, um aspecto interessante seria a “metaficção historiográfica”, conceito, que segundo ela, designa obras de ficção que refletem sobre a sua condição de ficção, enfatizando a figura do autor e o ato de escrever. Hutcheon ainda menciona que esse tipo de metaficção pode ser encontrado em obras que apresentam como tema personagens e acontecimentos conhecidos da história, entretanto, essa metaficção os submete à distorção, à falsificação e à ficcionalização, pois

[...] ao mesmo tempo que explora, ela questiona o embasamento do conhecimento histórico no passado em si. [...] Muitas vezes ela pode encenar a natureza problemática da relação entre a redação da história e a narrativização e, portanto, entre a redação da história e a ficcionalização, levantando assim, sobre o status cognitivo do conhecimento histórico, as mesmas questões enfrentadas pelos atuais filósofos da história. (HUTCHEON, 1991: 126)

A característica principal desses textos para Hutcheon é mostrar a ficcionalidade da própria história, pois na metaficção historiográfica, não é somente a literatura e a história que constituem os discursos do pós-modernismo. *Tudo - desde os quadrinhos e os contos de fadas até os almanaques e os jornais - fornece intertextos culturalmente importantes para a metaficção historiográfica* (op. cit.: 173).

³ Antipolicial se refere aqui ao romance que não apresenta todos os aspectos estruturais dos romances policiais tradicionais ou que apresente características opostas ao gênero.

⁴ Consideramos como romance policial tradicional, aqueles em que a performance do criminoso é o núcleo da narrativa, que manipula um sujeito a tornar-se detetive e, assim, realizar a performance investigativa, ou seja, romances cuja única abordagem do enredo era o fazer do criminoso e o fazer do detetive.

Essa ficcionalidade da história nos faz perceber que a obra de Auster é permeada por intertextos; e a inclusão desses passados intertextuais como elemento estrutural característico da ficção pós-modernista funciona como uma marcação formal da historicidade, tanto literária como mundana. Através de uma escrita quase metalinguística, Auster procura tecer um rebuscado projeto de ficção repleto de citações, um artifício claro e quase infalível da ficção contemporânea.

Histórias que se entrelaçam em outras histórias, personagens confusas acerca do mundo em que estão; consciência de que a História é um discurso, um *constructo* humano; consciência metaficcional; uso de citações verdadeiras ou falsas são algumas características recorrentes em nossa literatura contemporânea que podem ser melhor compreendidas quando analisadas em seu contexto histórico.

1.1. Pós-modernismo: Realidade Multifacetada, Fragmentada e Híbrida.

Faz-se necessário, para uma melhor compreensão de nosso trabalho, apresentar algumas considerações acerca da origem da pós-modernidade, seja conceitualmente ou filosoficamente, a partir do pensamento de diferentes autores que possuem algo em comum, ou seja, a correlação de ideias acerca do que vem a ser pós-modernismo.

Desde a segunda metade do século XX, tornou-se cada vez mais forte uma tendência de pensamento que buscou interpretar o tempo presente como sendo o término do que se convencionou chamar de tempos modernos ou modernidade. Não que o mundo modernista precisasse de reparos e o mundo pós-modernista fosse a prova dos mesmos, pois apesar de atuar no sentido de demonstrar que todos os reparos são criações humanas, o pós-modernismo expõe que todos os reparos são consoladores e ilusórios, e que eles alcançam seu valor e também sua limitação (HUTCHEON, 1991: 24).

O pós-modernismo não nega a existência do passado, mas de fato questiona se jamais poderemos conhecer o passado a não ser por meio de seus

restos textualizados (op. cit.: 39). Dessa forma, o pós-moderno não se caracteriza como uma inovação, mas como uma dissolução da categoria do novo.

Segundo Terry Eagleton (1998) a origem do termo pós-modernidade, assim como a palavra pós-modernismo

[...] refere-se em geral a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o termo pós-modernidade alude a um período histórico específico. *Pós-modernidade* é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a idéia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. [...] Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura “elitista” e a cultura “popular”, bem como entre a arte e a experiência cotidiana. (EAGLETON, 1998: 7)

No ponto de vista de Leandro Pinheiro Chevitaese (2001), o termo *pós-modernidade* está ligado à significação de *modernidade*, pois não teria sentido ser “pós” algo que não se sabe o que é. O prefixo “pós”, de “pós-modernidade”, na visão de Hutcheon (1991), *assinala sua dependência e sua independência contraditórias em relação àquilo que a precedeu no tempo e que, literalmente, possibilitou sua existência* (p.36). Contudo, até agora não existe nenhum significado consensual para o termo “pós-moderno”, seus derivados são usados muitas vezes de forma confusa e seus significados são intercambiados.

As primeiras manifestações pós-modernas apareceram na arquitetura, após a Segunda Guerra Mundial, durante a também chamada “era pós-industrial”, iniciada nos anos 50, quando ocorreram mudanças em vários âmbitos: ciências, artes, sociedade, etc. Segundo E. Ann Kaplan (1993: 43), em algum momento após a Segunda Guerra Mundial começou a surgir um novo tipo de sociedade, descrita como sociedade *pós-industrial* ou sociedade de consumo. Uma sociedade com novos tipos de consumo, caracterizada por um ritmo cada vez mais acelerado de mudanças na moda, no estilo e nos meios de comunicação, e também extasiada com o aparecimento da cultura do automóvel, traços que marcam uma ruptura radical com a velha sociedade do pré-guerra, na qual o modernismo canônico ainda era uma força clandestina.

Apesar de não ter produzido nenhuma inovação estética duradoura, a década de 60 foi a época responsável pela formação ideológica para muitos pensadores e artistas pós-modernistas dos anos 80.

Segundo Huyssen, é um equívoco considerar o pós-modernismo como uma totalidade homogênea; em seu argumento,

[...] tanto o pós-modernismo dos anos 60 quanto o dos anos 70 rejeitaram ou criticaram uma certa versão do modernismo. Contra o codificado alto modernismo das décadas precedentes, o pós-modernismo dos anos 60 tentou revitalizar a herança da vanguarda européia e dar-lhe uma forma norte-americana ao longo do que pode ser resumidamente chamado de eixo Duchamp-Cage-Warhol. Na década de 70, esse pós-modernismo vanguardista dos anos 60 havia esgotado seu potencial, embora algumas de suas manifestações tenham sobrevivido na nova década. O que havia de novo nos anos 70 era, de um lado, a emergência de uma cultura do ecletismo, um pós-modernismo amplamente afirmativo que abandonara qualquer reivindicação de crítica, transgressão ou negação; e, por outro, um pós-modernismo alternativo em que resistência, crítica e negação do *status quo* foram redefinidas em termos não-vanguardistas e não-modernistas, que se adequavam mais efetivamente aos avanços políticos da cultura contemporânea do que as antigas teorias do modernismo. (HUYSSSEN, 1992: 31)

O mesmo autor ainda expõe que somente nos anos 70 vários *artistas começaram a aproximar-se de formas e gêneros populares e da cultura de massas, revestindo-os com estratégias modernistas e/ou vanguardistas*. Fato que possibilita que a cultura de massa possa ser *reconhecida e analisada por críticos que começam a se liberar do dogma modernista de que toda cultura de massas é monoliticamente Kitsch⁵, psicologicamente regressiva e destruidora de mentes* (op. cit.: 46).

No entanto, somente a partir dos anos 80 o pós-modernismo foi encarado como um novo estilo de pensamento que trouxe um novo olhar sobre questões relacionadas à arte, à cultura e à sociedade em vários países, particularmente, nos Estados Unidos e na Europa Ocidental, considerados como

⁵ O termo Kitsch associado à arte, começou a ser usado na Alemanha por volta de 1860: Kitschen que significa atravancar e, em particular, fazer móveis novos com velhos (MOLES, 1986: 10). “kitsch é a receita das invenções aplicada pela indústria cultural, é antitradicional, não porque inova, mas porque tem pressa de imitar o que lhe parece consagradamente moderno. Ele baseia-se em uma civilização consumidora que produz para consumir e cria para produzir, em um ciclo cultural onde a noção fundamental é a de aceleração. Digamos que o homem consumidor está ligado aos elementos materiais de seu ambiente e que o valor de todas as coisas altera-se em virtude desta sujeição” (op. cit.: 20-21).

centros irradiadores da literatura pós-moderna, representada, sobretudo pela ficção.

Na visão de Antoine Compagnon *o pós-modernismo quis, pois, continuar o modernismo como negação e romper com o modernismo como cultura estabelecida* (2003: 117). O pós-modernismo procura legitimar a cultura popular ao invés de se desgastar democratizando a arte de elite.

Compagnon também afirma que *o pós-moderno compreende uma reação contra o moderno, que se tornou o bode expiatório. Mas a própria formação do termo levanta uma dificuldade lógica imediata* (op. cit.: 103), uma vez que é, acima de tudo, uma palavra de ordem polêmica, que se posiciona, enganosamente, contra a ideologia da modernidade.

Embora o termo pós-moderno tenha sido associado a toda uma retórica negativa como o fim da ideologia e da história, o obscurecimento do sujeito, a fragmentação e descontinuidade, o fato é que ele se tornou uma categoria imprescindível para a prática, a crítica e a teorização da cultura contemporânea e das formas de subjetividade na nova ordem internacional (JAMESON, 1994: 7).

Marco Antonio Bettine de Almeida (2007) menciona que a pós-modernidade é uma categoria utilizada por um grupo de teóricos, que se refere às transformações que têm gerado novas formas estéticas nas várias artes e na sociedade desde 1960, *quando o cotidiano foi invadido pela tecnologia eletrônica, visando saturações de informações, diversões e serviços que produziram um mundo de simulação*.

Vários são os teóricos que buscam definir o que seria pós-modernismo, no entanto não se chega a um consenso se este seria um estilo ou apenas um conceito periodizador, uma ruptura com o moderno ou uma continuação do mesmo de forma mais crítica.

Em *A Condição Pós-Moderna* (1992) David Harvey alega que a pós-modernidade nasce da modernidade, ou seja, que a modernidade pode ser considerada como período de “gestação da pós-modernidade”. Os progressos tecnológicos (microeletrônica, a Internet, a robótica) que hoje possibilitam um novo modo de vivenciar o contemporâneo, são, na verdade, produtos da própria

modernidade. Harvey ainda menciona que a modernidade é condição para a pós-modernidade, ou seja, que os elementos do pós-moderno já existiam na própria modernidade, e que esses foram apenas acelerados pelos acontecimentos sociais das últimas décadas, como o fim do socialismo real e da bipolarização mundial, o fim dos metarrelatos e dos sonhos de transformação, a decadência da organicidade e funcionalidade do modernismo.

Jean-François Lyotard (1988: XV) define o pós-moderno como *o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX*, sendo a pós-modernidade a incredulidade com relação às metanarrativas, *interpretações teóricas de larga escala pretensamente de aplicação universal* (HARVEY, 1992: 19).

Desse modo, a sociedade pós-moderna abrange um grande número de jogos de linguagem diferentes e incompatíveis, nos quais cada um apresenta seus próprios princípios intransferíveis de autolegitimação, marcando assim, a transição do domínio das grandes narrativas para a autonomia fragmentadora das micronarrativas (GUERRA, 2000).

Na visão de Frederic Jameson (1994), *o pós-modernismo é a dominante cultural ou a lógica cultural da terceira grande etapa do capitalismo, cuja origem estaria na era pós Segunda Guerra Mundial* (p.76). Na sociedade pós-moderna, desse modo, tudo seria mediado pela cultura, a ponto de até os níveis político e ideológico constituírem inicialmente um emaranhado no seu modo de representação, que é o cultural.

Caracterizada como uma *reação da cultura* à forma como se desenvolveram historicamente os ideais da modernidade, a pós-modernidade traz dentro de si *fortes tendências ao irracionalismo, o que pode ser exemplificado tanto pelo fundamentalismo contemporâneo como pela sociedade de consumo, que convivem em um universo cultural de colonização pela estética da ciência e da ética* (CHEVITARESE, 2001).

O pós-modernismo em seu nível mais profundo não representa apenas outra crise no contínuo ciclo de altos e baixos, exaustão e renovação, que tem caracterizado a trajetória da cultura modernista. Mais do que isso, ele representa um novo tipo de crise *dessa cultura modernista*. [...] O pós-modernismo está longe de tornar o modernismo obsoleto. Pelo contrário, ele joga uma nova luz sobre o modernismo e se apropria de

muitas de suas estratégias e técnicas estéticas, inserindo-as e fazendo-as trabalhar em novas constelações (HUYSSSEN, 1992: 75).

O que pretendemos deixar claro em nosso estudo é que a pós-modernidade não renuncia a racionalidade crítica, mas a leva às mais profundas consequências, questionando os conceitos e conjeturas da modernidade. Segundo Almeida (2007) os artistas pós-modernos apresentaram uma nova forma de compreender o mundo, conectando linguagens artísticas a uma forma de realidade multifacetada, fragmentada e híbrida, que busca apenas exprimir sensibilidade numa sociedade apontada por eles de ser fria, calculista, apressada e ambiciosa. Entretanto, *para alguns, essa dispersão de práticas e atividades artísticas e culturais implica uma sensação de perda e desorientação; [enquanto] outros a experimentam como uma nova liberdade, uma liberação cultural* (HUYSSSEN, 1992: 77).

George Yúdice, em entrevista concedida à revista *Ciências Hoje*, menciona que:

A pós-modernidade não é algum outro 'estágio' que se atinge depois de se ter passado pela modernidade. Ao contrário, pós-modernidade é a insistência num questionamento crítico da sociedade 'moderna', das suas desigualdades sociais, das formas de participação no debate político, do espaço reservado à produção e à percepção das obras de arte. O pós-moderno é a contra-face crítica do moderno (YÚDICE, 1990: 47).

Em *Poética do Pós-modernismo* (1991) Hutcheon explica que o pós-moderno não assinala uma transformação utópica radical, nem uma deplorável queda em direção aos simulacros hiper-reais, pois não existe ou ainda não existe, nenhuma ruptura. Para Hutcheon o pós-modernismo é *um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia* (p.19), e por ser contraditório e agir dentro dos próprios conceitos que tenta subverter, possivelmente o pós-modernismo não pode ser analisado como um novo paradigma. Pois mesmo que conteste seriamente o humanismo liberal ele não o substitui, mas serve como marco da luta para o surgimento de algo novo (op.cit.: 19-21).

Ainda segundo o pensamento de Hutcheon o pós-modernismo de *forma crítica, confronta o passado com o presente, e vice-versa* (op. cit.: 63). Uma vez que esse não se trata apenas de uma nostalgia que destrói o presente, mas da busca da própria diferença da obra pós-modernista na restituição e no aproveitamento de todo o passado. Ou seja, [numa] *reação direta contra a tendência de nossa época no sentido de valorizar apenas o novo e a novidade, ele nos faz voltar a um passado repensado, para verificar o que tem valor nessa experiência passada* (op. cit.: 63).

É pensando no pós-modernismo como um *processo ou atividade cultural em andamento* e não como algo estável e estabilizante é que tomaremos como base teórica a interpretação de Hutcheon sobre o pós-modernismo como uma *estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos* (op. cit.: 31-32).

Entretanto, não podemos deixar de levantar alguns pontos sobre o pós-modernismo nos Estados Unidos e fatos históricos que nos ajudarão a compreender melhor a obra de Paul Auster em análise.

1.2. Nova York: Capital da Cultura Pós-Moderna Norte-Americana

O Pós-Modernismo nasce e se expande primeiro nas sociedades mais desenvolvidas industrialmente, no entanto, conserva muito do modernismo. É um aprofundamento, um prosseguimento e até mesmo uma variação de muitos traços modernos. Nos Estados Unidos da América o pós-modernismo tem suas características ligadas ao modo de vida e aos valores que surgem no período pós-guerra.

Para Huyssen (1992: 41), o pós-modernismo dos anos 60 foi, em muitos aspectos, apenas um movimento de vanguarda⁶, especialmente nos

⁶ O modernismo, iniciado no final do século XIX, é considerado um movimento literário que teve como sustentação, estéticas de vanguarda (dadaísmo, surrealismo). Estas estéticas se propõem a romper com toda tradição artística e literária; romper com o antigo; romper com a cristalização da arte. É a busca pela união entre arte e vida, separada pela tendência tecnocrata da pós-revolução industrial, que motivou a autonomia de arte (a arte pela arte). As vanguardas apresentam uma nova forma de

Estados Unidos. No entanto os movimentos de vanguarda não possuem uma categoria historicamente generalizada, uma vez que variam em suas características segundo a mentalidade do país ao qual pertence. Por exemplo, as vanguardas europeias possuem características próprias, diferentes das vanguardas norte-americanas.

Segundo Teixeira Coelho (1990: 141) a noção de vanguarda na pós-modernidade é algo conflituoso. Da mesma forma que o pós-moderno não se apresenta mais sob o signo do novo, o conceito de vanguarda deixaria de produzir sentido, pois teoricamente ninguém se preocupa mais com a vanguarda. Entretanto, a própria pós-modernidade, segundo Coelho, é apontada como sendo a vanguarda desses tempos.

Para Hutcheon (1991: 274) o pós-moderno não partilha do impulso utópico da vanguarda em relação ao futuro, apesar de sua tendência à retórica revolucionária. Contudo, a vanguarda histórica proporciona ao pós-moderno um molde para questionar o rigor das fronteiras entre a arte e a vida, um modelo que assegura suas próprias institucionalizações como arte. No entanto, a autora menciona que não pretende sugerir que

[...] pós-modernismo [seja] apenas um revival ou uma neovanguarda. No pós-modernismo não existe nenhum traço de oposicionalidade declarada e definitiva da vanguarda. Não existe nenhum desejo de romper com o passado, [...], mas sim uma tentativa de inserir uma nova historicidade e uma nova problematização da noção de conhecimento histórico. O pós-moderno [...] possui pouca convicção na capacidade da arte para modificar a sociedade *diretamente*, embora realmente acredite que o questionamento e a problematização possam estabelecer as condições para uma possível mudança (op. cit.: 274).

País pós-moderno por excelência, os Estados Unidos possuem uma mescla de culturas, já que não existe uma identidade cultural nativamente estadunidense, mas sim, uma identidade construída socialmente marcada pela diferenciação individual. Denominado por muitos críticos como uma miscigenação de muitas coisas, o pós-modernismo é composto de diversos paradoxos, uma vez que, ao mesmo tempo em que fala de tudo, não consegue falar de nada.

arte e literatura desvinculada de toda tradição (MONTEIRO, 1995), mas só possível pela própria existência dessa tradição.

De acordo com Júlia Eugênia Gonçalves (2008), historicamente, o pós-modernismo pode ser associado à crise do pós-guerra e à dissipação dos modelos comunistas/socialistas na contemporaneidade. Além disso, o pós-modernismo também acompanha o crescimento desenfreado do capitalismo e presencia o aumento da concentração populacional nos centros urbanos, passando assim a expressar e criticar, ao mesmo tempo, toda a lógica cultural do capitalismo avançado, instituindo a união entre arte, cultura e mercado.

Zygmunt Bauman, um dos pensadores que mais tem produzido obras que refletem os tempos contemporâneos apresenta em seu livro *Modernidade Líquida* (2001) a ideia de que vivemos num período no qual a chamada pós-modernidade é um novo aspecto da modernidade, uma versão leve, fluida, instável como os líquidos. A etapa antecedente é nomeada, em oposição, “modernidade pesada”. Essa “modernidade pesada” foi um período em que as ideias de riqueza e poder estavam profundamente conectadas ao volume e ao espaço dominado, pelo controle exercido sobre tempo e espaço. Todavia, a altivez originária das imensas porções de terra ocupadas como símbolo de poder, pelos grandiosos parques industriais das empresas automobilísticas norte-americanas, tinha como contrapartida negativa a falta de mobilidade e rapidez necessárias à expansão do capital, impondo limites à fluidez desejada dos fluxos financeiros.

Marcada pelo enfraquecimento, ou mesmo obscurecimento de fronteiras, a fase “líquida” da modernidade, chamada por Bauman de “modernidade do *software*”, permite ligações que proporcionam a rápida mobilidade da matéria-prima, bem como da mão-de-obra. A ideia de instantaneidade permeia todas as estruturas ou relações pessoais, e os benefícios conectados à sua duração são evitados quando vistos como não-lucrativos. Assim, o espaço é depreciado pela possibilidade de se estar em qualquer lugar rapidamente, mesmo que somente de maneira virtual. (BAUMAN, 2001: 136)

Fredric Jameson menciona que

Com a instalação central da teoria nos Estados Unidos e a primazia do grande produto de exportação norte-americano, a cultura de massas,

houve “um rearranjo e uma intensificação, em escala global, no jogo de alteridade geopolítica e subordinação teórico-práticas.” O pluralismo pós-moderno nos confronta atualmente com um nova divisão de trabalho que, com um gosto de *dejà vu*, reencena em outros termos a velha dicotomia do original\cópia que organizou o modelo de denominação do projeto colonial. Abre-se, assim, um espaço à produção intelectual do Terceiro Mundo, mas apenas como prática, ao passo que o Primeiro Mundo reserva para si a primazia da produção teórica. Reconfirma-se a autoridade do centro, que continua a estabelecer modas e a definir legitimidades, controlando o mercado de signos e as transações culturais, agora, entretanto, em uma nova escala global, devido ao domínio de toda uma alta tecnologia de representação e reprodução. (JAMESON, 1994: 16)

Dentre as características centrais associadas ao pós-modernismo norte-americano nas artes podemos destacar: a extinção da fronteira entre arte e vida cotidiana; a demolição da imponência hierárquica entre alta cultura e cultura popular ou de massa; uma confusão estilística, beneficiando o ecletismo e a mistura de códigos; paródia, pastiche, ironia, diversão e a exaltação da falta de profundidade da cultura; o declínio da originalidade/genialidade do produtor artístico e a hipótese de que a arte pode ser apenas repetição.

Segundo Hutcheon (1991) desde a década de 60 a ficção americana tem sido caracterizada como sendo especificamente obcecada por seu próprio passado, seja ele literário, social, ou histórico. Preocupação que talvez possa estar ligada à necessidade de encontrar uma voz especificamente americana dentro de uma tradição eurocêntrica culturalmente dominante, uma vez que os Estados Unidos são uma terra de imigração.

A cultura pós-moderna na visão de Steven Connor (1992) *pode ser vista como uma tentativa de “explorar” ou “exprimir” o novo mundo descentrado da pós-modernidade* (p. 46). Segundo ele, as obras que passam a ser produzidas devem ser interpretadas como formas de realismo, pelo fato de representarem, de forma crítica, os elementos centrais da essência social pós-moderna. Realistas devido às variadas tentativas de nos distrair e de nos afastar dessa realidade, disfarçando as suas contradições, ao mesmo tempo em que busca resolvê-las sob a aparência de várias mistificações formais.

O início do pós-modernismo norte-americano foi marcado por importantes fatos históricos que afetaram a escrita de vários autores, inclusive Auster, que viveu durante esse período e expôs em seus romances fragmentos

dessa história, como a posse de John Fitzgerald Kennedy, primeiro presidente católico eleito e seu assassinato a tiros três anos depois; a chegada dos dois astronautas dos EUA, Neil Armstrong e Edwin Aldrin Jr. à lua, em 20 de julho de 1969, ao Mar da Tranquilidade, através do módulo lunar da Apollo, chamado de Eagle; além desses fatos, outros marcantes como a construção da ponte do Brooklyn. Além do mais, Auster sempre faz referências a escritores, pintores e poetas que marcaram a história do povo norte-americano.

Seguindo o raciocínio de Chevitarese (2001) podemos dizer que a pós-modernidade *não abandona os imperativos de racionalidade crítica, ao contrário, leva a crítica às mais profundas conseqüências, questionando os conceitos e pressupostos da modernidade*. O Pós-Modernismo não deve ser compreendido apenas como um estilo ou período que tenha substituído o modernismo, mas como um movimento intelectual de intenso questionamento da modernidade, fenômeno que discute também o caráter cultural das identidades subjetivas.

O prefixo “pós” de “pós-modernidade” pode não significar, de fato, uma ruptura ou destruição da modernidade, contudo, declara uma crise *na* modernidade e não apenas uma crise *da* modernidade, mostrando uma nova maneira de “experimentar” a modernidade. O conceito de pós-modernidade, segundo Chevitarese (2001), pode ser compreendido como uma busca de *caracterização da cultura contemporânea, como sintoma da crise na modernidade. Em outras palavras, ele seria “autêntico em sua inadequação” à caracterização de uma época de crise, uma época de transição*.

O movimento pós-moderno, protagonista de um imenso debate no final do século XX, *não apresenta propostas definidas, nem coerências, tampouco linhas evolutivas* (ALMEIDA, 2007). A concepção de pós-modernidade prossegue sem deixar claro para muitas pessoas o que seria o fenômeno em realidade. Dessa forma, diferentes estilos convivem sem choques, formando ecletismos e pluralismos culturais.

Na visão de Huyssen (1992) *a história cultural dos anos 70 ainda será reescrita, e os vários pós-modernismos em arte, literatura, arquitetura, cinema, vídeo e música terão que ser discutidos separadamente e em detalhe* (p. 73).

A Pós-modernidade gerou muitas dúvidas, especialmente a de qual e como será o nosso futuro. As últimas décadas mostraram que o futuro é imprevisível; no entanto, o homem possui a necessidade de conhecê-lo, apesar de compreender que esse foi, é, e sempre será, imprevisível, simplesmente porque ele é futuro.

CAPÍTULO II: A FRAGILIDADE IDENTITÁRIA NA PÓS-MODERNIDADE

E depois, mais importante que tudo: lembrar quem sou. Lembrar quem se supõe que eu seja. Não acho que se trate de um jogo. Por outro lado, nada está claro. Por exemplo: quem é? E se você acha que sabe, por que continua a mentir? Não tenho resposta. Tudo o que posso dizer é o seguinte: ouçam-me. Meu nome é Paul Auster. Este não é meu nome verdadeiro (AUSTER, 1999: 50).

Em *A Trilogia de Nova York* pode-se perceber a recorrência do tema identidade (característica pós-moderna) nos três contos que compõem a obra, uma vez que as personagens principais criam identidades alternativas constantemente. O escritor Quinn em “Cidade de Vidro”, por exemplo, possui uma identidade fluida: esconde-se sob o pseudônimo de William Wilson, identifica-se com Max Work e assume a identidade de Paul Auster.

Em “Fantasmas” a questão da identidade parece ser algo arbitrário e superficial. Todas as personagens recebem nomes de cores, o que nos sugere identidades simples e sem importância, tão superficiais ou simples quanto uma cor. Black é também White, a pessoa que contrata os serviços de Blue. Esse, para se aproximar de Black, usa disfarces criando novas identidades, no entanto, *há ocasiões em que Blue se sente completamente distante de Black, apartado dele de uma forma tão inexorável e absoluta que começa a perder o sentido de quem seja.* (AUSTER, 1999: 173). Pois ao se dedicar ao caso, Blue esquece quem é, tanto que deixa sua vida pessoal de lado, inclusive sua namorada, a futura senhora Blue.

Explorado de forma semelhante, em “O Quarto Fechado”, o tema da identidade apresenta-se através do narrador-personagem que, ao publicar os manuscritos de Fanshawe, perde-se no universo do amigo, passando quase a viver sua vida, além de assumir sua esposa e filho. Mesmo no fim da história o narrador continua buscando a verdadeira essência de sua identidade presente na resposta à pergunta que todos nós nos fazemos constantemente “Quem sou eu?”.

Como foi mencionado no capítulo anterior, a identidade do sujeito contemporâneo vem sendo constantemente deslocada, em função de diversos

fatores (nacionais, culturais, políticos, religiosos, de gênero e classe social), formando um sujeito fragmentado. Segundo Stuart Hall

As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2001: 7)

É tomando a identidade como uma construção, um processo de produção instável e fragmentado, que podemos perceber na obra de Auster uma narrativa labiríntica que apresenta um conjunto de personagens enigmáticas à beira do colapso. Auster constrói personagens que não possuem uma identidade permanente, que ao longo da narrativa vão perdendo não só sua identidade, mas também sua racionalidade.

Para Bauman a identidade não tem a solidez de uma rocha, não é garantida por toda vida, é bastante flexível e revogável segundo as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age. Ele afirma ainda que *as “identidades” flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas [a] nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas* (BAUMAN, 2001:19).

A identidade tem se destacado como uma questão central nas discussões contemporâneas, uma vez que vivenciamos uma época em que as identidades são fortemente questionadas, e construídas relativamente a partir de outras identidades. *Identidades novas, inexploradas e não-experimentadas que se encontram tentadoramente ao nosso alcance, cada qual oferecendo benefícios emocionantes* (op. cit.: 33). No entanto, o maior problema que esta instabilidade identitária causa é a incerteza. Construir identidades hoje nada mais é do que uma experimentação infundável. Não podemos dizer que há hoje “falsas identidades” uma vez que não sabemos mais que exista uma única “identidade verdadeira”.

Segundo Harvey (1992), *a fragmentação, a indeterminação e a intensa desconfiança de todos os discursos universais ou “totalizantes” são o marco do pensamento pós-moderno* (p. 19). Sendo assim, o alicerce da pós-modernidade seria a globalização econômica, com todas as conseqüências que este fenômeno possa significar para as sociedades ou mesmo para os sujeitos. Abalado e tematizado pela arte pós-moderna, o sujeito contemporâneo seria o símbolo maior e o centro do empobrecimento de valores humanos.

Podemos perceber que as mudanças ocorridas na passagem da modernidade para a pós-modernidade abalaram conceitos antes tidos como estáveis, nos quais se baseava a identidade moderna. A identidade passou a ter um caráter inconstante e a ser definida historicamente, e não biologicamente.

De acordo com alguns autores que trabalham a identidade a partir da teorização cultural, essa deve ser encarada como um processo, uma produção, algo em constante movimento e transformação, sempre inacabado, e construído socialmente. Para Stuart Hall (2001) a identidade é algo construído, formado, ao longo do tempo, *por intermédio de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. [...] Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”*. (HALL, 2001: 38).

Na visão de Kathryn Woodward (2008), a construção das identidades contemporâneas depende, para existir, de algo fora delas, ou seja, de outra identidade; de uma identidade que difere da sua existente, mas que, entretanto, fornece as condições necessárias para que ela exista. Tomaz Tadeu da Silva afirma que

[...] a identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato – seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsciente, inacabada. (SILVA, 2008: 96-97).

Segundo Hall, o conceito de identidade estaria sempre sendo modificado de acordo com as *formas pelas quais somos representados ou*

interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (2001:13), oferecendo deste modo uma grande multiplicidade de identidades que podemos assumir provisoriamente, mesmo que elas se tornem contraditórias. Pois adotamos diversas identidades em diversos momentos, uma vez que temos à nossa disposição a facilidade de criar e substituir uma identidade mais restrita por outra, mais inclusiva, e assim afastar a fronteira da exclusão. A facilidade de mudar qualquer aspecto e aparência da identidade individual é algo que a maior parte das pessoas hoje julga acessível, ou pelo menos como uma perspectiva realista para o futuro próximo (BAUMAN, 2001: 91). Para Walter Truett Anderson (1997)

A pós-modernidade constitui-se, em parte, numa resposta aos tempos: se as sociedades estáveis precisam de pessoas estáveis, as sociedades rapidamente mutantes precisam de pessoas que também estejam mudando rapidamente, bem como a busca por uma nova imagem das nossas possibilidades, uma visão mais ampla do ser humano do que as regras de qualquer sociedade conseguiram criar até agora (ANDERSON, 1997: 43).

Em histórias contemporâneas como *A Trilogia de Nova York*, o leitor se confunde com os diversos deslizamentos que a identidade das personagens sofre; fenômeno esse estritamente ligado à nova organização subjetiva do ser. Sendo assim, a descentralização e a multiplicação da identidade de uma mesma personagem já não é mais (in)comum.

Identidades são trocadas constantemente, criando seres “metamorfos” que estão em constante mutação e adaptação, em que nada mais é estável, fixo. *A Trilogia de Auster* se constitui como uma sequência de contos autônomos, ligados pela repetição de um tema ou de personagens, cuja vida daquele que vigia acaba por se projetar na do vigiado, confundindo assim suas identidades. A história repete os temas da diluição de fronteiras entre interior e exterior, entre uma outra identidade, entre o real e a ficção. Através das identidades das personagens continuamente modificadas e transformadas ao longo da narrativa, o autor chama seus leitores para se indagarem sobre os novos subjetivismos da atualidade.

2.1. Multiplicidades de um Ser Descentrado

Segundo Bauman (2005: 96) *somos incessantemente forçados a torcer e moldar as nossas identidades, sem ser permitido que nos fixemos a uma delas.* Dentro das características da pós-modernidade, podemos dizer que a *Trilogia* busca mostrar a questão do crescimento do fenômeno da descentralização da identidade, que parece ter sido não criada, mas tomada como uma das principais características da narrativa contemporânea tanto em sua temática como em sua estrutura.

Nos três contos, os protagonistas perdem os parâmetros de sua subjetividade e se projetam na de outrem. É como se em cada texto, as situações conflituosas fizessem com que as personagens de Auster saíssem de seus casulos existenciais, confundindo e fundindo identidades, num processo de metamorfose. Pois, ao colocar suas personagens diante de espelhos, Auster não só lhes nega a visão de uma imagem autêntica como acaba colocando o conceito de identidade de pernas para ar por não esclarecer a identidade dos autores.

Em *Trilogia*, o espelho implica uma relação entre o eu e o outro, sendo o outro uma parte de si mesmo, ou seja, o homem se utiliza do homem como espelho⁷. Espelho que na verdade é multifacetado e se desdobra em vários planos e níveis de significação. Um deles seria permitir ao leitor enxergar narrativas dentro da própria narrativa; outro nível seria visualizar a cidade de Nova York como um grande espelho, cujos prédios refletem o que queremos e o que não queremos enxergar.

⁷ O espelho pode assumir diversos significados simbólicos, no entanto quase todos estão ligados à verdade, à sinceridade e à pureza. Segundo os dicionários de símbolos, os espelhos podem ser encarados como instrumentos de autocontemplação e reflexão do universo. Seu simbolismo liga-se ao da água: nascimento, renascimento, envolvimento dos corpos que dele/dela se aproximam e, evidentemente, Narciso. Ligados ao mito de Narciso, jovem que vê a si mesmo, podem representar a consciência humana, simbolizando o pensamento em si mesmo. O espelho também oferece a imagem invertida da realidade, isto é: identidade e diferença, sendo que o mundo nele refletido é um aspecto do vácuo. (CIRLOT, 1984: 239)

Segundo Ana Paula da Costa (2007) “o duplo pode ser representado pelo reflexo no espelho (como no conto ‘A noite de São Silvestre’, de Hoffmann), pelo sócia, o gêmeo, o parceiro ou pela própria consciência que assume forma humana (caso de ‘William Wilson’, de Edgar Allan Poe), pelo retrato (um exemplo é o romance O retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde) ou pela sombra (como na A maravilhosa história de Peter Schlemihl, de Adalberto von Chamisso). E por último, o duplo pode ser representado pela cisão do Eu em um ‘ego’ e um ‘alter ego’.”

O tema literário do duplo aparece na *Trilogia* de Auster como um outro que observa o sujeito sem lhe dizer nada, entretanto esse outro ao ser percebido, faz com que seus protagonistas se interroguem e se percam em meio a tantas dúvidas sobre “quem são” verdadeiramente.

Desde a antiguidade grega, a literatura explora a questão da duplicidade identitária (mito grego de Narciso⁸ e Eco⁹), nela os duplos eram simbolizados pelos gêmeos, irmãos próximos ou sócias. Entretanto, com a modernidade, o mito do duplo passou a expressar os conflitos mais comuns dos seres humanos – muitas vezes é um conflito psíquico que cria o duplo – projeção da desordem íntima, como é o caso de *Trilogia*. Nesse caso, o duplo pode ser visto como uma entidade que duplica o “eu”, e dessa duplicação esse “outro” gerado a partir do “eu” acaba se individualizando e adquirindo vida própria.

Segundo Josiele Kaminski Corso

A duplicação constitui o conjunto dos fenômenos chamados de desdobramento de personalidade, que deu origem a inúmeras obras literárias. O termo duplo foi consagrado no século XIX pelo movimento romântico, sobretudo na literatura *noir*. Literalmente poderia ser traduzido como um segundo eu, o alter-ego. Esse termo só foi consolidado por Jean-Paul Richter, em 1976, em uma definição que nos remete a uma experiência subjetiva, pois para ele, o duplo seriam as pessoas que se vêem a si mesmas (CORSO, 2006: 11).

⁸ “Havia uma fonte de águas límpidas e prateadas, para onde os pastores nunca levavam o seu rebanho para beber [...]. Foi para lá que Narciso foi, certo dia, fatigado com a caçada, cheio de calor e com muita sede. Curvou-se para beber e viu sua própria imagem refletida na água e pensou que era algum belo espírito aquático que vivia na fonte. Ficou contemplando com admiração aqueles olhos brilhantes, aqueles anéis de cabelo encaracolado como os de Baco ou Apolo, as faces redondas, o pescoço branco como marfim, os lábios abertos e o ar de saúde vigorosa que pareciam emanar da imagem. Narciso enamorou-se de si próprio. Aproximou seus lábios para beijar e mergulhou os braços para abraçar a criatura querida, que fugia quando a água era tocada, para tornar a aparecer depois de uns momentos e renovar a fascinação. Já não queria ir embora; não mais queria saber de descanso ou alimento enquanto, debruçado nas margens da fonte, contemplava sua própria imagem. [...] Quando via que o reflexo ia desaparecendo, exclamava: “Fica, rogo-te! Deixa-me contemplar-te, já que não te posso tocar!” Com essas e outras palavras foi alimentando a chama que ardia em seu coração e aos poucos perdeu suas cores, seu vigor e a beleza que dantes tanto encantara a pobre ninfa Eco [...]. Narciso foi desfalecendo até morrer; e quando a sua sombra passou pelo rio Estige, debruçou-se na borda do barco para ver sua imagem refletida na água. As ninfas choraram-no e, em especial, as ninfas aquáticas; e quando elas, na sua tristeza, bateram seu próprio peito, Eco fez o mesmo; fizeram uma pira funerária e teriam queimado o corpo dele, mas não o puderam encontrar em parte alguma; no lugar onde estivera apareceu uma flor, púrpura por dentro, rodeada de folhas brancas, que tem o nome e conserva a memória de Narciso.” (BULFINCH, 1962: 123-124)

⁹ “Eco era uma bela ninfa que havia perdido o poder de falar e não ser em resposta a alguém, e havia se enamorado de Narciso; mas este a desprezara, principalmente porque ela só sabia repetir as palavras que a ela eram dirigidas. Uma outra ninfa, também desprezada por Narciso, pediu aos deuses que fizesse Narciso perceber o que era um amor não correspondido e os deuses lhe concederam a graça” com o episódio reproduzido acima. (op. cit.: 123)

No século XX, os estudos sobre o duplo passam a ser ligados ao problema da identidade, à fragmentação da personalidade e à fragilidade dos limites entre imaginário e realidade. Percebe-se que a maioria desses estudos sobre o duplo ressalta o aspecto psicológico, e dentre os vários estudiosos do assunto merece destaque a interpretação psicanalítica de Otto Rank que buscou relacionar as diferentes características do duplo na literatura com o estudo da personalidade dos autores. Na visão de Rank o duplo assegura a sobrevivência futura e desenvolve a ideia da literatura como tradução e reflexo da personalidade dos narradores.

Em sua obra *The Double* (1989), Rank analisa as relações do duplo com as velhas concepções da imortalidade da alma e com a fragmentação do “eu”. Buscando estabelecer analogias com os diversos pontos de vista sobre esse assunto, Rank se propõe a analisar muitos textos literários que possibilitem comprovar seus estudos. Para o autor, o que provoca o duplo é um conflito psíquico, um transtorno íntimo. Quando aparece nos textos, o duplo pode intimidar e/ou proteger. Em suas análises, Rank baseia a sua interpretação a respeito do tema do duplo na teoria freudiana do narcisismo. Segundo essa concepção *the double represents elements of morbid self-love which prevent the formation of a happily balanced personality*¹⁰ (1989: XV).

Em seus estudos sobre o duplo, Rank volta sua atenção para os aspectos antropológicos, biográficos, literários e psicanalíticos; a fim de ilustrar seus diferentes pontos de vista o autor cita, ao longo de sua obra, vários escritores europeus, nos quais o elemento do duplo é figura constante – Jean Paul (*O pavilhão invisível*), Oscar Wilde (*O Retrato de Dorian Gray*), Guy de Maupassant (“Le Horla”), Edgar Allan Poe (“William Wilson”) e Dostoevski (*O Duplo*).

Ao longo da História, temos diversos registros desse tipo de vida dupla, e *O Estranho Caso do Dr. Jekyll e de Mr. Hyde* (O médico e o monstro) de Robert Louis Stevenson é a eterna representação mítica na ficção. Dr. Jekyll (o cientista) tem conhecimento que está duplicado e procura separar-se desse outro de si, que não condiz com suas intenções sociais. Entretanto, esse será parasitado por

¹⁰ [...] o duplo representa elementos do mórbido amor por si mesmo que impedem a formação de uma personalidade bem equilibrada (tradução nossa).

Hyde, o outro de si. Sua morte faz conhecer sobrenaturalmente o que ele era de fato: um corpo encolhido que possui os traços repulsivos do outro. Para Clémant Rosset

“Não se escapa ao destino” significa simplesmente que não se escapa ao real. O que é e não pode não ser. [...] O que existe é sempre unívoco: na borda do real - seja o acontecimento favorável ou desfavorável os duplos se dissipam por encantamento ou maldição (ROSSET, 2008: 53, grifo do autor).

O tema do duplo pode expressar-se mediante os recursos imagéticos: espelho, alteridade, retrato, sombra, reflexos, mito de Narciso, personagem gêmea ou sócia, entre outros. Em Auster podemos perceber que os duplos apresentados em *Trilogia* são, frequentemente, o oposto dos protagonistas e realizam uma apreensível perseguição aos seus “originais”, assim que esses entram em conflito com suas consciências.

A temática do duplo pode ser compreendida como um grande mosaico, pois à medida que o enredo dos contos avança, esse passa a assumir diferentes formas conforme as diversas combinações possíveis. Desta forma, o duplo tem como função representar os *antagonismos humanos e as divergências da existência, acentuadas no mundo contemporâneo*, já que a fragmentação da personagem só ocorre porque essa não tem certeza de quem realmente ela é (CORSO, 2006: 09).

2.2. Daniel Quinn: Um Ser de Muitas Faces

No primeiro conto de *Trilogia*, “Cidade de Vidro” (o próprio título já traz a ideia de espelho que representa claramente a noção de ver-se duplicado), Daniel Quinn é um ex-escritor de poemas, que no passado realizara um extenso trabalho no campo literário, entretanto, por algum motivo desconhecido, larga tudo e passa a viver à sombra de um escritor de romances policiais, chamado William Wilson, pseudônimo que usa para continuar a escrever, após a morte de seu filho e de sua esposa. Desde esse momento já podemos perceber o tema da duplicidade identitária nas entrelinhas de *Trilogia*, uma vez que o nome “William

Wilson” faz referência à personagem de Edgar Allan Poe, cujo conto leva o mesmo nome. Neste conto, Poe desenvolve o mito literário do duplo, contando-nos a história de um homem que, nos momentos decisivos de sua vida recebe a visita de um sócio perfeito. Ambos (narrador e espectro) nasceram no mesmo dia, entraram para a mesma escola e possuem o mesmo nome. Ainda que as coincidências tornem tal semelhança inverossímil, de acordo com as leis do mundo dito natural, a narrativa nunca nos deixa totalmente seguros de que tudo não passa de um delírio do narrador. O término da história não nos apresenta outro caminho que não seja a desconfiança, uma vez que as palavras finais de William Wilson nos oferecem inúmeras possibilidades de interpretação ao longo do conto, *algo entre o sonho e a realidade, entre o vivido e imaginado, entre um ser e o outro* (BENEVIDES, 2007: 69).

Seguindo a linha de pensamento de Rosset (2008) podemos perceber que em *Trilogia*, Quinn, ao criar o escritor imaginário William Wilson, busca construir através de seu duplo *uma realidade “melhor”* do que a sua, duplo que *pode aparecer neste sentido como representando uma espécie de instância imortal em relação à mortalidade do sujeito, colocando o sujeito a salvo de sua própria morte* (ROSSET, 2008: 88).

A aparição do duplo é a concretização do desejo de sobreviver frente à ameaça da morte, ou seja, o reconhecimento da própria miséria, do vazio interior que sente o ser humano e da necessidade do outro para se preencher esse vazio (SILVA, 2002). O próprio narrador de “Cidade de Vidro” nos explica que Quinn *desistira de tudo, pois uma parte dele havia morrido, e não queria que ela voltasse para assombrar sua vida*. E para que isso não acontecesse *adotou o nome de William Wilson*, uma vez que se julgava não mais ser capaz de escrever, *embora de várias maneiras continuasse a existir [...] para si mesmo* (AUSTER, 1999: 10).

William Wilson apenas existia sob a forma de um nome vazio na capa dos livros de mistério, cujo verdadeiro autor era uma incógnita para os leitores. Wilson torna-se o outro de Quinn, a voz que falava por ele nos livros, um ser inacessível e desconhecido até para ele mesmo, e no papel do outro, Quinn não

se julgava responsável por nada que escrevia sob essa máscara, pois ao vesti-la esse se encontrava isento de qualquer responsabilidade. Quinn

[...] continuou a escrever porque era a única coisa que se sentia capaz de fazer. Os romances de mistério pareciam uma solução razoável. Tinha pouco trabalho para inventar as histórias complicadas que o gênero exigia, e escrevia bem, muitas vezes a despeito da própria vontade, como se não tivesse de fazer nenhum esforço. Visto que não se considerava o autor daquilo que escrevia, ele mesmo não se sentia responsável pelos livros e portanto não era compelido a defendê-los em seu íntimo. William Wilson, afinal de contas, era uma invenção e, muito embora houvesse nascido dentro do próprio Quinn, tinha agora uma vida independente. Quinn o tratava com respeito, às vezes com admiração, mas nunca chegava ao ponto de acreditar que ele e William Wilson fossem o mesmo homem (op. cit.: 10-11).

Segundo Rosset (2008: 85) o duplo é um desdobramento da personalidade e a criação de William Wilson possibilitou que Quinn conseguisse sobreviver a si mesmo, como se de algum modo estivesse vivendo uma vida póstuma (AUSTER, 1999: 12). No entanto, a duplicação de Quinn não para com William Wilson; ao receber um telefonema por engano destinado ao detetive Paul Auster, Quinn acaba confundindo-se também com a personagem de seus romances Max Work, (detetive criado por Wilson). Ao contrário do que acontece com William Wilson, Work cada vez mais adquiria vida para Quinn.

Ao longo dos anos, Work se tornara muito próximo de Quinn. Enquanto William Wilson permanecia uma figura abstrata para ele, Work cada vez mais adquiria vida. Na tríade de egos em que Quinn se transformara, Wilson servia como uma espécie de ventríloquo, o próprio Quinn era o boneco e Work era a voz animada que conferia um propósito àquela empresa. Se Wilson era de fato uma ilusão, justificava no entanto a vida dos outros dois. Se Wilson de fato não existia, era no entanto a ponte que permitia a Quinn passar de si mesmo para Work. E pouco a pouco Work se tornara uma presença na vida de Quinn, seu irmão interior, seu companheiro de solidão (op. cit.: 12).

Ao receber o telefonema que daria origem a uma série de outros enganos, o escritor Quinn, procurado pelo nome de detetive Paul Auster, assume, então, o papel de detetive e inicia sua investigação. Ao nosso olhar Quinn é um ser dividido entre um “eu” e um “alterego”, e com isso ao longo de *Trilogia*, vários enganos vão se multiplicando com o aparecimento de outras personagens. E através de situações que se entrelaçam e descobertas que mais escondem que

mostram, o narrador cria uma espécie de narrativa labiríntica na qual o leitor é convidado a se perder.

Desde o momento em que Quinn concorda em ajudar Peter Stillman e passa a nomear-se Auster, deixa de ser escritor para ser investigador, passando a observar para estar no mundo. Ao perseguir Stillman, Quinn encontra um sentido para a sua vida, mas desespera-se ao perceber que se trata apenas de um velho louco e inofensivo, chegando à conclusão de que tal como a vida desse homem, a sua não tem sentido algum.

Na busca por uma solução Quinn procura o verdadeiro Paul Auster na esperança de que este possa ajudá-lo. Entretanto, o verdadeiro Auster não é um detetive, mas um escritor-crítico, que no momento em que o encontra está escrevendo um ensaio a respeito da verdadeira autoria do *Dom Quixote*¹¹, ou seja, sobre *o livro dentro do livro que Cervantes escreveu, o livro que ele imaginou que estava escrevendo* (AUSTER, 1999: 111).

Auster (personagem) apresenta ao leitor de “Cidade de Vidro” sua teoria a respeito da suposta autoria de *Dom Quixote* que, em sua opinião, é uma mescla de quatro pessoas diferentes, ou seja, um engano, como toda “boa” literatura. Segundo Lílian Reichert Coelho (2007: 64), *o adjetivo refere-se à linhagem na qual Auster tenta inserir-se, a do Quixote, pois como Quixote, o livro de Auster relaciona-se com outros textos literários, de onde extrai sua força e sua vida.*

Não podemos deixar de mencionar que a escolha de *Dom Quixote* apresenta relações com o tema do duplo, uma vez que a história, segundo Becker (2007: 5), *processa a transição da concepção homogênea do duplo para a heterogênea, promovendo, na literatura, a divisão do eu e, e como decorrência, a fragmentação do duplo.*

¹¹ “Dom Quixote de La Mancha é a figura simbólica do romântico comovente e corajoso, que vive fora do mundo e confunde sonho com a dura realidade, e por esse motivo ‘luta contra moinhos de vento’. A figura é fruto da fantasia de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), em uma narrativa que pretendia ser uma paródia aos bombásticos romances de cavalaria, mas que, entretanto, conquistou vida própria e extrapolou os limites programados originalmente. A primeira parte do romance (1605) já antecipa todas as características do ‘cavalheiro da triste figura’ sonhador, que em uma espécie de sistema dualístico é acompanhado de seu escudeiro Sancho Pança, rude e materialista. Os diálogos insanamente divergentes dos dois personagens antecipam a situação criada por comédicos modernos, onde o tom trágico subjacente permanece mantido no caminho seguido pelo “cavalheiro errante” em sua busca por nobres aventuras”. (CIRLOT, 1984: 127).

Em *A Arte da Fome* (1996), Auster explica o porquê de colocar em “Cidade de Vidro” uma personagem que leva seu nome. Segundo ele, a ideia brotou de um desejo de se envolver com a mecânica do livro. Não como um eu autobiográfico, mas como um eu autoral, um outro misterioso que vive dentro dele e coloca seu nome nas capas dos livros. O que Auster explica ter tentado fazer foi tirar seu nome da capa e colocá-lo dentro da história, criando assim uma espécie de trapaça envolvida na redação e leitura do romance. Pois para ele, *o autor de um romance nunca consegue ter certeza de onde qualquer parte dele advém. O eu que existe no mundo – o eu cujo nome aparece nas capas dos livros – não é certamente o mesmo eu que escreve o livro.* (AUSTER, 1996: 281)

Na visão de Auster, o Paul Auster que aparece como personagem em “Cidade de Vidro”, não é o autor, *é outra pessoa, um narrador anônimo que aparece na última página e desaparece andando com o caderno vermelho de Quinn. Assim, o Auster da capa e o Auster da história não são a mesma pessoa* (op. cit.: 281), o que nos dá ideia de que o Auster-personagem seja o duplo, o outro “eu” de Auster-escritor. No entanto, ao fim da história chegamos à conclusão de que tudo não passou de uma ilusão refletida pelo espelho de nossa consciência manipulada pelas mãos de Auster. Afinal *tudo o que posso dizer é o seguinte: ouçam-me. Meu nome é Paul Auster. Este não é meu nome verdadeiro.* (AUSTER, 1999: 50)

A conversa entre Quinn e o verdadeiro Auster termina, entretanto, esse continua perdido e incapaz de encontrar a solução para seus questionamentos. Impossibilitado racionalmente de fugir deste complexo labirinto que é mente humana, Quinn é levado a perder sua própria identidade no labirinto de espelhos que inventou com os nomes de Paul Auster, William Wilson, Max Work, Peter Stillman e tantos outros. Quinn desaparece, deixando para trás apenas seu caderno vermelho que segundo o narrador torna-se a própria narrativa de “Cidade de Vidro”, já que desaparecer equivale a morrer, ou, pelo menos, a sobreviver sob *status* diferenciado.

2.3. Black Espelho de Blue ou Blue Espelho de Black?

Em “Fantasmas”, o segundo conto de *Trilogia*, temos como personagem principal um detetive, de nome Blue; assim como o protagonista, as demais personagens também possuem nomes de cores: White, Black e Brown. O caso, a princípio, parece muito simples: White encarrega Blue de vigiar Black. No entanto, esta perseguição faz com que o leitor deixe de saber quem é quem, quem observa o quê ou quem, já que as personagens sustentam-se no olhar uma da outra e seguem uma à outra.

Blue, que sempre fora uma pessoa superficial, vive no rápido e corrido cotidiano novaiorquino do pós-guerra. Nunca teve necessidade de se aprofundar em nada; no entanto, quando aceita o caso de White, percebe que sua forma de ver o mundo começa a ser abalada por Black. Dessa forma, Blue é lançado num tempo paralelo no qual tudo o que tem a fazer é refletir e, nesse caso, seu reflexo é Black

Pois, ao espiar Black do outro lado da rua, é como se Blue estivesse olhando para um espelho, e, em vez de simplesmente contemplar outro homem, descobre que está também olhando para si mesmo. A velocidade da vida caiu de uma forma tão drástica que Blue agora consegue enxergar coisas que antes escapavam à sua atenção (AUSTER, 1999: 160).

O conto busca representar, através de Blue, o homem contemporâneo a quem é concedido um momento de reflexão, de autorreflexão; homem que vive num mundo no qual não se tem tempo para nada, muito menos para refletir sobre si mesmo.

À medida que o tempo passa, Blue se confunde cada vez mais com Black. Aos poucos, Blue começa a perder o estranhamento em relação ao outro (Black) chegando a se confundir com ele. E isso provoca em Blue uma sensação de liberdade. Quanto mais próximo se sente de Black, menos acha necessário pensar sobre ele.

Nesse período inicial, o estado mental de Blue pode ser mais bem descrito como de ambivalência e conflito. Há momentos em que ele se sente em uma harmonia tão completa com Black, em uma consonância

tão natural com o outro homem, que para prever o que Black fará, para saber quando vai ficar em seu apartamento e quando vai sair, basta apenas olhar para dentro de si mesmo. Dias inteiros se passam sem que ele sequer se dê ao trabalho de olhar pela janela ou seguir Black pela rua. De vez em quando, Blue até se permite fazer um passeio sozinho, sabendo com absoluta certeza que nesse período Black não vai arredar o pé de seu posto. Como pode saber disso permanece um mistério para ele, mas de fato é que Blue nunca se engana e, quando lhe vem essa sensação, nenhuma dúvida ou hesitação o afeta (op. cit.: 172-173).

No decorrer da narrativa, Blue começa a suspeitar que Black não é Black, mas alguém a serviço de White, pois não acredita que seja possível alguém viver como Black, trancado em seu apartamento o dia inteiro a escrever. Blue, então, decide entrar em contato com Black, a fim de desmascará-lo.

Numa primeira conversa, Blue resolve se disfarçar de mendigo. Na segunda tentativa disfarça-se de um vendedor beberrão de seguros, enquanto Black revela que é um detetive particular contratado para espionar uma pessoa que não faz outra coisa além de escrever. Durante a conversa, Black narra então exatamente o que se passava no íntimo de Blue a respeito do caso que investigava, como se pudesse ler os pensamentos de Blue, assumindo claramente sua identidade.

No entanto, numa última tentativa de desmascarar seu duplo, Blue invade o apartamento de Black quando este não está e rouba seus manuscritos. Em casa, Blue percebe que os textos que roubara de Black eram os relatórios semanais que enviava a White. Encolerizado, Blue confronta Black e descobre que estava o tempo todo servindo de cobaia para que Black escrevesse um livro. Ao fim da história percebe-se que a intenção de Black era matar Blue e, matando-o mataria *ele próprio, ou melhor, aquele que desesperadamente tentava ser* (ROSSET, 2008: 89). No entanto, é Blue quem sai vivo e deixa Black à beira da morte em seu apartamento. Uma vez que o duplo morre, nada mais importa e a história termina sem que o leitor tenha clareza de tudo o que ocorreu.

Assim como no conto “William Wilson” de Poe, a convivência entre os duplos torna-se tão insuportável que provoca a morte de uma das personagens. Após luta corporal, o detetive sobrevive, entretanto, o narrador não confirma se *Black está vivo ou morto* (AUSTER, 1999: 212). Ao fim da narrativa, assim como

Quinn em “Cidade de Vidro”, Blue desaparece, restando ao leitor (até então distanciada) imaginar seu destino.

A cena final do conto “Fantasmas” assemelha-se ao último episódio de “William Wilson”, no qual o protagonista descobre ter “assassinado a si mesmo”, ao atacar o outro William. Ao fim do confronto, Blue encontra-se tão furioso que não consegue distinguir a respiração de Black de sua própria, não explicando ao leitor se este está vivo ou morto. Assim como o narrador de “William Wilson”, Blue tenta desesperadamente libertar-se das amarras que o prendem a Black, esse outro de si, entretanto sua liberdade só pode ser conquistada com a “morte” daquele que o assombra. Não deixa, como constatamos, de representar também a sua própria morte.

Também neste conto encontramos a questão do espelho como objeto que representa a problemática da divisão do ser. Blue fica o tempo todo em seu apartamento observando Black pelas janelas de seu prédio e, *ao espiar Black do outro lado da rua, é como se Blue estivesse olhando para um espelho e, em vez de simplesmente contemplar outro homem, descobre que está também olhando para si mesmo* (op. cit.: 160).

O reflexo é um duplo que, ao mesmo tempo em que se apresenta como um outro, é um mesmo, ou seja, o “eu” se efetiva, mas sob as formas do “outro” que sempre nos persegue. Rosset (2008) explica que

[...] o espelho é enganador e constitui uma “falsa evidência”, quer dizer, a ilusão de uma visão: ele me mostra não eu, mas um inverso, um outro; não meu corpo, mas uma superfície, um reflexo. Ele é, em suma, apenas uma última chance de me apreender, que sempre acabará por decepcionar-me (ROSSET, 2008: 90).

Decepção é a palavra que serve para explicar o que Blue sente ao descobrir que era usado por Black, uma vez que, para ele, entrar em Black *foi o equivalente a entrar em si mesmo e, uma vez dentro de si mesmo, Blue não conseguia mais conceber a idéia de estar em qualquer outro lugar* (AUSTER, 1999: 208). Isso porque, por mais que ele tentasse encontrar a si mesmo, jamais o faria de fato, sempre se depararia com o Outro, com o ser desconhecido, que acabava desaparecendo à menor proximidade, tornando-se apenas sombra de uma imagem.

2.4. “O Quarto Fechado”: História de um Homem e seu Duplo

Na terceira história de *Trilogia*, “O Quarto Fechado”, narrada em primeira pessoa, assim como as anteriores, aborda-se a temática do duplo. O conto narra a história de um homem e seu duplo, de um narrador sem nome que busca seu amigo Fanshawe como uma sombra, um espelho, um duplo. Essa história ilustra muito bem o senso fluído de Auster quando lida com a identidade humana, pois as personagens podem mudar de acordo com as circunstâncias, podem trocar de papéis até mesmo em vida.

Desde o início da narrativa já podemos perceber que Fanshawe e o narrador são muito semelhantes e possuem uma proximidade muito grande. *Parece-me agora que Fanshawe sempre existiu. Ele é o ponto onde tudo começa para mim e, sem ele, dificilmente eu saberia quem sou* (AUSTER, 1999: 217).

No decorrer da história, o narrador-personagem, ao rememorar seu passado, conta que desde a infância fora influenciado por Fanshawe querendo sempre imitá-lo, querendo sempre refletir as atitudes de Fanshawe.

Já no início, sua influência se mostrava bem saliente. Isso chegava até as coisas mais insignificantes. Caso Fanshawe usasse a fivela do cinto no lado da calça, eu mudaria meu cinto para a mesma posição. Se Fanshawe viesse para o playground calçando tênis preto, na próxima vez que minha mãe me levasse à sapataria, eu ia pedir um tênis preto. Se Fanshawe trouxesse consigo da escola um exemplar de *Robinson Crusóé*, eu começaria a ler *Robinson Crusóé* naquela mesma noite, em casa (op. cit.: 228, grifo do autor).

Os duplos de “O Quarto Fechado” são como dois ímãs que, dependendo da posição que ocupam, se atraem ou se repelem. O narrador e Fanshawe são quase idênticos no início, mas se diferenciam à medida que a história avança, pois várias vezes eles podem ser amigos, rivais ou inimigos. A própria mãe de Fanshawe, Jane Fanshawe, confirma essa estranha semelhança física entre os dois: *Você até se parece com ele, sabe? Sempre se pareceram [...] os dois, como irmãos, quase como gêmeos. Lembro quando vocês eram pequenos, como eu confundia os dois, de longe. Eu nem conseguia saber qual era o meu* (op. cit.: 283). No entanto, apesar das inúmeras semelhanças, havia

uma diferença: o narrador era mais emotivo e *Fanshawe era frio por dentro. Estava morto, no fundo* (op. cit.: 283).

Tudo que o leitor chega a conhecer sobre Fanshawe é contado pelo narrador, que acaba mencionando sentir inveja do desaparecido. Ao tomar conhecimento de que Fanshawe tornara-se um escritor, o narrador-personagem questiona o fato de jamais ter lido nada sobre sua obra. A esposa de Fanshawe, Sophie, relata-lhe que ele nunca deixara que ninguém lesse ou publicasse sua obra, mas que antes de desaparecer, ele a encarregara de procurar o narrador, que deveria ser o guardião dos manuscritos caso algo sucedesse. O narrador também é escritor só que, ao contrário de Fanshawe, ganha a vida através da escrita.

À medida que lê os manuscritos de Fanshawe, o narrador se vê fascinado por eles e, a partir desse ponto, a história torna-se uma busca constante do narrador pelo amigo. Aos poucos o narrador vai assumindo a vida do amigo, pois se apaixona pela esposa de Fanshawe, casa-se com ela, adota Ben (filho de Fanshawe), publica seus livros e passa a ganhar dinheiro com seus manuscritos.

A partir do momento em que o narrador concentra-se na obra de Fanshawe, esse começa a se esvaziar e o primeiro indício dessa mudança pode ser percebido em sua escrita. Apesar de ter tempo e dinheiro para se dedicar a escrever o que quisesse, o narrador não encontra inspiração, pois está sempre preocupado demais com Fanshawe para escrever qualquer coisa:

Passaram-se mais semanas. Toda manhã eu ia para o meu escritório. Mas nada acontecia. Teoricamente, sentia-me estimulado, e sempre que não estava trabalhando, minha cabeça vivia repleta de idéias. Porém, toda vez que me sentava para pôr alguma coisa no papel, meus pensamentos pareciam evaporar. As palavras morriam no instante em que eu erguia a caneta, iniciei vários projetos, mas nada chegou a se sustentar, de fato, e um a um eu os abandonei (AUSTER, 1999: 265).

Entretanto o pesadelo aumenta quando o editor Stuart Green encarrega o narrador de escrever a biografia de Fanshawe, alegando que esse era a pessoa mais indicada para o trabalho, pois suas vidas se confundem tanto

que até mesmo a imprensa acreditava que os livros haviam sido escritos pelo narrador sob um pseudônimo e que Fanshawe nunca existira.

O tema da duplicidade fica cada vez mais visível no decorrer da história; isso porque o narrador começa a tornar-se como Fanshawe não só fisicamente, mas também mentalmente. E o processo de desintegração da identidade do narrador acentua-se quando este recebe uma carta de Fanshawe e passa a ter que viver uma mentira para não perder Sophie. Mentira que acaba se tornando um fardo.

Ao tomar conhecimento que Fanshawe se encontrava vivo, o narrador fica ainda mais obcecado por sua vida, passando a usar a escrita da biografia como pretexto para encontrá-lo: *Eu estava atrás de pistas e tentava investigar qualquer coisa que tivesse a mais remota chance de levar a ele* (op. cit.: 291).

A obsessão e o desejo do narrador por aniquilar Fanshawe se tornam tão fortes que este acaba se envolvendo sexualmente com Jane Fanshawe, a mãe de Fanshawe. Não por prazer, mas na intenção de pulverizá-lo de sua vida, tirá-lo de dentro dele. Na relação com a mãe do amigo somente em seu segundo orgasmo o narrador se dá conta do tamanho de seu ódio por Fanshawe:

Estava trepando por puro ódio e transformei aquilo em um ato de violência [...] mas mesmo antes eu sabia que estava apenas encenando uma farsa, ela não passava de uma sombra e eu a estava usando a fim de agredir o próprio Fanshawe. Eu queria matar Fanshawe. Queria que Fanshawe morresse e ia matá-lo. Eu ia partir no seu encaixe e dar cabo dele (op. cit.: 288).

Em “Doubles in *The Locked Room* by Paul Auster: Identity in Flux”, Kevin Keane (2009) menciona que desde o princípio da história os duplos Fanshawe e o narrador são quase idênticos e suas personagens interligadas entre si. No entanto, ao longo da história vamos percebendo que a amizade do narrador por Fanshawe vai se transformando em ódio e que este quer matar Fanshawe. E Fanshawe também quer matá-lo. A própria Sophie encoraja o narrador a matá-lo psicologicamente, dizendo que se os dois iriam ficar juntos, Fanshawe deveria continuar morto, mesmo que estivesse vivo (op. cit.: 307). Com essas palavras notamos claramente que Fanshawe já se encontrava morto para

ela fisicamente e o fato de alguém pensar nele o tempo todo poderia trazer seu fantasma de volta e assim assombrar sua nova vida com seu novo marido.

Após gastar todo seu tempo pesquisando a vida de Fanshawe, o narrador decide viajar para a França seguindo toda e qualquer pista que o levasse ao paradeiro do amigo. Mesmo após muito procurar, o narrador não o encontra e decide retornar para Nova York. No entanto, tem plena consciência que não é mais o mesmo: *I became inert, a thing that could not move, and little by little I lost track of myself*¹² (AUSTER, 1990: 293), e percebe que Fanshawe estava o tempo todo dentro dele.

Fanshawe estava exatamente onde eu estava, e estivera ali desde o início. Desde o instante em que recebera sua carta, eu vinha lutando para imaginá-lo, para vê-lo tal como devia ser – mas tudo o que minha mente conseguia evocar era um vazio. Quando muito, me vinha uma imagem pobre: a porta de um quarto fechado. Tratava-se do prolongamento do seguinte: Fanshawe sozinho dentro desse quarto, condenado a uma solidão mítica – talvez vivendo, talvez respirando, sonhando Deus sabe o quê. Esse quarto, descobri então, se situava dentro do meu crânio (AUSTER, 1999: 315).

Somente nesse momento o narrador percebe que Fanshawe era seu outro eu, um lado negro de sua personalidade que habitava dentro dele, em sua mente. No decorrer da perseguição ao seu velho amigo de infância, o narrador acaba absorvendo a escuridão de Fanshawe. E até o fim do livro, os dois homens estão unidos nesta escuridão (KEANE, 2009: 58).

Nas últimas páginas do conto fica ainda mais perceptível para o leitor que os laços que uniam os dois homens se transformaram em pura hostilidade. Quando o narrador tem finalmente seu último encontro com Fanshawe, o ódio entre ambos aumenta ainda mais quando Fanshawe conta ao amigo que o observa o tempo todo durante esses anos: *Vigiava você. Vigiava você, Sophie e a criança. Houve até uma ocasião em que acampeei diante do prédio de vocês [...]. Seguia você a toda parte* (AUSTER, 1999: 332).

Quanto ao seu desaparecimento, a única coisa que ficamos sabendo é que Fanshawe queria uma vida de solidão, queria se tornar um desconhecido apesar da fama que suas obras conquistaram e, alegando estar cansado de viver

¹² [...] Eu fiquei inerte, uma coisa incapaz de se mover, e pouco a pouco eu perdi a mim mesmo (tradução nossa).

sem nada que o estimulasse, resolve se suicidar. Pois matar-se seria a única forma de cortar todos os vínculos com a sociedade e com as pessoas; matando seu corpo, ele cortaria definitivamente qualquer relação com o mundo (KEANE, 2009: 61).

Antes de se matar Fanshawe indica ao narrador o lugar onde deixara um caderno vermelho com a história de sua vida para que este um dia mostrasse ao seu filho Ben quem ele foi. O narrador, ao sair da casa, lê o caderno e decide rasgá-lo; com essa atitude, simbolicamente o narrador não só mata as ideias de Fanshawe, mas também a influência que este exercia sobre sua vida, mostrando que se tornara novamente livre dele.

Segundo Auster, o que o narrador finalmente consegue é *aceitar a própria existência*, compreendendo que, *por mais enfeitado ou assombrado que esteja, tem que aceitar a realidade como ela é, e tolerar a presença de ambiguidades dentro de si*. Auster ainda explica que o narrador *não matou o dragão, ele convidou o dragão para morar consigo em casa. Por isso, ele destrói o caderno na cena final* (AUSTER, 1996: 254).

Podemos ressaltar que “O Quarto Fechado” nos traz a história de um homem que através da escrita tenta compreender outra. O próprio Auster, em entrevista à Coleção Mil Folhas 3, menciona que *Fanshawe e o narrador são ambos eu. São dois lados de mim. É por isso que são personagens gêmeas* (COELHO, 2009). Assim como o narrador do conto “William Wilson” menciona ser o outro William um adversário diabólico que deve ser eliminado, o narrador anônimo de “O Quarto Fechado” também refere-se a Fanshawe como um adversário. Na realidade, um oposto que reflete o lado negativo de sua própria personalidade e precisa ser eliminado.

É comum aos protagonistas das três histórias de *Trilogia* o confronto com seus duplos, confronto que simbolicamente representa a tentativa dos mesmos em aprender a lidar com suas experiências traumáticas e recordações reprimidas. Esse confronto com o duplo é um confronto consigo mesmo, que introduz um estado de inquietação e medo. Os protagonistas de *A Trilogia de Nova York* durante toda narrativa vivem se autoconstruindo, são fortemente narcisistas devido às ilusões que os cercam constantemente. Essas ilusões

obscurecem a realidade “real” ou servem para esconder a falta de realidade que os leva ao extremo entre sanidade e loucura. Blue, o protagonista de “Fantasmas”, por exemplo, libera sua imaginação e chega à conclusão que o caso com o qual se envolvera era simplesmente uma representação ficcional, um faz de conta.

Ainda dentro da temática do duplo pode-se perceber que Auster é um leitor assíduo de Poe, uma vez que a Trilogia ecoa por suas histórias referências ao conto “Willian Wilson” e ao principal detetive de Poe, Dupin: *E no entanto o que é que Dupin diz no conto de Poe? “Uma identificação entre o intelecto do investigador e do seu oponente”. Mas aqui isso se aplicaria ao Stillman pai. O que na certa seria pior* (AUSTER, 1999: 49).

Ao nosso olhar, a presença da temática do duplo nas personagens de Auster representa muito bem o homem contemporâneo. Observa-se que o homem pós-moderno pertence a um mundo cercado por ilusões que o levam a questionar não só sua relação com o mundo das imagens, mas também com sua identidade pessoal, seu “eu” interior e seus medos. Através desse estudo podemos perceber que o mito do duplo é constantemente retomado em várias narrativas no intuito de falar da essência e da existência do ser, colocando em xeque a unidade psíquica humana, pois é na alteridade que o “eu” descobre faces inusitadas de si mesmo.

CAPÍTULO III: ROMANCE POLICIAL: MANIFESTAÇÃO DA ESCRITA PÓS-MODERNA

No bom livro de mistério, nada é desperdiçado, nenhuma frase, nenhuma palavra que não seja significativa. E ainda que não seja significativa, ela tem o potencial para isso – o que no final dá no mesmo. O mundo do romance se torna vivo, ferve de possibilidades, com segredos e contradições. Uma vez que tudo o que é visto ou falado, mesmo a coisa mais ligeira e trivial, pode guardar alguma relação com o desfecho da história, nada deve ser negligenciado. Tudo se torna essência; o centro do livro se desloca a cada acontecimento que impele a história para a frente. O centro, portanto, está em toda parte e nenhuma circunferência pode ser traçada antes que o livro chegue ao fim. (AUSTER, 1999: 14)

Segundo Maurício Silva (2007), o novo contexto cultural vigente fez com que o gênero policial conquistasse cada vez mais espaço, tanto entre leitores cultos, quanto entre os estudos acadêmicos que muitas vezes rejeitavam qualquer abordagem crítica que tivesse como meta a narrativa policial. As estruturas da narrativa policial têm sido empregadas por muitos autores, num desenvolvimento constante que é *fruto da valorização pós-modernista de gêneros considerados menores ou populares* (CEIA, 2005), mas também da utilização por parte de toda a literatura das estruturas específicas do romance. Dentre esses autores podemos incluir Auster e sua *Trilogia*, na qual o próprio autor descreve o que um bom livro de mistério deve conter para atrair o leitor que experimenta um mundo novo através dos olhos do detetive:

O leitor vê o mundo através dos olhos do detetive, experimentando a proliferação dos detalhes desse mundo como se o visse pela primeira vez. O leitor desperta para as coisas à sua volta como se elas pudessem falar com ele, como se, em virtude da atenção que agora lhes dedica, elas passassem a ter algum outro significado além do simples fato de existir (AUSTER, 1999: 14-15).

O gênero policial possui uma forma narrativa fixa com origem na literatura popular, que a literatura erudita, hoje, vem aproveitando de forma criativa, diluindo assim a diferença entre uma e outra. Apesar da realidade sombria e dos fatos às vezes horrendos que o romance policial descreve, esse atualmente destaca-se como o gênero predileto dos leitores, uma vez que

reproduz a vida do homem e da mulher comuns, sintetizando seus dramas, angústias, anseios, terrores e esperanças. Isso porque segundo Umberto Eco (1994: 145), nós leitores procuramos nas histórias de ficção uma fórmula para dar sentido a nossa existência; pois ao lermos um romance esse nos dá a confortável sensação de vivermos *em mundos nos quais a noção de verdade é indiscutível, enquanto o mundo real parece um lugar mais traiçoeiro* (ECO, 1994: 97). Sendo assim os leitores desse gênero são pessoas que buscam na ficção entretenimento e encantamento para a vida real.

Segundo Adriana Freitas (2007: 2), professora da UERJ, em seu artigo “Romance Policial: Origens e Experiências Contemporâneas”, o que permitiu a delimitação do que hoje se nomeia *romance policial, foi à ênfase positivista no raciocínio e na lógica, e seu consequente emprego no desvelamento dos mistérios*. Pois a narrativa policial apresenta sempre uma investigação fictícia, ou seja, o esclarecimento de um enigma, apesar de atualmente ser perceptível o uso desse tipo de narrativa para examinar as ligações da literatura e da cultura com a vida urbana.

Apesar de inúmeros autores merecerem destaque dentro do gênero em questão, quanto às suas incursões esparsas, pode-se afirmar que Edgar Allan Poe foi o percussor das histórias policiais. Inaugurando o gênero com seu famoso conto “The Murders in the Rue Morgue”¹³ (1841), Poe criou pela primeira vez a figura de um detetive que, por meio de vestígios e deduções pessoais, consegue solucionar casos aparentemente obscuros (SILVA, 2007). Em sua obra podemos encontrar muitas das circunstâncias e procedimentos que deram origem ao romance policial moderno: *graves acusações pesando sobre um inocente, o crime cometido em recinto fechado, e que não se descobre como um crime através de indícios materiais, mas pela interpretação psicológica dos seus traços humanos* (VILHENA, 1999: 29).

¹³ “The Murders in the Rue Morgue” (Os crimes da Rua Morgue) é um conto que relata um crime bárbaro, selvagem, cometido numa sala que estava fechada por dentro. O mistério parece indecifrável; no entanto, o desfecho previamente estabelecido possibilitou que a narrativa fosse desfazendo o novelo com verossimilhança e lógica. O assassino era um orangotango; sendo assim, a narrativa pôde trabalhar com índices misteriosos e impróprios ao ser humano, acentuando o mistério, o horror e produzindo o medo esperado.

Embora muitos elementos novos tenham sido incorporados ao romance policial desde seu nascimento até hoje, algumas características essenciais foram conservadas. Em geral, toda trama policial apresenta um crime e alguém decidido a desvendá-lo, que nem sempre é um detetive, como no conto “O Quarto Fechado”, no qual o narrador-personagem tenta através de pistas encontrar o amigo desaparecido. No entanto, nem toda narrativa em que esses elementos estão presentes pode ser concebida como uma narrativa policial, pois além da necessidade de um crime, é indispensável também uma forma de articular a narrativa, que estabeleça uma relação entre detetive, crime e narração.

Segundo Paulo de Medeiros e Albuquerque (1979: 9) podemos verificar, que o romance policial teve sua origem no romance de aventuras, sendo assim um desdobramento do mesmo. Segundo o autor, os autores desse tipo de romance foram obrigados a encontrar uma nova maneira de se expressarem, na qual não unicamente a ação se fizesse sentir e o herói não fosse essencialmente um lutador ou um espadachim. O herói do romance policial deve chegar à solução pela inteligência, e nunca pela força, pois a inteligência é tudo ou, pelo menos, o fato principal que compõe a narrativa.

Outro elemento fundamental do romance policial é o herói, geralmente um agente da autoridade, ou um detetive privado. Esse herói apresenta características singulares, entre elas o profissionalismo, *certa frieza em relação ao caso que está a resolver e alguma solidão, que lhe dá uma espécie de superioridade cínica em relação ao que o rodeiam* (CEIA, 2005).

Para Marco Antônio Franco Neves (2005), o romance policial pode ser subdividido como: romance policial de detetive (característico das literaturas anglo-saxônicas, onde o herói é um detetive particular) e romance policial de polícia (literaturas do continente europeu, onde o herói está ligado às estruturas policiais do estado), entretanto, ambas as formas podem ocorrer em todas as literaturas. Como exemplo de detetive que encarna o herói original do romance policial, temos Sherlock Holmes, de Conan Doyle; Philip Marlowe (homem americano durão, simples, anti-intelectual), de Chandler e como exemplo de polícia ficcional, temos Maigret, de Simenon.

Entretanto, existe um grande número de autores que podem ser perfilados numa outra vertente da literatura policial denominada *noir* (também conhecido como romance policial americano), cujos fundadores e nomes mais expressivos são os americanos Raymond Chandler (1888-1959), considerado o mestre do gênero e Dashiell Hammett (1894-1961), seu sucessor.

A narrativa *noir* é construída no tempo presente, e não em forma de memória, como no romance policial de enigma, o que permite ao leitor acompanhar os fatos e o desdobrar das investigações à medida que essas acontecem. Contudo, os autores dessa vertente não acreditam numa verdade final inquestionável, ou seja, numa interpretação acima de qualquer suspeita, deixando assim, dúvidas e interrogações no ar (REIMÃO, 1983: 15).

Já o romance policial de enigma, conforme classificação de Sandra Lúcia Reimão (1983: 11) tem em sua gênese uma dada situação de enigma. Como o nome indica, o enigma atua como desencadeante da narrativa, e a busca por sua solução, ou seja, da elucidação do enigma, como o motor que impulsiona e mantém a narrativa; quando se esclarece o enigma, se encerra a narrativa.

No entanto, em *A Trilogia de Nova York* não há a elucidação do enigma, não há mistério que possa ser elucidado como no romance de enigma, mas podemos encontrar várias semelhanças com os trabalhos de Raymond Chandler. Uma delas é a presença de personagens masculinos como protagonistas das histórias, Quinn em “Cidade de Vidro”, Blue em “Fantasmas” e o narrador-personagem em “O Quarto Fechado”, todos envolvidos de certa forma com o mundo do mistério, seja como escritor de romance policial ou como detetive. Outra semelhança é que assim como Marlowe (personagem de Chandler), Daniel Quinn parece atrair para si todos os tipos de dificuldades; tudo começa com um número de telefone discado errado – além disso, ambos são contratados por famílias ricas e acabam se envolvendo pessoalmente em disputas familiares.

Tanto Auster quanto Chandler apresentam ao leitor detetives solitários que vivem e trabalham sozinhos (HOLMES, 2005); no caso de Quinn, esse tivera família, mas vive só desde que sua esposa e filho faleceram. Em “Fantasmas”, Blue não apresenta referências sobre sua vida pessoal, exceto que tinha uma

namorada, mas devido ao trabalho acabou perdendo-a, pois o amor não tem lugar no romance policial – é menos importante que o crime.

A obra de Auster nos proporciona um clima de romance policial tipicamente "clichê", porém, a trama não se esgota em si mesma, nos acontecimentos e soluções de um enigma, com suas variantes. A investigação que dá início ao enredo acaba se transformando em algo mais complicado e imprevisível, fugindo de nosso entendimento, desdobrando-se numa outra situação, que está além do mero caso policial. No entanto, a estranheza estabelecida nos menores detalhes, nos fatos mais cotidianos, costuma ser uma constante em suas obras. Como diz o próprio autor: *O que procuro, creio, é escrever uma ficção tão estranha como o mundo em que vivo [...], pois, os romances de mistério sempre dão respostas, minha obra quer formular perguntas.* (AUSTER, 1996: 260-283).

Em *A Trilogia de Nova York*, os detetives de Auster não encontram respostas como nas tradicionais histórias policiais. Em “Cidade de Vidro”, por exemplo, Quinn nunca realmente soluciona o caso em que está trabalhando. Seu método é defeituoso e arbitrário; um exemplo seria quando Quinn, na estação, não sabe ao certo qual Peter Stillman seguir. Outros episódios relevantes são o suicídio de Peter Stillman, e o desaparecimento de Virgínia e Peter (filho), fatos dos quais Quinn, como detetive, deveria ter conhecimento. Não podemos deixar de mencionar que a própria história não nos dá respostas, pois Quinn desaparece e a identidade do narrador permanece um mistério. Em “Fantasmas” nós nunca descobrimos se White é realmente Black e aonde Blue realmente vai ao término da história, pois tudo é muito incerto; o narrador apenas menciona que: *Para onde vai depois, não importa [...]. E, deste momento em diante, nada mais sabemos* (AUSTER, 1999: 213). Embora, “O Quarto Fechado” declare que Fanshawe está realmente vivo, esse, no fim da história, aparece atrás de uma porta fechada e não revela nada a respeito de seu desaparecimento ou sobre sua obra, que se torna um mistério quando o narrador destrói o caderno vermelho que lhe é entregue.

Os detetives de Auster nunca são as pessoas certas e eles nunca conseguem chegar à pessoa certa. Cada história começa com a indagação do

detetive para um caso imposto por forças externas, que gradativamente vai se transformando numa autoindagação, o que revela a verdadeira natureza do caso. O ponto principal da história é proclamado pelo narrador-personagem de “O Quarto Fechado”.

Em geral, as vidas parecem dar guinadas abruptas de um lado para outro, sacudir, trombar e contorcer-se. A pessoa parte em uma direção, toma um desvio repentino no meio do caminho, empaca, roda a esmo, depois recomeça. Nunca se entende nada e, de forma inevitável, acabamos sempre chegando a um lugar muito diferente daquele aonde queríamos ir (op. cit.: 273).

A verossimilhança é uma das principais buscas do romance policial clássico, que trabalha principalmente com referências materiais, renunciando às psicológicas, dispersando o imaginário, o poético e deixando de lado as volubilidades do coração em prol do uso da razão. Entretanto, no romance policial pós-moderno de Auster não há mais uma verdade que precisa ser resgatada, o detetive tenta resolver o caso, mas acaba se perdendo em meio a tanta confusão. Segundo Auster, em entrevista a Joseph Mallia, o detetive:

[...] é o caçador da verdade, o solucionador de problemas, aquele que tenta desvendar as coisas. Mas e se, no curso de tentar desvendar algo, você acabar revelando mais mistérios? [...] Os livros têm a ver com a idéia de mistério de varias formas. Estamos cercados de coisas que não entendemos, de enigmas, e os personagens dos livros são pessoas que, de repente, se vêm face a face com eles. É claro que estão cercados de coisas que não conhecem nem entendem. De modo que nesse sentido poderia haver certo eco psicológico. Embora as situações não sejam estritamente realistas, poderiam seguir certa psicologia realista. Estas são coisas que todos nós sentimos – aquela confusão, aquela ignorância do que nos cerca (AUSTER, 1996: 253).

Os escritores, tanto no romance policial de enigma quanto no *noir*, são extremamente precisos quanto à descrição de lugares e situações, característica que pode ser facilmente comprovada na obra de Auster, uma vez que a própria cidade de Nova York tem uma participação marcante na arquitetura da trama, dando contraponto à busca de sentido em que se debatem as personagens: *Nova York era um espaço inesgotável, um labirinto de caminhos intermináveis, e por mais longe que ele andasse, por melhor que conhecesse seus bairros e ruas, a cidade sempre o deixava com sensação de estar perdido.* (AUSTER, 1999: 10). A

cidade ora é um labirinto, ora um teatro grotesco que mistura dramas sem transcendência, mundanamente temíveis. Quando os protagonistas se incumbem de perseguir alguém, envolvidos numa investigação habitual, acabam passando de perseguidores para se tornarem perseguidos, pois quem vigia acaba se tornando tão prisioneiro quanto quem é vigiado e o investigador não sabe o que investiga. Em *Trilogia* o crime acaba se tornando um lugar vazio, uma pressuposição, abrindo espaço para o jogo de espelhos entre detetive e suspeito.

Segundo Freitas (2007: 5), o romance policial é traspassado por elementos advindos da relação do homem com o outro e com o desconhecido, elementos como medo, mistério, investigação, curiosidade e inquietação que são medidos conforme os autores e as épocas. Apesar de muita coisa ter se alterado, inclusive no mundo do crime, os detetives que transitam por esse meio continuarão a protagonizar histórias com mistérios, crimes, cadáveres, surpresas e reviravoltas, para alegria de milhões de leitores.

A narrativa policial pós-moderna utiliza-se de todos os recursos possíveis para demonstrar que tudo faz parte de um imenso mosaico, e assim evidenciar que as experiências, particulares e alheias, constituem um material amorfo que compete a nós, leitores e críticos, aperfeiçoar. A narrativa funciona também como uma convergência de olhares, de palavras, um convite à reflexão, e não uma mera exibição de ideias, onde o escritor, num trabalho solidário com o leitor, busca encontrar a saída desse labirinto de sentidos fracionados e desarticulados que é a vida.

De acordo com Vera Figueiredo (2005: 34), em artigo publicado on-line, a proliferação de narrativas policiais influenciadas pela pós-modernidade encontra-se num lugar privilegiado quando o tema é abordar os limites entre a cultura culta e a cultura de massa. Pois a literatura contemporânea, ao retomar a narrativa policial, não está preocupada apenas com a questão comercial, está interessada também na assimilação de uma estrutura que vem funcionando como um conjunto de convenções que circula entre a indústria editorial, com o objetivo de fixar uma intercessão entre a expectativa de um público mais vasto e o valor crítico e reflexivo do qual esse tipo de literatura não abre mão. Trata-se de um

processo de negociação utilizado pelo escritor para se ajustar aos novos tempos, pouco acostumados às radicalidades e às rupturas.

A Trilogia de Nova York pode ser enquadrada nos padrões e conceitos de quebra e ruptura do pós-modernismo literário, uma vez que Auster subverte um gênero de massa, modificando a estrutura das histórias detetivescas tradicionais, na intenção de construir narrativas mais acessíveis ao grande público. No entanto, os textos de Paul Auster não seriam assim tão acessíveis na visão de alguns críticos, pois o leitor sempre espera ansiosamente a solução do mistério, o que não acontece na obra de Auster em estudo, por isso o movimento de caracterizá-la como um texto pós-moderno que visa desestruturar para construir algo novo. Além de possuir muitos elementos associados à literatura pós-moderna, o romance também apresenta frequentemente termos relacionados a discussões pós-modernistas.

Em “Paul Auster’s deconstruction of the traditional hard-boiled detective narrative in *The New York Trilogy*”, Dan Holmes (2005) menciona que *A Trilogia de Nova York has been seen as post-modern and could be considered a progression from the modernist influenced literature of Chandler*¹⁴ (HOLMES, 2005). No entanto, isso também pode ser problemático, uma vez que a obra de Auster não possui alguns elementos característicos dos romances pós-modernos, pois existe uma coerência e linearidade natural em suas narrativas que normalmente não são associadas a essa literatura.

É perceptível ao nosso olhar crítico que a literatura pós-moderna coloca em dúvida o valor do papel do narrador e da própria narrativa, ou pelo menos tenta desestabilizar suas funções dentro dos moldes clássicos da literatura. As funções de leitor e narrador permutam-se com a intenção de revelar a correlação entre ambas, voltando-se, portanto, para a imagem do leitor-escritor ou leitor-criador. Da mesma forma que o escritor desvela-nos o seu duplo viés de criador, dando assim, sua colaboração tanto à crítica quanto à ficção. Como menciona o próprio Auster: *O que tento fazer em todos os meus livros é deixar bastante espaço na prosa para o leitor habitá-lo. Porque enfim acredito que é o leitor que escreve o livro e não o escritor* (AUSTER, 1996: 255).

¹⁴ [...] pode ser vista como uma obra pós-moderna e também como uma progressão modernista influenciada pela literatura de Chandler (tradução nossa).

Hutcheon (1980: 138), através de seus estudos a respeito da literatura pós-moderna, explica que as narrativas metaficcionalistas rompem com o convencionalismo e o leitor passa a ser responsável não apenas pela decodificação, mas também por fazer do ato da leitura um processo de construção enquanto construção de significado. Sendo assim, essas narrativas pressupõem um amalgama das funções de leitor, escritor e crítico na simples e impertinente experiência da leitura (op.cit.: 152)

Nesse sentido, o texto parodia as expectativas do leitor, seus anseios por verossimilhança; força-o a ter consciência de seu papel criador no universo da ficção, através da colaboração entre escritor-leitor, além de levá-lo a fixar um elo entre seu próprio mundo e o universo ficcional (op. cit.: 139). Como explica Maria Aparecida de Oliveira (2007) em seu artigo “O Processo de Criação Literária das Narrativas Narcísicas”, o leitor precisa

[...] reexaminar e reavaliar sua relação com o texto e rever toda a literatura, no sentido de reciclar todos os textos já lidos. [...] O mesmo esforço que o leitor deve empreender para decifrar o texto, o autor também o tem para cifrá-lo. O resultado não é simplesmente comunicar uma mensagem, mas incitar o leitor a produzir significado e ordem (OLIVEIRA, 2007).

Hutcheon (1980), no entanto, insiste que a leitura nem sempre é uma experiência harmoniosa e prazerosa como as tradições clássicas e românticas sugeriam. Ela pode ser também extremamente instigante, levando a uma ruptura de conceitos, às vezes, ameaçadores. Pois segundo a mesma, ler é agir, agir é interpretar e criar algo novo, é ser revolucionário, tanto em termos políticos quanto estéticos. Existe na metaficção um grande potencial de liberdade, especialmente quando esta é reconhecida como forma mimética vital de literatura e não como um gênero agonizante.

O interesse de Hutcheon pela metaficção pós-modernista manifesta-se no texto, nas expressões literárias que exprimem o novo papel exercido pelo leitor através de sua ligação entre a vida e a arte, no processo imaginário de contar a história, e não no produto, ou seja, na história contada (HUTCHEON, 1980).

O que caracteriza os textos de metaficção é a elaboração e a edificação de mundos fictícios e o funcionamento criativo da linguagem

compartilhada por autor e leitor. Esse leitor não é apenas convidado a aceitar objetos ficcionais análogos à vida, mas também compelido a participar da criação de mundos e de significados por meio da linguagem, pois é introduzido em uma posição paradoxal – ao mesmo tempo em que é compelido pelo texto a reconhecer a ficcionalidade do mundo que está criando, sua participação também o envolve intelectualmente e até afetivamente, em algo que é real à sua experiência humana (OLIVEIRA, 2007).

Hutcheon descreve que a narrativa metaficcional traz *within itself, a commentary on its own status as fiction and as language, and also on its own processes of production and reception*¹⁵, e como tal, preocupa-se com sua posição enquanto narrativa ficcional (HUTCHEON, 1980: xii). Sendo assim, a autora define “Metaficção” como a *fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity* (op. cit.: 1). E usa também a palavra “Narcisista¹⁶” como *the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness* que, segundo ela, *not intended as derogatory but rather as descriptive and suggestive, as the ironic allegorical reading of the Narcissus*¹⁷ (op. cit.: 1).

Podemos dizer que a narrativa narcisista debruça-se sobre os próprios preceitos de constituição literária, levando consigo a consciência de que ela não se basta. Assim como Narciso necessita de Eco para exaltar sua beleza, também a narrativa narcisista só tem significado com a presença do leitor, que lhe legitima o valor. Dessa forma, podemos dizer que a narrativa narcisista fala sobre si mesma, não para demonstrar sua autonomia, mas para mostrar sua própria insuficiência e falta de transcendência. Pois se na narrativa narcisista não existir um eco, esta acabará se sufocando num processo infinito de autorreflexão e, diferente de Narciso, não chegará a se transformar na flor do lago, que causará a todos (OLIVEIRA, 2007).

¹⁵ [...] dentro de si, um comentário sobre seu próprio status como ficção e como linguagem, e também sobre seus próprios processos de produção e recepção (tradução nossa).

¹⁶ É importante enfatizar que o termo “narcissistic” é usado por Hutcheon em relação ao texto, que se caracteriza como introvertido, introspectivo e autoconsciente, e não ao autor.

¹⁷ [...] “Metaficção” como a ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística. E usa também uma palavra “Narcisista” como o adjetivo qualificativo escolhido aqui para designar essa autoconsciência textual, segundo ela, não tem sentido pejorativo, mas principalmente descritivo e sugestivo, como as irônicas leituras alegóricas do mito de Narciso (tradução nossa).

Hutcheon afirma em seu estudo que todo romance carrega em si uma interpretação narcisista, que se transfigura numa exploração alegórica ou metafórica do processo de articulação do mundo literário. Diante disso, não interessa o tipo de narrativa narcisista, uma vez que todas se dirigem ao leitor, levando-o a admitir sua responsabilidade em relação ao texto lido. Pois numa narrativa narcisista é papel do escritor chamar a *reader's attention to the activity of writing as an event within the novel, as an event of equally great significance to that of the events of the story which he is supposed to be telling*¹⁸ (HUTCHEON, 1980: 12).

Desse modo, o narrador auxilia na condução do leitor pelos labirintos do texto. O escritor oferece ao seu leitor um relacionamento baseado no espelhamento do processo real ao qual este (autor) está submetido no momento da escrita. O leitor é assim vinculado a uma criação análoga, mas em ordem inversa, passando a ser uma função implícita ao texto, um elemento da situação narrativa. O texto não se refere a nenhuma pessoa específica: o leitor tem apenas uma identidade e um papel diegético ativo a desempenhar (op. cit.: 139). Segundo Hutcheon, quando uma pessoa abre um romance,

[...] this very act suddenly plunges him into a narrative situation in which he must take part. Certain expectations of a novelistic code are immediately established, and he becomes a reader [...]. Overtly narcissistic texts make this act a self-conscious one, integrating the reader in the text, teaching him, one might say, how to play the literary music. Like the musician deciphering in a creative, interpretative process from which he will learn how the book is read¹⁹ (op. cit.: 139).

Em decorrência desta visão, podemos perceber na narrativa de Auster uma conotação narcisista que tem a ver com a exposição do “eu” e também com a questão do papel do leitor na narrativa. Auster, mesmo que de forma indireta na

¹⁸ [...] é papel do escritor chamar a atenção do leitor para a atividade da escrita como um evento dentro do romance, como um evento igualmente significativo para os acontecimentos da história que ele está supostamente contando (tradução nossa).

¹⁹ [...] este ato a faz mergulhar numa situação narrativa da qual deve participar. Algumas expectativas do código literário são imediatamente estabelecidas e ela se torna um leitor. Declaradamente os textos narcisistas fazem deste, um ato auto-consciente, que integra o leitor ao texto, ensinando-lhe, por assim dizer, como tocar a música literária. Como um músico que decifra um processo criativo e interpretativo, este aprenderá como o livro é lido (tradução nossa).

pele de suas personagens, tem a necessidade de contar sua própria história. Como ele mesmo menciona em uma entrevista à Coleção Mil Folhas 3:

“[...] em *O Quarto Fechado* há mais material autobiográfico do que em qualquer outro livro que tenha escrito. Usei acontecimentos verdadeiros. Trabalhei mesmo na recolha de dados para os censos, em 1970, no Harlem... a história que o narrador conta sobre bater a portas e depois inventar nomes, gente fictícia... fiz mesmo isso. E depois em Paris, quando Fanshawe se torna amigo de um velho compositor russo, Ivan Wyshnegradsky... Ivan foi meu amigo, é uma pessoa real. E toda a história sobre o frigorífico [que Fanshawe oferece a Ivan, e Ivan involuntariamente inutiliza, dando marteladas para desfazer o gelo] aconteceu mesmo. Também trabalhei no escritório do “New York Times” em Paris... E depois a carta que Fanshawe escreve contando como andou na ponte de um navio levando um tabuleiro de pequeno-almoço, com um vento forte... isso também me aconteceu, pensei que estava num filme de Buster Keaton, o vento soprava tão, tão, forte..! Portanto, há muito material autobiográfico enterrado lá dentro. E usei parte para Fanshawe e parte para o narrador. É um livro muito próximo de mim...” (AUSTER, apud COELHO, 2009)

Auster cria uma nova forma de romance policial que possui tanto características do romance antipolicial (não tem uma solução, é um processo, uma tentativa paradoxal que não leva o leitor a lugar algum), características neorrealistas,²⁰ como características metaficcional ligadas à ironia pós-moderna. A escrita de Auster é econômica, quase reduzida ao nada de explicações, sem muitas explicações, transmitindo somente informações essenciais, deixando a maioria das descrições para que o leitor as preencha conscientemente ou inconscientemente através de sua imaginação.

Para o leitor há muitas possibilidades de interpretação neste livro, onde a forma ideal seria abandonando a procura por uma interpretação absoluta, e aceitando que o texto, assim como o mundo e a realidade, são necessariamente construídos pelo ponto de vista do leitor.

Em *Trilogia*, há uma inclinação para que, através da narrativa, o leitor prenda sua atenção no enredo e na solução da investigação que unificará o

²⁰ “O neorrealismo foi uma corrente artística de meados do século XX, que defendeu essencialmente a objetividade e a observação da realidade cotidiana inserida no contexto social. Apesar de possuir ramificações em várias formas de arte (literatura, pintura, música), o neorrealismo só atingiu o seu expoente máximo no Cinema neorrealista, sobretudo no realismo poético francês e no neorrealismo italiano. Na literatura a ficção neorrealista e pós-modernista (no sentido de ser posterior ao movimento modernista) sofre as influências do Modernismo, especialmente a liberdade linguística e o intimismo freudiano à Virginia Woolf. Elementos que se tornaram mais fortes num segundo momento do neorrealismo, culminando na prosa existencialista do meio do século XX” (CIVITA, 1998: 4184).

significado do texto. A busca de Quinn pelo sentido das pistas se torna a nossa busca pelo significado das palavras, e nós, assim como ele, precisamos perceber que a vida não segue as convenções de um romance, do mesmo modo que as histórias reais de detetive não seguem as convenções de um de seus romances policiais (PACE, 1993). Talvez o melhor exemplo de como o leitor deva preencher as lacunas deixadas pelo autor venha do próprio Auster em entrevista a Larry McCaffrey e Sinda Gregory:

Os contos de fadas são narrativas despojadas, quase destituídas de detalhes, mas enormes quantidades de informação são comunicadas em um período curtíssimo com pouquíssimas palavras. O que os contos de fadas provam, acho, é que é o leitor – ou o ouvinte – quem realmente conta a história para si mesmo. O texto não passa de um trampolim para a imaginação. “Era uma vez uma menina que vivia com sua mãe numa casa à beira de uma grande floresta”. Você não sabe a cara da menina, você não sabe a cor da casa, nem se a mãe é alta ou baixa, gorda ou magra, você não sabe quase nada. Mas a mente não permitirá que essas coisas fiquem em aberto: ela própria preenche os detalhes, cria imagens baseadas em suas próprias memórias e experiências – razão pela qual essas histórias ressoam tão profundamente dentro de nós. O ouvinte se torna um participante ativo da história (AUSTER, 1996: 284).

As histórias de detetives, assim como os contos de fadas, deixam muitas lacunas a serem preenchidas pelo leitor. Entretanto, em *Trilogia*, através do processo de fazer suas personagens autoconscientes, Auster encoraja o leitor a entender seu próprio potencial como criador no contar da história, para se tornar consciente das maneiras nas quais ele modela o livro. Ao invés de nos limitar ao papel de preencher as lacunas, Auster nos força a reconhecer o poder de nossa imaginação na construção do texto lido.

O trabalho narcisista se apropria da percepção do leitor de uma maneira mais deliberada e paradoxal, ele precisa viver um universo reconhecidamente ficcional enquanto lê (HUTCHEON, 1980: 140). Para Hutcheon uma narrativa narcisista deixa de ser

[...] a matter of the reader's having to identify with a character in order to be involved in the work; the act of reading itself is the real, dynamic function to which the text draws his attention. Like writing, reading is bound by a consciousness of generic tradition: one has to learn what stories are, as a child, in order to enjoy them. Similarly one has to learn to

read - actively, imaginatively - in order to enjoy the demanding fiction of today²¹ (op. cit.: 149).

A Metaficção acrescenta-se à dimensão da leitura como um processo paralelo à escrita, ou seja, como um ato criativo da imaginação, resultante da participação do leitor (HUTCHEON, 1980: 151). Hutcheon compreende o livro como um objeto material que pode ser aberto e fechado de acordo com nossa vontade. Ele pode ser lido pouco a pouco, violando sua temporalidade; em partes ou por completo, violando sua linearidade. Ele se move com o leitor e fica inerte quando este o abandona. Esta liberdade material tem sua analogia no mundo material (op. cit.: 152).

Apesar da insistência por narrativas metaficcionais que saem uma de dentro da outra como pequenas bonecas russas, para Hutcheon não existe uma teoria a respeito da metaficção, apenas implicações para uma possível teoria (op. cit.: 155). O que Auster propõe sempre em suas obras é uma reflexão sobre a criação literária e o papel do leitor no preenchimento das lacunas deixadas pelo escritor na construção dessas narrativas. No entanto, mesmo que o escritor ofereça certa liberdade literária ao leitor, este ainda encontra-se por trás da narrativa controlando-o, através dos códigos e regras e convenções que sublinham sua produção (op. cit.: 152).

3.1. A Escrita do Acaso: Marcas Intertextuais de uma Vida

Foi um número errado que começou tudo, o telefone tocando três vezes, altas horas da noite, e a voz do outro lado chamando alguém que não morava ali. Bem mais tarde, quando ele já se sentia capaz de refletir sobre as coisas que lhe aconteceram, chegaria à conclusão de que nada era real a não ser o acaso. (AUSTER, 1999: 9)

²¹ [...] uma questão de identificação do leitor com uma personagem, para transformar-se numa narrativa que envolve o leitor no trabalho de produção; o ato da leitura em si é a real função dinâmica para que o texto chame a sua atenção. Assim como a escrita, a leitura é vinculada a uma consciência genérica da tradição: a pessoa tem que aprender que as histórias são como uma criança, devem ser apreciadas. Da mesma forma que a pessoa tem que aprender a ler - ativamente, com imaginação - a fim de apreciar a exigente ficção de hoje (tradução nossa).

A cena inicial de *Trilogia* é algo, que segundo o próprio Auster, realmente aconteceu em sua vida, na primavera de 1980. Ele morava sozinho no Brooklyn, numa noite o telefone tocou e a pessoa do outro lado da linha perguntou pela Agência de Detetives Pinkerton (mesma agência onde trabalhou Dashiell Hammett, um dos mais importantes escritores americanos de romances policiais do século XX e um dos favoritos do autor). Auster respondeu ao anônimo que ele ligara para o número errado, entretanto, essa mesma pessoa ligou novamente na noite seguinte repetindo a mesma pergunta. Quando Auster desligou o telefone pela segunda vez, ficou questionando-se o que teria acontecido se tivesse respondido “sim”, sendo este, segundo o mesmo, um ano depois, o evento crucial, o equívoco que colocou toda a história do conto “Cidade de Vidro” em movimento (Auster, 2009: 46-47). Os telefonemas errados foram o ponto de partida que influenciaram outros elementos do livro, dentre eles o do detetive particular e a ideia de se envolver na ação da história (AUSTER, 1996: 282).

Para Auster *o acaso faz parte da realidade: somos moldados pelas forças da coincidência, o inesperado ocorre com uma regularidade quase entorpecedora nas vidas de todos nós* (op. cit.: 260). Quando Auster fala em coincidência, não se refere ao desejo de manipular, pois o desconhecido nos surpreende a cada instante. E segundo o mesmo, sua função como escritor seria se manter aberto a essas colisões, permanecendo em alerta para todos esses episódios misteriosos do mundo (op. cit.: 263).

Em *Trilogia*, os detetives de Auster são detetives do acaso, que se prendem às circunstâncias jogadas sobre eles como se estivessem na eminência de mergulharem em si mesmos. Acaso que, de alguma forma, envolve sempre um mistério, quando não é o próprio mistério. Auster é uma espécie de tradutor dos mistérios do mundo e a literatura é construída por fatos inexplicáveis, de coincidências assustadoras, de acontecimentos enigmáticos e não apenas pelo desejo do escritor em descrever a realidade externa, ou por seu desejo narcisista de desabafar e de se confessar.

A obsessão de Auster pelo tema do acaso acaba se transformando na mola propulsora das ações de grande parte de suas personagens. Coincidências

que podemos facilmente perceber no enredo não só de *Trilogia*, mas também de outras obras como *Noite do Oráculo*, *Leviatã*, *Música ao Acaso*, *A invenção da Solidão* e o *Livro das Ilusões*, todos romances que possuem alguma ligação com as coincidências da vida. Não podemos também nos esquecer de *O Caderno Vermelho* (2009) pequeno livro de memórias prematuras, em que Auster reflete o papel do acaso na criação literária.

O Caderno Vermelho é um livro de anotações, no qual Auster explica que as grandes narrativas não nascem do conhecido e do cálculo, mas do inesperado, ou seja, daquilo que pega o escritor de surpresa é que a literatura surge. Segundo José Castello (2008), quando um escritor cria uma ficção, ele não decodifica o acaso, não o aprisiona, nem o explica, apenas perde o medo e enfrenta o acaso para dele tirar algum proveito, seja um conto, um romance, uma crônica, um poema.

Cortina de Fumaça (1995) é outra obra de Auster que traz a temática do acaso. O livro conta a história de um escritor (Paul Benjamin, um novelista desastroso que nunca mais publicou coisa alguma desde a morte da esposa), Auggie (um gerente de tabacaria que tem o hábito de fotografar a esquina oposta à sua loja todos os dias) e Rashid Cole (um adolescente negro que está à procura do pai). Personagens que inesperadamente se cruzam e a partir do drama dos três - Auggie descobre que sua filha é viciada e está grávida - terão suas vidas interligadas e mudadas para sempre. Auster não só inventa circunstâncias que são determinadas pelo acaso, mas também faz reflexões sobre o acaso.

Em seus livros Auster não fala de si, não se declara, não desabafa, apesar de ser sempre de si, de alguma coisa que lhe acontecera que este parte quando escreve uma ficção. Ele parte de acontecimentos da vida real, que não só o impulsionaram para a literatura, mas que se tornaram elementos cruciais de sua escrita. O acaso, para Auster, tem o objetivo de nos mostrar que *um escritor precisa não só saber ouvir o mundo, saber ver o mundo, saber sentir o mundo, mas precisa também saber traduzi-lo*. Não apenas reproduzir a vida real, mas se sincronizar com ela, aproveitando *seus sustos, suas incoerências e suas "loucuras" como pontos de partida, e não como pontos de chegada* (CASTELLO, 2008).

A vida de Auster sempre foi cercada por forças imprevisíveis que o levaram até a literatura. Em *A invenção da Solidão* Auster conta que viveu muitos anos em dificuldades financeiras. No entanto, num domingo de janeiro de 1979, às oito horas da manhã, ele recebeu pelo telefone a notícia de que seu pai havia morrido. Até ali era apenas um tradutor e poeta desconhecido. O pai, porém, lhe deixou uma pequena herança, que lhe permitiu dedicar-se, por dois ou três anos, apenas à ficção. Abandonou a poesia e passou a escrever narrativas, tornando-se o escritor Paul Auster (AUSTER, 2004).

Os acontecimentos fortuitos exercem influência não só na escrita de Auster, mas também em sua vida. *Tratam-se de coincidências e é impossível saber o que concluir delas. Você pensa num velho amigo, alguém que não vê há dez anos e, duas horas depois, topa com ele na rua. Coisas como essa ocorrem comigo o tempo todo* (AUSTER, 1996: 262). Conforme Castello (2008), o autor não doma o acaso, ao contrário, transforma-o em inquietação. Quando busca representar o mundo, Auster não visa apenas decifrá-lo, mas aceitá-lo, buscando sincronias, e não repetições. O autor tenta transmitir através de sua escrita que a literatura não tem fórmulas, que ela é apenas uma maneira de aceitar os mistérios do mundo.

Segundo o mesmo, a inclusão de elementos fortuitos em sua ficção cria mais problemas que os resolve. Auster define a si mesmo como um escritor realista marcado pela questão do acaso que revela o mistério no mundo, sem cair na manipulação possibilitada pelas coincidências, como na ficção de má qualidade dos séculos XVIII e XIX, ao mesmo tempo, que também não reproduz todos os paradigmas do romance realista (AUSTER, 1996: 260).

Em *A Trilogia de Nova York*, Auster reflete sobre a literatura e sobre o papel do escritor contemporâneo. O autor acaba “desconstruindo” a narrativa policial clássica, mesmo que este não seja o objetivo principal, para construir um outro tipo de história de detetive. Cada texto estabelece seus próprios parâmetros de representação e ter domínio sobre as regras de gênero torna-se inútil, pois as classificações tradicionais na contemporaneidade apresentam-se inconstantes. A narrativa labiríntica de Auster atordoa o leitor, que busca o tempo todo elucidar os

enigmas da composição da obra por meio do reconhecimento das referências que se entrelaçam em seu tecido intertextual.

Para David Harvey (1992) este entrelaçamento intertextual tem vida própria, pois tudo o que escrevemos transmite sentidos que possivelmente não estavam ou não poderiam estar em nossa intenção, da mesma forma que nossas palavras não podem transmitir apenas o que queremos dizer. Deste modo, *é vão tentar dominar um texto, porque o perpetuo entretecer de textos e sentidos está fora do nosso controle, a linguagem opera através de nós* (1992: 54). Concebido assim, o impulso desconstrucionista seria procurar dentro de um texto um outro texto, dissolvendo ou embutindo um em outro.

O conceito de intertextualidade desenvolvida por Julia Kristeva nos anos 60 – primeira a empregar a expressão cuja raiz latina "intertexto" se refere ao ato de tecer – designa que *todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é a absorção e a transformação de outro texto* (KRISTEVA, 1974: 64). Para a autora, o ato de escrever é sempre uma iteração, uma reescrita que traz ou desloca para o primeiro plano textos ou traços de vários textos de forma consciente ou não. Segundo Magda Tolentino (1995) *uma obra não consta apenas do que o autor escreveu – mas sim e principalmente das leituras feitas de seu texto, pois, uma escrita não é nunca primeira, mas sempre circunstancial. A escrita não é uma, é múltipla, mas volta a ser uma só, por ser a reescrita* (p. 37).

Com a pós-modernidade a noção de intertextualidade ganha impulso tornando-se presente na obra de inúmeros autores. Com o objetivo de seduzir o leitor a dialogar com o texto lido, Auster busca trazer para o texto contextos, seja por referências a autores e clássicos da literatura universal, como *Dom Quixote*, que aparece para refletir as ideias da história relativas à questão da autoria, seja na intertextualidade metaficcional, desenvolvida no dialogar explícito com os clichês do romance detetivesco. Um desses clichês seria a figura solitária do detetive e o outro a figura da mulher fatal. Em "Cidade de Vidro", Virgínia Stillman é um pouco essa mulher fatal, uma vez que seu poder sobre Quinn parece originar-se de sua sexualidade, como podemos perceber na descrição do narrador:

A mulher tinha uns trinta e poucos anos, talvez trinta e cinco; altura média, no máximo; quadris um pouco largos, ou voluptuosos, dependendo do ponto de vista; cabelo escuro, olhos escuros e, nos olhos, uma expressão ao mesmo tempo reservada e vagamente sedutora. Usava um vestido preto e um batom muito vermelho (AUSTER, 1999: 20-21).

A presença da intertextualidade no romance policial é uma característica do gênero que visa alinhar cada texto ou grupo de textos em relação a outras narrativas. Em *Trilogia* podemos encontrar várias passagens em que a narrativa refere-se a outras narrativas. Esse jogo que o escritor faz com a memória cultural do leitor tem como função questionar os conhecimentos sobre outras obras literárias. O jogo intertextual com narrativas e policiais anteriores, segundo Reimão (1983), é uma *metalinguagem, uma auto-reflexão do gênero nascida na própria história deste*, que se sustenta em quase todo o desenrolar do romance de enigma, mas que também pode ser facilmente identificado nas narrativas “*Série Noire*” (p. 40, grifo do autor).

A autora ainda menciona que essas digressões de outros textos abordados na narrativa policial para um *leitor não-habilitado no gênero não passam de meros “ruídos”, na medida em que esse leitor provavelmente desconhece o outro referido e essas digressões não alteram a trama básica do romance* (op. cit.: 41). No entanto, para um leitor assíduo, esses jogos intertextuais são essências, *uma vez que são eles que darão a especificidade do texto que o leitor tem em mãos perante os demais textos do gênero* (op. cit.: 41).

A intertextualidade está presente na *Trilogia*, como se fossem páginas projetadas por vários sujeitos. O leitor é convidado a entrar no universo pessoal do escritor, em sua memória referente a outros textos. Auster utiliza o livro em estudo, como um laboratório de dissertações acerca de suas leituras, a respeito de grandes autores clássicos, referências com as quais demonstra seu conhecimento. Como ele mesmo menciona em *A Arte da Fome* (1996), cada romance de *Trilogia* é sobre uma *espécie de excesso apaixonado*. Em “Cidade de Vidro”, a história de Quinn alude a *Dom Quixote* e as questões levantadas nos dois livros são análogas: *qual é o limite entre loucura e criatividade, entre o real e o imaginário, Quinn está ou não louco ao fazer o que faz?* (AUSTER, 1996: 253). É o mesmo questionamento que se faz do “Fidalgo da Triste Figura”.

Em “Fantasmas”, segundo Auster, prevalece o espírito de Henry David Thoreau²² (1817-1862), com a ideia de viver uma vida solitária, uma espécie de vida monástica cercada de perigos e pela determinação de rejeitar a vida norte-americana cotidiana, de descobrir um fundamento mais sólido para si. E por último, em relação ao “O Quarto Fechado”, Auster menciona que o nome Fanshawe é uma referência direta a Nathaniel Hawthorne²³ (1804-1864). *“Fanshawe” foi o título do primeiro romance de Hawthorne. Ele o escreveu quando era muito jovem e pouco tempo depois de sua publicação, passou a repeli-lo e tentou destruir cada exemplar que lhe chegasse às mãos* (op. cit.: 253-254). E Sophie, a protagonista feminina de “O Quarto Fechado” é o nome da mulher de Hawthorne, Sofia.

Assim como Sherazade, Auster tece em *Trilogia* várias histórias infundáveis que visam seduzir o leitor para seus romances. No mundo desordenado de Auster cada fragmento existe como uma unidade isolada. Não há uma ordem casual para uni-los, os fragmentos são regidos pelas leis dos acontecimentos fortuitos e pelo acaso inesperado.

²² “Henry David Thoreau é considerado o pai dos movimentos ambientalistas dos últimos trinta anos. Ensaísta, poeta, naturalista e filósofo estadunidense, considerado o fundador do conceito de desobediência civil (método de oposição e resistência pacífica ou violenta a um poder político visto como opressor pelos desobedientes), método utilizado por Mahatma Gandhi no processo de independência da Índia e do Paquistão e por Martin Luther King”. (CIVITA, 1998)

Uma de suas obras primas é Walden que, apesar de sua composição quase poética, é um manifesto prático; “uma celebração do mundo natural e uma sugestão de escape radical à organização mecânica da sociedade humana, na qual o homem moderno é incentivado a abandonar suas máquinas, suas posses, as regras opressoras de uma sociedade viciosa para regressar à selva. Thoreau mudou-se para um casebre isolado, junto ao lago Walden, e aí permaneceu dois anos, dois meses e dois dias. O seu objetivo era isolar-se do desenvolvimento das cidades e observar a sociedade de uma perspectiva na qual sua opinião não pudesse ser influenciada por ela; viver junto da natureza, simplificar a sua vida ao máximo, experienciando a crença do seu mentor Ralph Waldo Emerson, de que em contacto com o mundo natural se poderia conhecer a verdadeira transcendência. Thoreau não pretendia apenas mostrar como a vida no campo poderia ser agradável; queria descredibilizar a sociedade industrial do Século XIX, demonizar o progresso e o desenvolvimento material” (BRÁS, 2008).

²³ “Escritor norte-americano, considerado o primeiro grande escritor dos Estados Unidos e o maior contista de seu país, sendo o responsável por tornar decisivamente o puritanismo americano um dos temas centrais da tradição gótica. Sempre teve como tema em seus trabalhos a moral, conferindo-lhe ares de única salvaguarda contra a crueldade humana. Em 1828, publicou, anonimamente, um romance intitulado Fanshawe, que passou despercebido e que Hawthorne nunca quis reconhecer como seu. Continuou a escrever contos, publicando-os em jornais e reunindo-os num volume, *Twice-Told Tales* (Histórias Narradas Duas Vezes) (1837), que teve boa recepção da crítica. Dentre suas obras destacam-se *The House of Seven Gables*, *The Scarlet Letter* (seu romance de maior sucesso), *The Blithedale Romance* e *The Marble Faun*” (PESSOA, 2009).

Além de fazer menção a William Wilson e a Dupin, personagens de Edgar Allan Poe, Auster incorpora à sua narrativa diversos outros nomes que se destacaram na história mundial e principalmente na estadunidense, assim como fatos e obras históricas. Dentre eles temos: *As viagens de Marco Pólo*, A ópera de Joseph Haydn *Il Mondo Della Luna*, Ópera *Boris Godunov*, Michel de Montaigne (1533- 1592, grande pensador e escritor humanista da renascença francesa), Alexander Selkirk (marinheiro escocês), Thomas Morus, Mikhail Bakhtin, Baudelaire, Amos Bronson Alcott (1799-1888), George Bailey, Herman Melville (1819-1891), George Washington, Walt Whitman (1819-1892), Hilda Doolittle (poetisa, estadunidense), Henry Ward Beecher (1813-1887), Washington Augustus Roebling (1837-1926, engenheiro civil que construiu a Ponte do Brooklyn). Filmes como: *O enigma Kaspar Hauser*, *A Dama do lago*, *Anjo Caído*, *Passagem Sombria*, *Corpo e Alma*, *O Cavalo cor-de-rosa*, *Sem esperança*, *A Felicidade não se Compra*, *Fuga do Passado*. E dentre as diversas obras citadas podemos destacar: *Apologia de Raymond Sebond*, *O Jardim e a Torre: Visões Inaugurais do Novo Mundo*, *Bom selvagem* de Locke e Rousseau, *O Poço e o Pêndulo* de Poe, *Robinson Crusóé* de Daniel Defoe, *Paraíso Perdido* de John Milton, *Moby Dick*, *Aventura no Ártico*, *Alice através do espelho* de Lewis Carroll, *Peter Freuchen*, *Sherlock Holmes*, *Mais Estranho que a Ficção* de Blu-Ray, *The Twilight Zone* (telessérie criada por Rod Serling e dirigida por Stuart Rosenberg, apresentando histórias de ficção científica e terror).

Auster sempre adorou brincar com a fronteira entre realidade e ficção, competindo ao leitor decidir o que, para ele, pode ser tomado como realidade vivida por suas personagens ou mera ilusão. Porque para Auster parece não existir fronteira entre realidade e ficção, assim o leitor é desafiado a criar sua própria história, imaginando as possibilidades de mundo que se situam fora do domínio fictício.

O que percebemos em *Trilogia* é a preocupação em mostrar que a noção de harmonia não existe. Tudo é dissonante e fragmentado. O processo de descobrir pistas em todas as três histórias se torna fútil, não chegando a lugar algum. Tanto Quinn, quanto Blue, quanto o amigo de Fanshawe, se perdem no mundo da linguagem e o processo de resolver os problemas transforma-se numa

busca por autoconhecimento. Nada pode ser decifrado e ao fim de cada uma das histórias podemos encontrar um novo começo. Sendo assim, não temos um eixo fixo na história, pelo contrário, o mundo e os elementos que o constituem, homem, linguagem, palavras e seus significados, são descentrados.

O texto de *Trilogia* é visto como um aglomerado de outros textos, romance que se coloca dentro do romance. Objeto de “desconstrução”²⁴ que subverte a tão procurada busca pela *verdade enigmática* (principal causa da narrativa policial clássica), pela busca da *verdade constituinte do sujeito* (*se é que ela existe*), que compõe o verdadeiro enigma a ser desvendado nos romances policiais contemporâneos (SILVA, 2002: 9), especialmente nos de Auster, pois para ele

Um livro é algo imenso, mas em cada momento só conseguimos ver o que está diante de nós... A totalidade é algo que reconstruímos para nós mesmos através de todos esses fragmentos, porque são eles que fornecem visibilidade. Da mesma forma, um livro pode ser lido pelas palavras. São elas que nos permitem ler o livro, e não o livro que nos permite ler a palavra. O livro, é claro, é o lugar onde a palavra evolui, mas, à medida que avançamos, é a palavra, a palavra nesse vácuo, nesse espaço entre uma palavra e a seguinte, que torna possível ler. Nossa leitura se dá exatamente na brancura entre as palavras, pois essa brancura nos recorda o espaço muito maior onde a palavra evolui (AUSTER, 1996:151).

E é através das palavras e do ato da escrita, ou seja, da metalinguagem, que Auster disserta, em *Trilogia*, sobre a própria escrita, utilizando escritores como Quinn, Fanshawe, Peter Stillman, Henry Dark e o narrador de “O Quarto Fechado” que aparece ao longo da *Trilogia*.

²⁴ Quando mencionamos que Auster “desconstrói” o romance policial tradicional, temos como ponto de referência, para tal afirmação, o fato do mesmo não seguir na construção de *Trilogia* as vinte regras publicadas por Willard Huntington Wright, conhecido como S.S. Van Dine, que publicou vinte regras para se escrever um bom romance policial. Entretanto, a maioria dos estudiosos no assunto não dá grande importância a tais regras, porém algumas delas são válidas, outras até mesmo ridículas como afirma Albuquerque (1979: 23-36) em seu terceiro capítulo do livro *O mundo emocionante do romance policial*. Neste capítulo Albuquerque traz todas as vinte regras detalhadas e comentadas. Em nosso estudo a análise dessas regras não é pertinente, mas fica como indicação aos interessados.

3.2. A Escrita como um *Locked Room* (Quarto Fechado)

Sinto que cada escritor experimenta de certa forma a condição judaica, porque cada escritor, cada criador vive numa espécie de exílio (AUSTER, 1996: 139).

Em todos os três contos que compõem *A Trilogia de Nova York*, Auster emprega elementos que visam desconstruir os aspectos convencionais do romance policial, resultando em uma constante investigação linguística da natureza, função e significado da linguagem. O texto é somente um quarto fechado ou um corredor de espelhos que através do universo das palavras dá ao leitor o conhecimento de novas visões de mundo, incluindo aquela que vislumbra a fragmentação da identidade do sujeito na pós-modernidade, tornando-se um lugar fechado (*locked room*) devido à inabilidade das personagens e leitores em escapar do controle do autor.

Em cada uma das histórias de *Trilogia*, Auster inclui mais de uma alusão à metáfora do “quarto fechado”, pois, imersos no isolamento, seus protagonistas tentam descobrir respostas e soluções para seus colapsos. Porém de modo geral, nunca atingem a solução desejada, e acabam encontrando na escrita um meio de questionarem o ser e seus mistérios psicológicos.

Para Vivian Bernades Margutti (2007) é a partir da palavra que o artifício da escrita se dá *fundamentalmente como um processo individual, do escritor enclausurado, tendo como intermediários a linguagem em seu limite, e a folha de papel, cada qual ao seu modo, vazios*. Deste modo, devido à sua própria impossibilidade, a escrita se torna um trabalho obsessivo, sem começo nem fim.

Nas tramas detetivescas convencionais, o “quarto fechado” é sempre uma questão de mistério, pois pode ser tanto um local de mistério como parte do próprio mistério. Apesar de muitas variações quanto a esse tema, a mais comum é a presença de um cadáver preso em uma sala trancada por dentro na qual o principal questionamento é como o assassino conseguira entrar, cometer o crime sem ser visto e fugir do local do crime sem deixar pistas. No entanto, nas tramas de Auster um dos significados possíveis para essa metáfora é a questão da solidão do escritor que, fechado no seu canto do mundo, luta quotidianamente com as palavras, como se este vivesse em um constante exílio.

Auster em *A Invenção da Solidão* (2004) menciona que

[...] todo livro é uma imagem de solidão. É um objeto tangível, que se pode levantar, abrir e fechar, e suas palavras representam muitos meses, quando não muitos anos, da solidão de um homem, de tal modo que, para cada palavra que lemos em um livro, podemos dizer a nós mesmos que estamos diante de uma partícula daquela solidão. Um homem senta-se sozinho em um quarto e escreve. Quer fale o livro de solidão, quer fale de companheirismo, é forçosamente um produto da solidão (AUSTER, 2004: 153).

No entanto, quanto mais solitários nos sentimos, quanto mais mergulhamos na solidão, mais percebemos a ligação que conservamos com as pessoas presentes no nosso mundo interior. Ninguém consegue se isolar completamente das outras pessoas, pois segundo Auster, somos habitados pelo outro e cada pensamento em nossa cabeça nasceu da nossa ligação com outra pessoa (AUSTER, 1996: 288). Uma vez que nascemos em um espaço interpessoal dividido pela linguagem verbal e emocional, a abordagem da escritura pode ser concebida como uma tentativa de compreensão de si e da realidade que, todavia, revela-se falsa para as personagens, já que o texto é construído a partir dos princípios da hipocrisia e da frustração, e a eles se conserva fiel.

A escrita para Auster é extremamente importante, pois para ele *cada palavra registra com precisão a coisa mencionada, pois as palavras são transparentes, grandes janelas colocadas entre [suas personagens] e o mundo* (AUSTER, 1999: 163). Nas três histórias de *Trilogia* podemos perceber que a escrita é o meio pelo qual suas personagens principais buscam, por não suportarem as ausências que as constituem, livrar-se de sua interioridade. E é também através dela que essas personagens podem vislumbrar uma possibilidade subjetiva, uma vez que a escrita torna-se uma obsessão, ou seja, uma tentativa de organização dessa subjetividade, invadida, pela fragmentação de suas identidades.

A questão da escrita perpassa todas as três histórias. Desde “Cidade de Vidro”, a linguagem é sempre utilizada como fio condutor da narrativa. Quinn, por exemplo, é um escritor de romances policiais que, seduzido pela curiosidade e pela possibilidade de uma nova história, se passa pelo detetive Paul Auster. O

caso que parece simples revela-se altamente confuso; como Auster, Quinn assume o trabalho de proteger o jovem Peter Stillman (uma espécie de Kaspar Hauser²⁵ pós-moderno) de seu próprio pai, que o manteve isolado do resto do mundo num quarto escuro por nove anos durante a infância, com o propósito de resgatar a língua de Deus; aquela falada por Adão e perdida desde a construção da Torre de Babel.

A partir desse ponto, a história faz referências diversas a várias histórias, fictícias ou reais, que vão comentando a história principal. No capítulo quatro, Quinn lembra ter lido sobre histórias semelhantes a de Peter Stillman, ou seja, crianças que foram vítimas de experiências *na esperança de descobrir a verdadeira “língua natural” do homem* (AUSTER, 1999: 42). Segundo o narrador do conto, o relato mais antigo encontra-se nos escritos de Heródoto:

O faraó egípcio Psamtik isolou dois bebês no século VII a.C. e ordenou ao servo encarregado deles que nunca pronunciasse uma palavra em presença das crianças. Segundo Heródoto, um cronista célebre pela falta de credibilidade, as crianças aprenderam a falar – sua primeira palavra teria sido o vocábulo frígio que significa pão. Na idade Média, empregando métodos semelhantes, o imperador do Sacro Império Romano Frederico II repetiu a experiência [...], mas as crianças morreram antes de pronunciar uma única palavra (op.cit.: 42).

Crianças que foram trancafiadas e privadas do convívio com a sociedade, afora casos de isolamentos acidentais como a história do marinheiro escocês Alexander Selkirk, Victor²⁶, o menino selvagem de Aveyron²⁷ e Kaspar Hauser, são histórias reais que servem para dar veracidade ao conto de Auster.

²⁵ “Kaspar Hauser apareceu pela primeira vez para a sociedade em maio de 1828, numa praça do centro de Nuremberg. Tinha cerca de 16 anos de idade e falava de modo confuso; suas palavras eram pouco inteligíveis. Sua vida passada era um mistério, porém tudo indica que ele vivera preso em um celeiro desde que havia nascido. Teve pouco contato (ou talvez nenhum) com outros homens. Da mesma forma que Victor, Kaspar foi educado por seu tutor e, ao contrário de Victor, aprendeu a ler e escrever, pelo menos num certo nível em que era possível a comunicação com outras pessoas. Seu raciocínio, contudo, não foi muito adiante. Continuava a ser a mesma criança do dia em que fora encontrado. Sua visão não enxergava em perspectiva e também não conseguia apreender conceitos abstratos, como Deus e religião, apesar dos esforços de padres e educadores. Morreu 5 anos depois, assassinado, e seu passado misterioso nunca foi desvelado” (SABOYA, 2001).

²⁶ Marinho escocês que viveu durante quatro anos e quatro meses sozinho numa ilha chamada Más-a-Tierra, no Pacífico Sul, a 670 quilometro da costa do Chile, que após resgatado pelo galeão St. George, em 1º de fevereiro de 1709 foi fonte de inspiração para Daniel Defoe escrever Robinson Crusoe (MATAGON, 2008).

²⁷ “Em setembro de 1799 um menino, de cerca de 12 anos de idade, foi encontrado perto da floresta de Aveyron, sul da França. Estava sozinho, sem roupa, andava de quatro e não falava uma palavra.

Outra passagem que se refere à linguagem é aquela em que Quinn/Auster se encontra com Stillman-pai, quando os dois discutem sobre a funcionalidade da língua e a possibilidade de criação de novas palavras a partir da necessidade do homem de dar significado a tudo à sua volta. Nesta parte da história Stillman menciona estar *prestes a inventar uma nova língua [...], uma língua que irá, enfim, dizer aquilo que temos para dizer* (AUSTER, 1999: 89). Pois, segundo o mesmo, as palavras existentes

[...] já não mais correspondem ao mundo. Quando as coisas formavam um todo, tínhamos confiança de que nossas palavras eram capazes de expressá-las. Mas aos poucos essas coisas se despedaçaram, se romperam, desmoronaram no caos. E no entanto nossas palavras permaneceram as mesmas. Elas não se adaptaram à nova realidade. Por isso, toda vez que tentamos falar o que vemos, falamos com falsidade, distorcendo a coisa mesma que tentamos representar. (op.cit.: 89).

O mito de Babel é mencionado não apenas na tese do Sr. Stillman sobre a criação de uma nova língua, mas em toda a trama de Auster, quando Nova York é representada como essa cidade fragmentada e repleta de muitos textos.

Segundo Lílian Reichert Coelho (2007)

Stillman revela-se um alter-ego de Paul Auster (o escritor), pois seu projeto de vida é a reconstrução da linguagem com a finalidade de restaurar a interação entre os homens num mundo de relações desgastadas. O projeto de Stillman é o projeto de Auster e, ao invés de manter-se num nível superior, procura instalar-se no nível do banal, do cotidiano, portanto, da rua, do anônimo e do perigoso (COELHO, 2007: 63).

Em uma de suas conversas, Auster-detetive e Stillman falam sobre Walt Whitman, H. D. Thoreau, Hawthorne e chegam à conclusão que *escrever é um trabalho solitário. Domina a vida da pessoa. Em certo sentido, um escritor não tem vida própria. Mesmo quando está em um lugar, na verdade não está ali*

Aparentemente fora abandonado pelos pais e cresceu sozinho na floresta. O menino, a quem lhe deram o nome de Víctor, foi levado para Paris, onde ficou aos cuidados do médico Jean-Marc-Gaspar Itard. Durante 5 anos o Dr.Itard dedicou-se a ensinar Víctor a falar, a ler, a se comportar como um ser humano, mas seus esforços foram em vão. Pouco progresso foi conseguido durante esse tempo. Víctor nunca falou e aprendeu a ler somente uma palavra (leite). Não era mais o menino selvagem de quando fora encontrado mas, também, não se tornou humano” (ROCHA; SILVA, 2007).

(AUSTER, 1999: 193). E fazem uma referência ao título da segunda história ao dizerem que o escritor é como um fantasma.

Embora a personagem Paul Auster esteja presente apenas referencialmente desde o princípio no primeiro conto, há um momento em que Quinn o conhece e conversam sobre *Dom Quixote*. Através do ensaio que Auster menciona estar escrevendo, ele faz referência ao livro para discutir a questão da autoria, ou seja, quem o escreveu e como foi escrito, discorrendo sobre a genialidade de Cervantes na elaboração desse clássico literário e como ele conseguiu que este jamais fosse esquecido mesmo na contemporaneidade. Entretanto, essa discussão não ajuda Quinn em nada, pelo contrário esse sai do apartamento de Auster ainda mais confuso e perdido.

O caso Stillman torna-se a razão de ser de Quinn; exausto e sem saber o que fazer, este começa a se dissolver nas palavras finais de seu caderno vermelho, onde fica documentada toda sua angústia e questionamentos. Após perder sua identidade e sua vida, os últimos momentos de Quinn se dão em um cubículo sem janelas (antigo quarto no qual o jovem Stillman ficara trancado durante sua infância), onde ele se despe não só de suas roupas, mas de sua vida. Ao final da história o narrador apenas nos informa que Quinn desaparece por completo sem deixar rastros do que possa ter acontecido, deixando para trás apenas duas informações sobre sua existência: Auster e o caderno vermelho.

Segundo Chris Pace (1993) o quarto fechado simboliza aqui a incapacidade do detetive ou do sujeito para localizar e conhecer o outro e também a incapacidade desse sujeito de penetrar em si mesmo. No caso de Stillman, este foi trancado involuntariamente em um quarto escuro e, apesar de liberto, fica ainda trancado em si mesmo e em suas limitações. Já Quinn, por não saber lidar com a perda de sua família, tranca-se em si mesmo, ou seja, dentro de sua própria loucura e, ao fim da história desaparece por não conseguir achar a chave de sua vida.

Em “Fantasmas” temos Blue que, ao contrário de Quinn, não é escritor, mas detetive; este passa semanas observando e escrevendo relatórios sobre alguém que fica o tempo todo escrevendo. Blue vive em um apartamento alugado por White no qual se isola do mundo para vigiar Black. Já podemos aqui perceber

a metáfora do “quarto fechado”, uma vez que Blue fica confinado neste apartamento tendo suas ações limitadas ao simples trabalho de observar Black constantemente.

Assim como as demais personagens de *Trilogia*, Blue foi colocado em um “quarto fechado” que simbolicamente representa o poder do autor em controlar as ações e o destino dessas personagens. Mesmo quando Blue sai do apartamento, este não tem vontade própria, pois suas ações dependem das ações de Black.

Se no primeiro conto temos a questão da escrita como fio condutor da história, em “Fantasmas” Auster trabalha essa temática de forma mais clara, pois em sua solidão o detetive Blue é levado a perceber o seu próprio poder de criação sobre as palavras e assim tentar fugir do “quarto fechado” ao qual Black/White/narrador anônimo o prendeu. Quando Blue escreve seu primeiro relatório de atividades, esse descobre que os poucos detalhes que anotara não descrevem adequadamente tudo o que aconteceu. E *pela primeira vez ele descobre que as palavras não funcionam necessariamente da forma como deveriam, sendo possível que elas obscureçam as coisas que estão tentando dizer* (AUSTER, 1999: 164).

Ao reler as anotações que fez, Blue se dá conta que não basta observar e escrever o que viu, pois neste caso a interpretação domina a ação. Sem falar que Blue não sabe exatamente o que White quer que ele escreva e nem tão pouco o porquê de observar Black, já que o vigiado é somente um escritor que não faz nada além de escrever, sentado em sua escrivaninha, fato que torna ainda mais difícil a interpretação das ações do vigiado.

Blue então se dá conta de que fora deixado em um *quarto vazio* no qual a luz encontra-se apagada e a porta trancada. E desde esse momento ele *anda Tateando no escuro, apalpando às cegas à cata do interruptor de luz*, o que o faz sentir-se como *um prisioneiro do próprio caso em que trabalha* (op. cit.: 186). Blue então se sente capturado *em uma armadilha que consiste em não fazer nada, em ser tão inativo a ponto de reduzir sua vida a quase vida nenhuma* (op. cit.: 186).

A partir dessas observações Blue começa a desconfiar da probabilidade de Black e White serem a mesma pessoa e que White o tenha contratado não para observar Black, mas para que este fosse observado observando Black, como dois espelhos frente a frente. A partir dessas observações Blue resolve *iniciar uma investigação sobre a própria investigação* (MARGUTTI, 2007).

Após confirmar que White e Black são a mesma pessoa, Blue invade o apartamento de Black, esmurra-o, abandona-o desacordado no chão e apanha as anotações na quais Black trabalhava. Ao lê-lo, percebe que este contém a reprodução dos relatórios que ele próprio enviara a White. Os manuscritos de Black são na verdade a construção de uma narrativa na qual Blue passa a ser personagem, uma cobaia usada por Black. Com essa atitude Blue escapa do “quarto fechado” ao qual fora confinado desde o início da narrativa. Ao escapar do controle de Black, Blue também escapa de certa forma do controle do autor, tornando-se livre para escrever sua própria história. Assim como Quinn, Blue desaparece, encerrando-se a narrativa.

A última história de *Trilogia*, “O Quarto Fechado” (cujo título descreve o tema em discussão), ao contrário dos demais é narrado em primeira pessoa por um narrador anônimo que não é detetive, mas um escritor que carece de criatividade para produzir ficção. Após o desaparecimento de Fanshawe, seu amigo de infância, o narrador sem nome é procurado por Sophie, sua esposa, que deixa com ele alguns escritos de Fanshawe para serem analisados e publicados caso este ache que valha a pena. Os escritos são publicados e tornam-se a sensação do momento; quanto ao narrador, este se casa com Sophie e adota Ben, passando assim a viver a vida de Fanshawe.

No decorrer da narrativa, o narrador toma conhecimento de que Fanshawe está vivo e, ao aceitar ser seu biógrafo, começa a juntar pistas para descobrir seu paradeiro atual. Embora à primeira vista o narrador realmente quisesse escrever um livro sobre a vida do amigo, ele logo percebe que o livro não seria uma verdadeira biografia, mas sim uma obra de ficção, pois mesmo que fosse baseada em fatos reais, não deixaria de ser uma mentira, uma vez que Fanshawe não estava morto.

Ao escrever a biografia, o narrador percebe que quanto mais tenta descobrir o paradeiro de Fanshawe, mais Fanshawe o controla e mais este se torna uma sombra do mesmo. Desse modo, o narrador toma consciência que precisa recuperar sua vida e deixar de ser um fantasma condenado a vagar no “quarto fechado” que é o passado de Fanshawe, ou seja, deixar de ser mais uma personagem das criações do desaparecido.

Da mesma forma como Quinn e Blue conseguiram escapar do controle de seus manipuladores, o narrador, após quase chegar à loucura, recupera sua identidade e finalmente seu poder criativo. Entretanto, diferente das histórias anteriores, o narrador retoma as rédeas de sua vida, eliminando qualquer forma de manipulação ou dependência de Fanshawe, pois ao invés de continuar a negá-lo e se iludir com a ideia de que poderia um dia se livrar de Fanshawe, o narrador tenta se preparar para qualquer coisa que viesse, e segundo ele

É o poder dessa *qualquer coisa* [...] que torna a história tão difícil de contar. Pois quando pode acontecer qualquer coisa – esse é o exato momento em que as palavras começam a fracassar. A intensidade com que Fanshawe se tornara inevitável era a mesma intensidade com que ele não estava mais presente. Aprendi a aceitar isso. Aprendi a viver com ele do mesmo modo que vivia com o pensamento de minha própria morte. Fanshawe mesmo não era a morte – mas era como a morte e funcionava um tropo da morte dentro de mim. Se não fosse minha crise em Paris, eu jamais teria compreendido isso. Não morri lá, mas cheguei perto e houve um momento, talvez vários momentos, em que senti o gosto da morte, em que me vi morto (AUSTER, 1999: 324 – grifo do autor).

Em outras palavras, a experiência do narrador em Paris o fez reconhecer que Fanshawe sempre estaria presente em sua vida; todavia, caberia a ele controlar seu próprio destino através do livre arbítrio e escrever sua própria história no espaço vazio deixado pela ausência de Fanshawe.

Após algum tempo sem pensar em Fanshawe, o narrador recebe uma carta pedindo que este o encontre em Boston. *The narrator goes to Boston, not knowing what to expect, but knowing that he must come away from the encounter completely free of Fanshawe's influence*²⁸ (PACE, 1993).

²⁸ O narrador vai para Boston sem saber o que o esperava, tendo como única certeza que voltaria completamente livre da influência de Fanshawe (tradução nossa).

Em Boston, o narrador encontra Fanshawe fisicamente preso em um quarto, o que nos mostra que mesmo trancado Fanshawe ainda tenta controlá-lo, pois este não o deixa entrar no quarto e nem mesmo pronunciar seu nome. Aqui novamente Fanshawe se coloca como o criador supremo, como aquele que tem o poder, poder sobre sua vida (pois além de ter se envenenado, possui também uma arma para dar fim à sua própria vida) e sobre a vida do narrador, (caso esse tente arrombar a porta que os separa será morto). A fim de mostrar que tudo controla, Fanshawe deixa um caderno vermelho para o narrador, no qual tenta explicar as razões de suas ações durante os últimos seis anos (op. cit).

Enquanto aguardava o trem de volta para Nova York, o narrador ao ler o caderno quase se deixa novamente influenciar pelas palavras de Fanshawe, pois segundo ele:

[...] todas as palavras eram familiares e no entanto pareciam ter sido combinadas de uma forma estranha, como se o seu propósito final fosse anular umas às outras. Não consigo imaginar outra maneira de exprimir o que li. Cada frase cancelava a frase anterior, cada parágrafo tornava impossível o parágrafo seguinte [...] É como se Fanshawe soubesse que sua última obra devia subverter todas as expectativas que eu tinha (AUSTER, 1999: 337).

Nesse fragmento percebemos que através do caderno vermelho, Fanshawe ainda estava tentando iludir o narrador e prendê-lo novamente a si, pois por mais que esse explicasse suas ações, menos o narrador entendia e mais se confundia. Entretanto, mesmo após essa última tentativa de Fanshawe para controlá-lo o narrador consegue se libertar completamente quando rasga o caderno e o joga fora, eliminando assim qualquer traço da existência de Fanshawe.

Para Pace (1993) a prova mais importante de que o narrador consegue sair do “quarto fechado” e reconquistar seu livre arbítrio é a questão do livro ser narrado em primeira pessoa, pois ao invés de ser personagem da obra de Fanshawe, este se torna o criador, ou seja, o autor, e Fanshawe se torna a personagem de sua obra.

Podemos perceber que quase todas as personagens principais de *Trilogia* encontram-se presas em algum tipo de “quarto fechado” físico ou mental,

do qual elas devem fugir para se tornarem livres. Entretanto, para que isso ocorra, primeiramente, essas devem perceber que estão presas e só assim arriscarem a fuga. As personagens de Auster estão presas em um “quarto fechado” que parece ser tão grande quanto o mundo, mas que na realidade é tão pequeno que elas próprias não conseguem definir os limites de sua prisão.

Assim, o “quarto fechado” torna-se o símbolo da recusa de acesso ao conhecimento, e ao mesmo tempo, símbolo da solidão a qual a escrita leva o escritor em seu processo de criação. Escritor que assim como Fanshawe torna-se introspectivo por vontade própria, escritor que se isola do contato social, tal como Thoreau, Poe e Hawthorne, assim como Quinn e Black, nas histórias precedentes. Entretanto, o que muda dos primeiros protagonistas para o último é que este tem consciência, e esta consciência não o induz *necessariamente a resistir por resistir, mas a fazer escolhas, ao emprego consciente de sua liberdade* (BARBALHO, 2008).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das diferenças fundamentais entre a palavra escrita e a falada é que a palavra escrita pode ser vista. A fala é mais limitada. Não se pode falar sobre o que acontecerá, apenas sobre o que já aconteceu. Na escrita, porém, você se acha diante de algo que está prestes a começar. Você entra em outro tempo, em outro mundo... em algo que nos expressará, embora não saiba exatamente o que é (AUSTER, 1996: 151-152).

Ao analisarmos o romance *A Trilogia de Nova York* procuramos verificar como Paul Auster representa em sua obra a multiplicidade de olhares e novas sensibilidades responsáveis pelo surgimento do termo “Pós-Moderno” a partir da segunda metade do século XX. Ao nosso olhar, o pós-modernismo influenciou o aparecimento de teorias literárias capazes de adaptar ideias e apreciações sobre ações comunicativas extensas e complexas entre os agentes que constituem a base de discussão do sistema literário.

Tido como um momento de manifestações artísticas diferentes das realizadas até então, a era pós-moderna, segundo Connor (1992), *é marcada por uma radical decomposição de todos os princípios centrais da literatura, por um profundo questionamento de idéias críticas sobre autoria, público, processos de leitura e a própria crítica* (p. 95).

Dentro do meio acadêmico, o pós-modernismo tem atraído grande número de estudiosos, nas mais diversas áreas, não apenas por sua complexidade, mas, sobretudo, pelo modo com que ele se difundiu nos mais variados ambientes da vida humana. A pós-modernidade está na literatura, na arte, na cultura, na ciência, na política, estimulando diversas reações. Alguns procuram construir um conceito sólido; outros procuram experimentá-la concretamente; enquanto, outros a vivem sem ter noção exatamente do que se trata.

Entretanto, nosso objetivo ao longo de nossa pesquisa não foi responder perguntas sobre o que é o pós-modernismo, o que é pós-moderno e o que é pós-modernidade, uma vez que a ideia de pós-modernidade prossegue

sem deixar claro para muitas pessoas o que significa o fenômeno em realidade, pois este não apresenta propostas definidas.

O que nos propusemos aqui foi analisar a escrita de Auster, em especial a da obra *A Trilogia de Nova York*, e verificar as características que fazem de Auster um escritor pós-moderno, como: a diluição da identidade do sujeito frente às inúmeras experiências de ruptura, o jogo entre realidade e ficção, o uso de citações verdadeiras ou falsas, intertextualidade, o questionamento da escrita e das funções do autor e do leitor na construção da narrativa. Através de personagens imprecisas e multifacetadas, considerações sobre as transformações do ser humano ao longo de sua vida e das precariedades das relações humanas nos centros urbanos, Auster constrói em sua obra a imagem do homem que a pós-modernidade nos oferece – homem urbano, anônimo e solitário.

Ao nosso olhar *A Trilogia de Nova York* é um tratado sobre a solidão, mascarado de obra policial, no qual somos obrigados a analisar diferentes estados de inquietude e de loucura. É por meio da solidão que suas personagens têm suas identidades diluídas e ao se esvaziarem procuram preencher o vazio de suas existências com o outro. Para elas, solucionar o mistério é o mesmo que se encontrar; é a autêntica prova de ordenação e domínio sobre a fragmentação do eu e do mundo.

Entretanto o mistério não é resolvido, as lacunas continuam vazias e a única coisa concreta é a sequência de fatos sem conclusão. Ao longo da narrativa o leitor de Auster tem contato com a *dissolução das fronteiras entre o indivíduo e o mundo e com as tentativas de reconstituição desse indivíduo* (BARBALHO, 2008) – fato que pode ser facilmente identificado em seus protagonistas. Na obra de Auster em estudo, o próprio crime é um lugar vazio, uma hipótese que abre espaço para o jogo de espelhos entre detetive e suspeito. Além disso, ela demonstra claramente como Auster “desconstrói” o gênero de enigma, desviando o foco do romance policial clássico ao quebrar expectativas e dar ênfase à intertextualidade e à autorreflexividade literária.

Como foi mencionado ao longo de nosso estudo o tema da identidade é uma característica recorrente em todos os três contos, pois todas as

personagens principais perdem os parâmetros de sua subjetividade e se projetam na de outrem. Segundo Woodward (2008) *a subjetividade sugere a compreensão que temos sobre nosso eu, envolvendo os pensamentos e as emoções conscientes e inconscientes que constituem nossas concepções sobre “quem nós somos”* (p.55). A autora ainda menciona que *identidade é sempre produzida em relação a uma outra*, ou seja, a perda da identidade de um indivíduo implica diretamente na procura de uma outra, com a qual este possa se identificar e se moldar em relação aos diversos aspectos que ela implica.

A partir disso podemos dizer que as crises identitárias retratadas no romance de Auster, referem-se a um deslocamento de ordem psíquica, que provocam uma desordem no interior do ser. Esta desordem pode se manifestar das mais diversas formas, uma delas facilmente constatada na escrita de Auster através do tema do duplo.

Durante toda a *Trilogia*, o diálogo de Auster com a obra de Edgar Allan Poe é algo evidente. Assim como Poe em “William Wilson” constrói sua narrativa em torno da questão do duplo, Auster usa o tema da duplicidade para representar os antagonismos humanos e as divergências da existência ressaltadas no mundo contemporâneo em que acontece a fragmentação das personagens. O duplo em Auster assinala a representação de um *eu* e de um *outro* que se aproximam e se afastam sob diversos aspectos.

Nesta perspectiva, percebemos que a temática do duplo provoca uma série de tribulações, sendo o conflito de identidade o que mais se sobressai. A fragmentação, a dúvida de saber quem se é, acarreta nas personagens a possibilidade de uma mudança de personalidade, uma vez que essas deixam de ser elas mesmas para assumir a identidade do outro.

No primeiro conto “Cidade de Vidro”, Quinn é William Wilson, Max Work, Paul Auster, vários em um só ser, identidades assumidas de acordo com a necessidade de esconder a sua “verdadeira”. Em “Fantasmas” Black é o duplo de Blue, aquele que faz com que Blue tome consciência de si. E no último conto “O Quarto Fechado” o narrador anônimo passa a viver a vida do amigo Fanshawe.

Em todos os três contos, Auster faz alusões ao conto de Poe, seja por meio do uso do nome William Wilson, seja pela questão do original que tenta

eliminar sua sombra/cópia, ou ainda pela questão do espelho e/ou palavras que remetem ao seu significado, como por exemplo: o título do primeiro conto “Cidade de vidro” lembra os edifícios espelhados das grandes metrópoles que refletem toda correria imposta pela modernidade, assim como o isolamento entre os seres que, apesar de refletidos, estão sempre solitários em meio à multidão; “Fantasmas” remete à sombra, assim como o ato de Blue observar Black através da janela de seu apartamento (transparência do vidro) e em “O Quarto Fechado” a semelhança física de Fanshawe e do narrador anônimo quando crianças (como gêmeos) se espelha na sua semelhança profissional na vida adulta.

Entretanto, ao final da história comprova-se que o fenômeno do duplo não admite a existência de dois indivíduos iguais, pois quando Blue sai de seu apartamento para enfrentar Black sua intenção é aniquilá-lo, assim como a do narrador anônimo de “O Quarto Fechado” era procurar Fanshawe para eliminá-lo de sua vida. Podemos perceber que o espelho, parâmetro de exterioridade, dá ao sujeito a possibilidade de se ver por inteiro, entretanto, ao se deparar com sua imagem refletida, o sujeito também se vê como um outro; outro que o incomoda e por isso deve ser eliminado, só que ao eliminá-lo, o “original” também deixa de existir, desaparece – *matando-o, matará ele próprio, ou melhor, aquele que desesperadamente tentava ser* (ROSSET, 2008: 89). Essa atitude remete claramente ao final do conto de Poe, momento no qual, segundo Rosset, *o único (aparentemente o duplo de Wilson) [sucumbe] aos golpes do seu duplo (que é o próprio narrador)* (op. cit.: 89).

Rosset ainda menciona que a *perda do duplo, do reflexo, da sombra não significa libertação, mas efeito maléfico: o homem que perde o seu reflexo, como, entre muitos outros, [...] não é um homem salvo, mas sim um homem perdido* (op. cit. 109). E em Auster todos os seus protagonistas acabam se perdendo em meio a suas crises identitárias, tanto que ao final das narrativas, esses desaparecem.

A obra de Auster é apenas uma dentre várias que aborda o tema da identidade; tema que vem se destacado como uma questão central nas discussões contemporâneas, não apenas ligadas à expressão literária, mas também à pintura, à música e ao cinema.

Outro aspecto da obra de Auster abordado em nossa pesquisa foi quanto à desconstrução da estrutura tradicional dos romances policiais, pois não encontramos em *Trilogia* a solução de um crime, mas a linguagem, e através da escrita, a possibilidade de uma organização subjetiva. As personagens de Auster só existem na medida em que sua sobrevivência é garantida pela linguagem, sendo assim, o debate sobre o relacionamento entre mundo e linguagem visa estabelecer uma correspondência entre significante e significado que não pode ser separada da busca de cada protagonista por uma identidade (PIZZOL, 2008).

Auster, em várias passagens, menciona que o escritor é como um exilado em si mesmo, e a escrita sua única companheira. Em *Trilogia*, Auster dramatiza a afirmação de que o autoconhecimento só pode ser conquistado através da linguagem, pois o “eu” é uma construção sócio-linguística, um vínculo de sentido em constante movimento, em vez de uma entidade imutável.

Para Auster as *palavras são portões para nosso inconsciente* (AUSTER, 1996: 255); estas criam experiências totalmente diferentes seja para o escritor ou para o leitor. Auster ainda menciona que o ato da escrita deixa de ser uma arte de livre vontade para se tornar uma questão de sobrevivência. Quando uma imagem emerge dentro dele, após algum tempo, este começa a se sentir encurralado por ela, a sentir que não tem outra escolha senão abraçá-la (op. cit.: 267).

Todos os protagonistas de *Trilogia* possuem uma relação muito íntima com a escrita. No primeiro conto, Quinn é escritor que se passa por detetive, mas acaba descobrindo que o segundo não existe e sim um escritor com o nome de Paul Auster. Além disso, o caso se refere a um homem que trancou seu filho por anos longe de qualquer tipo de comunicação para que este reaprendesse a língua dos deuses, uma vez que o Sr. Stillman era um acadêmico que se dedicara ao estudo da história de Babel e de obras que dissertavam sobre a busca do homem pelo paraíso (Éden) ao longo da história da humanidade. No segundo Blue, apesar de ser detetive, observa um escritor e acaba refletindo sobre o sentido das palavras; e no último temos dois escritores e a discussão sobre a questão da biografia, sobre se é de fato possível uma pessoa falar por outra.

Para Auster, escrever é viajar rumo ao desconhecido, mas o tempo todo sentado no seu quarto, e é somente dentro dele com a porta trancada que o escritor tem a liberdade necessária para ser o que quiser ser e ir aonde seus pensamentos o queiram levar (AUSTER, 1999: 62).

É através da metáfora do “quarto trancado” que Auster expõe em sua narrativa que escrever é um ato solitário e dificilmente alguém consegue produzir algo sem trancar-se em si mesmo e isolar-se do mundo para ouvir sua voz interior, seus pensamentos e emoções.

A intrigante e insolúvel questão que assombra toda *A Trilogia de Nova York* é o fato das personagens principais não perseguirem a atividade de escrita literária, embora sejam escritores. O que ocorre é justamente o contrário: escrever constitui o ato desprezível, uma doença da qual tentam desprender-se a todo custo.

Cada vez que mergulharmos a fundo nas palavras de um texto mais possibilidades de interpretação descobriremos, uma vez que cada leitor pode ter uma leitura diferente. E ao destruirmos um livro através da leitura acabamos transformando-o em outro, pois um livro sempre nasce de outro destruído assim como as palavras nascem sempre de outras quebradas (AUSTER, 1996: 155).

Tentamos com esse trabalho elucidar algumas de nossas indagações a respeito não só da obra de Auster em pauta, como também das questões que perpassam as discussões focadas na pós-modernidade. Através de nossas leituras e análises buscamos compreender como as narrativas contemporâneas utilizam-se das mudanças no espaço e no cotidiano humano para dar sentido ao mundo, especialmente por meio da escrita. Procuramos, então, contribuir para a reflexão sobre as mudanças que o ser vem continuamente sofrendo e a infundável busca por uma identidade própria. Ser que se encontra trancado em si mesmo, apartado do mundo que o cerca em constante fuga à realidade.

O livro de Auster não é simplesmente um romance à moda policial, mas também um texto em que nossas emoções, pensamentos e histórias encontram-se inscritas. Texto que pode ser encarado como um grande espelho a nos mostrar as nuances de nossas almas, revelando-nos novas interpretações da realidade e de nós mesmos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O Mundo Emocionante do Romance Policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

ANDERSON, Walter Truett. *O Futuro do Eu: Um estudo da sociedade da pós-identidade*. São Paulo: Cultrix, 2009.

AUSTER, Paul. *The New York Trilogy*. New York: Penguin Books, 1990.

AUSTER, Paul. *Cortina de Fumaça & Sem Fôlego*. São Paulo: Best Seller, 1995.

AUSTER, Paul. *A Arte da Fome: ensaios, prefácios, entrevistas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

AUSTER, Paul. Auster, de God a dog. *Bravo*. São Paulo, n.20, p. 56-63, mai. 1999. Entrevistado por Angela Pontual.

AUSTER, Paul. *A Trilogia de Nova York*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AUSTER, Paul. *A Invenção da Solidão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

AUSTER, Paul. *O Caderno Vermelho: Histórias Reais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BULFINCH, Thomas. *A Idade da Fábula*. Mitologia Geral. Trad. Raul L. R. Moreira e Magda Veloso. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1962.

CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o Novo Milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHARAUDEAU, Patrick; MANGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2006.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.

CIVITA, Victor. *Grande Enciclopédia Larousse Cultural*. São Paulo: Nova Cultural, 1998.

COELHO NETO, José Teixeira. *Moderno Pós-moderno: Modos & Versões*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

COMPAGNON, Antonie. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CONNOR, Steven. *Cultura Pós-moderna: Introdução às Teorias do Contemporâneo*. Trad. Adail Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ECO, Humberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 6^a ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992, p.128-160.

HARVEY, David. *A Condição Pós-moderna: Uma Pesquisa Sobre as Origens da Mudança Cultural*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 2^a ed. São Paulo: Loyola, 1992.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London: Routledge, 1980.

HUTCHEON, Linda. *Poéticas do Pós-modernismo: História, Teoria, Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUYSSSEN, Andréas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e Política*. Rio de Janeiro, Rocco, 1992, p.15-80.

JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem: Teorias do Pós-moderno e Outros Ensaios*. Trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

KAPLAN, E. Ann (org). *O Mal-estar no Pós-modernismo: Teorias e Práticas*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LYOTARD, Jean-François. *O Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

MOLES, Abraham A. *O Kitsch: A arte da felicidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

RANK, Otto. *The Double: a psychoanalytic study*. London: Maresfield Library, 1989.

- REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é Romance Policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. 2ª ed., revista. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- SILVA, Tomás Tadeu da. A Produção Social da Identidade e da Diferença. In: *Identidade e Diferença A Perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- TOLENTINO, Magda Velloso Fernandes de. Borges entre as armas e as letras. *Vertentes*. São João del-Rei: s.n., n.5, p. 35-40, jan./jun. 1995.
- VILHENA, Sueli Lindalva Fonseca de. A literatura policial. *Revista da Universidade Vale do Rio Verde*. Três Corações: s.n, v.2, n.1, p. 27-31, jan./jun. 1999.
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e Diferença: Uma Introdução Teórica e Conceitual. In: *Identidade e Diferença A Perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- YÚDICE, George. O pós-moderno em debate. *Ciência Hoje*, v. 11, n. 62, março, 1990, p. 46-57. Entrevista a Maria de Souza, Wander Mello Miranda e Roberto Barros de Carvalho.

Sites Consultados:

- ALMEIDA, Marco Antonio Bettine de (2007). “O lazer na pós-modernidade”. Disponível em: <<http://www.efdeportes.com/efd106/o-lazer-na-pos-modernidade.htm>>. Acesso em: 04 nov. 2007.
- BARBALHO, Maria Carolina Gomes (2008). “A ordem do caos: epistemologia de um tempo e experiências de ruptura na obra a trilogia de Nova York”. Disponível em: <<http://www.revispsi.uerj.br/v8n2/artigos/html/v8n2a22.html>>. Acesso em: 26 mai. 2009.
- BECKER, Nilza de Campos (2007). “Duas personagens diante do espelho: uma reflexão sobre o duplo”. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/41/895.pdf>>. Acesso em: 16 jul. 2009.
- BENEVIDES, Ricardo (2007). “O Outro ou o Mesmo? A representação do duplo em William Wilson”. Disponível em: <<http://www.facha.edu.br/publicacoes/comum/comum28/Artigo5.pdf>>. Acesso em: 14 set. 2009.
- BRÁS, Rui (2008). “Thoreau: Walden, Vida Prática e Ambientalismo”. Disponível em: <<http://euliteratura.blogspot.com/2008/04/thoreau-walden-vida-prtica-e.html>>. Acesso em: 18 ago. 2009

CASTELLO, José (2008). "Oficina de Contos". Disponível em: <<http://portalliteral.terra.com.br/oficina/oficina-de-contos>>. Acesso em: 20 jun. 2009.

CEIA, Carlos (2005). "Romance Policial". Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/R/romance_policial.htm>. Acesso em: 28 jun. 2009.

CHEVITARESE, L. (2001): As 'Razões' da Pós-modernidade. In: *Analógos. Anais da I SAF-PUC*. RJ: Booklink. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/7253088/ChevitareseAs-Razoes-Da-posModernidade>>. Acesso em: 15 fev. 2009.

COELHO, Alexandra Lucas (2009) "Coleção Mil Folhas3". Disponível em: <<http://static.publico.clix.pt/docs/cm3/escritores/65-PaulAuster/esforco.htm>>. Acesso em: 12 fev. 2009.

COELHO, Lílian Reichert (2007). "Me Engana que Eu Gosto! A Construção do *Fake em Cidade de Vidro*, de Paul Auster, e o *Falso Mentiroso*, de Silvano Santiago". Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroixa/g_pdf/vol10/10_6.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2009.

CORSO, Josiele Kaminski (2006). "Apre(e)ndendo o inapre(e)nsível em Machado de Assis". Disponível em: <<http://www.tede.ufsc.br/teses/PLIT0221.pdf>>. Acesso em: 20 mai. 2009.

COSTA, Ana Paula da (2007). "As faces do duplo em Machado de Assis e Augusto Meyer: O Reflexo no espelho e nas águas da Sanga". Disponível em: <http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_001/cultura/AS%20FACES%20DO%20DUPLO%20EM%20MACHADO%20DE%20ASSIS%20E%20AUGUSTO%20MEYER.pdf>. Acesso em: 14 set. 2009.

FIQUEIREDO, Vera Lúcia Follain de (2005). "Frágeis Fronteiras entre Arte e Cultura de Massa". Disponível em: <<http://www.facha.edu.br/publicacoes/comum/comum24/Artigo2.pdf>>. Acesso em: 29 jun. 2009.

FREITAS, Adriana (2007). "Romance Policial: Origens e Experiências Contemporâneas". Disponível em: <http://www.uff.br/revistacontracultura/Adriana%20Freitas_artigo_romance_policial.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2009.

GARCIA, Alessandro (2005). "Paul Auster e as coincidências". Disponível em: <<http://www.duplipensar.net/artigos/2005-Q3/paul-auster-coincidencias-obra.html>>. Acesso em: 15 fev. 2009.

GUERRA, Lemuel Dourado (2000). "O conceito de ideologia e a pós-modernidade". Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/politicaetrabalho/arquivos/artigo_ed_16/16-guerra.html>. Acesso em: 13 mai. 2009.

GONÇALVES, Júlia Eugênia (2008). "A Pós-modernidade e os desafios da educação na atualidade". Disponível em: <<http://revista.fundacaoaprender.org.br/index.php?id=116>>. Acesso em: 10 mai. 2009.

HOLMES, Dan (2005). "Paul Auster's deconstruction of the traditional hard-boiled detective narrative in *The New York Trilogy*". Disponível em: <<http://www.crimeculture.com/Contents/Articles-Summer05/DanHolmes.html>>. Acesso em: 04 mai. 2009.

KEANE, Kevin (2009). "Doubles in *The Locked Room* by Paul Auster: Identity in Flux". Disponível em: <http://www.lc.osakafu-u.ac.jp/Lng_Clt/2009LC/09_keane.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2009.

MARGUTTI, Vivian Bernades (2007). "Aproximações: Michel Foucault e Paul Auster". Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/19/538.pdf>>. Acesso em: 26 mai. 2009.

MATAGON, Yvan (2008). "A aventura do verdadeiro Robinson Crusó". História Viva. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/a_aventura_do_verdadeiro_robinson_crusoe_imprimir.html>. Acesso em: 15 out. 2009.

MONTEIRO, José Dimas, (1995). "Pós-modernidade: Método? Atitude diante da vida? 'Outra coisa'? Primeira incursão". Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5273>>. Acesso em: 20 jan. 2009.

NEVES, Marco Antônio Franco (2005). "O Romance Policial". Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/R/romance_policial.htm>. Acesso em: 12 mar. 2009.

OLIVEIRA, Maria Aparecida de (2007). "O Processo de Criação Literária das Narrativas Narcísicas". Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/43/1059.pdf>>. Acesso em: 18 de jun. 2009.

PACE, Chris (1993). "Escaping from the Locked Room: Overthrowing the Tyranny of Artifice in Paul Auster's *New York Trilogy*". Disponível em: <<http://www.bluecricket.com/auster/articles/thesis.html>>. Acesso: 10 jun. 2009.

PESSOA, Fernando. "Nathaniel Hawthorne". Disponível em: <<http://www.assirio.pt/autor.php?i=N&id=2476>>. Acesso em: 10 ago. 2009.

PIZZOL, Rafaela Scardino Lima (2008). "A Cidade Flutuante: espaços, deslocamentos e identidade na literatura pós-moderna". Disponível em: <http://www.fapes.es.gov.br/publicacoes/anexos/802/64/dissertacao_rafaela_scardino.pdf>. Acessado em: 02 out. 2009.

ROCHA, José Carlos; SILVA, Gilberto da (2007). "O menino selvagem e as invariantes do humano". Disponível em: <<http://www.partes.com.br/colonistas/gilbertosilva/meninoselvagem.asp>>. Acesso em: 15 out. 2009.

SABOYA, Maria Clara Lopes (2001). "O Enigma de Kaspar Hauser (1812?-1833): uma abordagem psicossocial". Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-65642001000200007&script=sci_arttext>. Acesso em: 15 out. 2009.

SILVA, Egle Pereira da (2002). “Entre o Eu e o Outro na *Cidade de Vidro*: uma leitura de Paul Auster”. Disponível em: <<http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/encontro/Egle%20Pereira%20da%20Silva%20%20-UFRJ.doc>> Acesso em: 20 de mai. 2009.

SILVA, Maurício (2007). “O Romance Brasileiro no Universo da Narrativa Policial”. Disponível em: <<http://www.unirio.br/morpheusonline /numero10-2007/mauricio silva.htm>>. Acesso em: 29 jun. 2009.