

## PROFISSÃO: ESCRITOR-DETECTIVE. DESLOCAMENTOS NO GÊNERO ROMANCE POLICIAL EM *CIDADE DE VIDRO*, DE PAUL AUSTER

Lilian Reichert Coelho (UNIR)<sup>1</sup>

**Resumo :** Apresenta-se uma proposta de leitura de **Cidade de vidro**, primeira narrativa que compõe **A trilogia de Nova York** (1987), do escritor estadunidense Paul Auster, orientada por movimento genealógico empreendido pelo próprio escritor, que permite aventar a hipótese segundo a qual o artista promove nítido deslocamento no gênero romance policial, sobretudo pela instauração da figura do escritor-detective. Argumenta-se que, ao contrário do que ocorre nas histórias policiais erigidas a partir das regras do gênero, nas quais tudo conduz ao sentido fechado e esclarecedor do final, Auster engendra questionamentos profundos muito mais de ordem existencial do que em termos de encadeamentos lógicos de ações. A fim de cumprir a leitura proposta, foram tomadas como balizas norteadoras as reflexões sobre o referido gênero romanesco produzidas por Piglia (2004; 2006), Todorov (2003), Martins (2005) e Kapila (2002), todos assumindo Poe como ponto de emergência da policialidade na literatura.

**Palavras-chave:** romance policial; Auster; gênero literário; deslocamento; narrativa.

**Abstract:** It presents a proposal for a reading of **City of Glass**, the first narrative of **The New York Trilogy** (1987), from U.S. writer Paul Auster. It is guided by a genealogical movement undertaken by the writer, which allows the hypothesis according to which the artist promotes clear shift in genre fiction, especially by introducing the figure of the detective-writer. It is argued that, contrary to what happens in detective stories written under the rules of the genre, in which all leads to the exclusive meaning and enlightening the end, Auster engenders much more profound existential questions rather than in terms of logical threads actions. In order to achieve the goal was taken as guidelines the discussions on that kind of novel produced by Piglia (2004; 2006), Todorov (2003), Martins (2005) and Kapila (2002), assuming all of Poe as a point of emergence of the policialesque in literature.

**Keywords:** Detective story; Auster; literary genre; movement; narrative.

Percorrendo trilha genealógica, nota-se o costume de localizar-se o momento de emergência do romance policial ou da história de detetive no espaço-tempo da modernidade tardia ou alta modernidade, isto é, independentemente da denominação, na passagem do século XIX para o século XX, possibilitada pelas novidades do ambiente urbano, mais especificamente em metrópoles como Paris, Londres e Nova York. Estas são as espacialidades literárias preferenciais do *fin-de-siècle*, ambientando contos, romances e poesias que encetam olhares estupefatos – positiva ou negativamente – frente à massa, à multidão, ao caos e à proliferação de tecnologias de diversas ordens na nova realidade urbana.

O choque oriundo da percepção deslumbrada ou aterrorizada típica da passagem do século XIX para o XX orientava-se pela profusão de elementos até então inexistentes que passaram a atingir o corpo, obrigando-o à difícil e urgente tarefa de readaptação sensorial. Partindo de posicionamento teórico orientado por preocupações ligadas à estética, Singer (2004) avalia tais alterações provocadas pela modernidade no que denomina “estrutura da experiência”. A hipótese baseia-se em leitura sobre a experiência da modernidade urbana realizada nos períodos anterior e posterior à publicação das reflexões dos teóricos

---

<sup>1</sup> Doutora pela UNESP- Araraquara. Docente da Universidade Federal de Rondônia, Campus de Vilhena.

considerados os grandes pensadores do *fin-de-siècle*. A afirmação concentra-se no fato de que, embora considerados precursores, tais teóricos apenas difundiram o discurso já acentuadamente pulverizado à época sobre o chamado “choque da modernidade”.

Singer procura demonstrar, pela localização de situações exemplares pinçadas de revistas cômicas e de jornais sensacionalistas do período, o alarme provocado pelo “hiperestímulo”, característica mais marcante do “novo ambiente metropolitano”, tal como cunhara Michael Davis em 1910. “Diversas ilustrações trataram especificamente da transformação pungente da experiência de um estado pré-moderno de equilíbrio e estabilidade para uma crise moderna de descompostura e choque” (SINGER, 2004, p.101). O termo hiperestímulo advém do matiz psicológico em ascensão no período e convém à concepção dos teóricos – notadamente Benjamin, Kracauer e Simmel – defensores da leitura da passagem de século como um estágio “neurológico” da modernidade. A assim chamada hiperestimulação ganha contornos sensacionalistas na abordagem dos meios de comunicação e de entretenimento populares ou de massa.

Resultado da atuação de diversas forças em confronto é a remodelagem de formas culturais tradicionais como o melodrama teatral e o *vaudeville*. Este se torna ainda mais fortemente baseado no forte apelo às emoções fáceis, alcançadas pela sequência de atrações diversificadas, curtas e de alto impacto, provocadas pelo uso dos novos aparatos mecânicos; aquele vê a substituição radical da ênfase nos aspectos morais, típica da era vitoriana, em favor do elemento catástrofe. A atividade jornalística também sofre intensas alterações, sobretudo pelo acento nos chamados *fait-divers*, notícias de alta carga sensacionalista que convergem para a publicização de mortes terríveis ocasionadas pelos diversos tipos de máquina: carros, bondes e trens urbanos. No que concerne ao entretenimento, Singer observa que o suspense emerge como “a tônica da diversão moderna” (2004, p. 112).

Tal contextualização, exposta em linhas gerais, confirma não ser raro se apontar o entorno dos processos de alteração na experiência cotidiana ocorridos na modernidade urbana como propulsor da emergência de certo tipo de configuração narrativa (jornalística, literária ou de entretenimento) fortemente atrelada ao suspense, ao mistério. Esse período também é rotineiramente assinalado como o da emergência do romance policial. Martins defende o nome de Poe como o “fundador” do gênero policial, afirmando que, antes dele, existia apenas “o germe da narrativa policial” (2005, p.172). O pesquisador denomina elementos trabalhados nos textos historicamente anteriores aos de Poe como portadores, quando muito, de “aspectos de policialidade”. Além disso, considera um dos fatores constitutivos do gênero a figura do detetive, supostamente construída de forma “inaugural” pelo escritor das **Histórias extraordinárias**. Na aposta interpretativa de Martins,

Os crimes, então, passam a ser investigados e solucionados por uma personagem específica, criada mesmo para esse fim, e não por personagens ‘sobrenaturais’ ou que entraram na trama ‘por acaso’, como acontece nas histórias escritas anteriormente às de Poe: foi ele quem, ao criar a figura de detetive, demarcou primeiramente o papel temático da investigação que recobre o campo de atuação dessa personagem, embora se reconheça que, nas narrativas modernas, ocorreram, como era mesmo de esperar, modificações na construção dessa figura, a exemplo dos detetives que representam a vertente da narrativa policial denominada *noire* (2005, p.172-173).

Piglia (2006) corrobora tal interpretação, considerando a “cena inicial do gênero”, o “primeiro relato policial”, o relato da investigação de **Os assassinatos da rua Morgue**, escrito por Poe em 1841. No início do conto, Poe expõe detalhadamente as características do detetive, figura-chave do gênero que inventa (PIGLIA, 2006; BORGES, 1942), inserindo “em

dimensão interpretativa e racional a série de fatos extraordinários e assombrosos que são a matéria do gótico” (PIGLIA, 2006, p.76). Tal leitura revela que o que de fato ocorre é o deslocamento radical da tradição de histórias de fantasmas, “transformando o mundo dos espectros e dos terrores noturnos num mundo de ameaças sociais e crimes” (PIGLIA, 2006, p.76). No entanto, Piglia argumenta que a figura do detetive emerge no conto anterior a **Os assassinatos da rua Morgue**, notadamente em **O homem da multidão** (1840), pois havia a necessidade de demonstrar que “a figura do detetive nasce da tensão entre a multidão e a cidade” (PIGLIA, 2006, p.78). É apenas no contexto da grande metrópole urbana, tal como brevemente delineado, que o tipo de analista poderia emergir. Trata-se, portanto, da passagem do *flâneur*, do observador sagaz da cidade, no investigador profissional (PIGLIA, 2006).

Auguste Dupin é o detetive que encarna o esforço matemático atento e minucioso, ao modo do enxadrista, perscrutando a realidade na análise dos dados que, inevitavelmente, o conduzirão à solução do mistério. Tomando Poe como paradigma, Piglia apresenta as características necessárias ao detetive: marginalidade (liberdade), anonimato (isolamento social), celibato (condição para a autonomia), ser leitor (de livros e de pistas), erudição e especialização, individualização pela estranheza frente ao comportamento unificador e homogeneizante da massa. Além dos traços típicos do detetive, Piglia nota outras nuances típicas do gênero policial: o crime ocorrido no quarto fechado, a leitura como decifração, a tensão entre o enigma<sup>2</sup> e o monstro<sup>3</sup> (PIGLIA, 2006, p. 82). Ainda de acordo com Piglia, “em Dupin, na figura nova do detetive particular, surge, condensada e ficcionalizada, a história da passagem do homem de letras para a do intelectual comprometido. [...] Explicando melhor, o detetive propõe a tensão e a passagem entre o homem de letras e o homem de ação” (2006, p. 83).

Historicamente, evidenciam-se alterações no *status* do detetive tal como inaugurado por Poe, bem como em outros elementos da construção narrativa. O próprio Piglia verifica significativa mudança do romance policial estadunidense<sup>4</sup>, sublinhando a figura do detetive Philip Marlowe, criado por Chandler um século depois de Dupin. Em Chandler, alteram-se as relações com as personagens femininas que, de vítimas em Poe, transformam-se em “figuras de atração e risco” (PIGLIA, 2006, p. 87), em assassinas, pela leitura misógina típica do imaginário cultural estadunidense. Piglia (2006) aponta ainda que a chave do romance policial em feição estadunidense é a relação entre as mulheres e o dinheiro, dos quais o detetive deve manter a mais absoluta e abnegada distância. Tais elementos definem o *thriller*, romance policial que desloca o enigma, o relato de mistério. Nele, não é requerida do detetive a agudeza clínica e o raciocínio sofisticado que caracterizam Dupin, permitindo-lhe imobilidade espacial, mas ação e desenvoltura ante a teia de crimes que se desenvolve conforme ele se desloca perigosamente pela cidade. Outro elemento apontado é o fato de que, enquanto o detetive do romance policial clássico é praticamente um esteta da sociedade, o detetive do *thriller* deve ser um *loser*, “condição [básica] do olhar crítico” (PIGLIA, 2006, p.94). Assim, na interpretação do autor,

Se o romance policial clássico se organiza a partir do fetiche da inteligência pura e valoriza acima de tudo a onipotência do pensamento e da lógica abstrata mas imbatível dos personagens encarregados de proteger a vida burguesa, nos *hard-boiled* americanos essa função se transforma e o valor ideal passa a ser a honestidade, a “decência”, a incorruptibilidade. Quanto ao

---

<sup>2</sup> O enigma caracteriza-se por “aquilo que não se entende, o que está trancado; o puro dentro”.

<sup>3</sup> O monstro é definido como “aquilo que vem de fora, do outro lado da fronteira, e cuja voz é estrangeira; o outro puro”.

<sup>4</sup> Ainda que o próprio Poe fosse um escritor estadunidense e, justamente por isso, reverenciado por Auster, os dois contos referidos são ambientados em Paris, considerada metrópole paradigmática no momento em que Poe escreve.

resto, trata-se de uma honestidade ligada exclusivamente a questões de dinheiro. O detetive não vacila em ser impiedoso e brutal, mas seu código moral é invariável em um único aspecto: ninguém poderá corrompê-lo. O *thriller* encontra sua utopia nas virtudes do indivíduo que luta sozinho e *por dinheiro* contra o mal. (PIGLIA, 2006, p.93)

Para além das características do gênero romance policial em seu viés literário propriamente dito, Todorov aponta algo fundamental: as relações entre o gênero e a chamada literatura de massa, sobre a qual Paul Auster realiza intensas reflexões nos romances sob foco neste trabalho, notadamente em **A trilogia de Nova York**, como se pretende sublinhar adiante. Na perspectiva estruturalista que ambienta o trabalho, Todorov apresenta uma “tipologia do romance policial”, assentado no fato de que o referido é portador de normas, evidentemente, as quais são seguidas à risca pelos escritores, ao invés de seguir a norma estética de diferenciação que rege a literatura propriamente dita, se se compreender os fenômenos no espectro dos “níveis de cultura” (ECO, 1987). E é exatamente por isso, pela ausência de diversificação, que julga simples a tarefa de classificar e apontar as características constitutivas do gênero, distinguindo três grandes tipos de romance policial: o clássico, também chamado “romance de enigma”, o *noir* e o de suspense.

O romance policial clássico ou de enigma define-se pela existência de duas histórias: a do crime e a da investigação. A primeira refere-se à fábula, aos acontecimentos como de fato ocorreram, e é finda quando do desenrolar da segunda, não havendo qualquer possibilidade de pontos de contato, o que garante total imunidade ao detetive. A segunda história refere-se ao tema, deve ter um narrador, em geral amigo do detetive, que explica, enquanto narra, como os fatos narrados foram descobertos, bem como os procedimentos utilizados pelo perspicaz detetive. Em geral, o narrador explicita o fato de estar em processo de escritura de um livro (TODOROV, 2003, p. 65-69).

Por seu turno, o romance policial *noir* diferencia-se por fundir as duas histórias. Não há relato de memória; a narrativa coincide com a ação do detetive, que corre riscos a fim de executar a tarefa de descobrir o que motivou o crime já ocorrido, de preferência, com traços de violência. É comum ter mais de um detetive e/ou mais de um criminoso, cuja motivação jamais é pessoal, pois se trata de um profissional. Por isso, as descrições são frias e plenas de cinismo, bem como as comparações para efeitos de visualização das ações (TODOROV, 2003, p. 69-74). Nesse contexto, “as explicações fantásticas, as descrições e análises psicológicas são banidas; o criminoso tem de ser um dos personagens principais” (TODOROV, 2003, p.73).

O terceiro tipo de romance policial apontado por Todorov é o de suspense (TODOROV, 2003, p.74-77), espécie de mescla de traços dos dois outros estilos, mantendo o enigma e as duas histórias mas, ao mesmo tempo, eleva o *status* da segunda história, enfatizando o presente da narração dos fatos. Tal categoria é bipartida em: “história do detetive vulnerável”<sup>5</sup> e “história do suspeito-detetive”<sup>6</sup>.

A exposição acima serve menos para propiciar a mera identificação das narrativas de **A trilogia de Nova York** como de um ou outro tipo de romance policial. No entanto, crê-se que elas ajudam a observar o que de mais fundamental Auster apresenta em “Cidade de

---

<sup>5</sup> “Seu traço principal é que o detetive perde sua imunidade, ele ‘apanha’, é ferido, sua vida está constantemente em risco, em suma, está integrado no universo dos outros personagens em vez de ser um observador independente dele, como o leitor” (TODOROV, 2003, p.75).

<sup>6</sup> “Nesse caso, um crime é cometido nas primeiras páginas e as suspeitas da polícia recaem sobre determinada pessoa (que é o personagem principal). Para provar sua inocência, essa pessoa tem de encontrar por conta própria o verdadeiro culpado, mesmo se para isso coloca a vida em perigo. Pode-se dizer que, nesse caso, esse personagem é ao mesmo tempo o detetive, o culpado (aos olhos da polícia) e a vítima (potencial, dos verdadeiros assassinos)” (TODOROV, 2003, p.75).

Vidro”, “Fantasmas” e “O quarto fechado” (títulos das narrativas que compõem a trilogia): justamente o fato de serem todas histórias policiais e, paradoxalmente, de nenhuma apresentar crime ou criminoso, apenas o detetive, sozinho na tarefa de investigar um falso enigma.

A opção assumida no universo detetivesco austeriano de **A trilogia de Nova York**, condensada aqui na leitura da primeira narrativa, intitulada “Cidade de Vidro”, reside na constatação das seguintes recorrências: a personagem-escritor que se torna detetive vista como cidadão comum (em detrimento da figura do detetive cientista de Poe ou do profissional), o encadeamento dos fatos pelo acaso (e não por causalidade passível de dedução lógica) e a valorização de pequenas estranhezas, sobretudo coincidências, na vida cotidiana (e não em “pistas” que conduzem à solução do mistério). Além disso, o modo de atuação da personagem-detetive difere em termos da *performance* do detetive “clássico”, pois o herói austeriano não persegue pistas que o conduzem a final verdadeiro pela interpretação sagaz do olhar profissional ou pela leitura dos aspectos indiciários dos elementos com os quais se depara. A personagem-detetive de Auster aproxima-se, em certo sentido, do detetive *noir*, no entanto, é desprovida da sagacidade e da malícia necessárias para a boa execução da tarefa.

Assim, nota-se que a história de detetive contemporânea de Paul Auster desloca-se em relação às narrativas policiais “clássicas”, vez que o acaso configura-se como um dos elementos centrais dessa poética. Isso permite dizer que o escritor estabelece diálogo próximo com a vertente *noir*, sobretudo na versão mais popularizada pela literatura de massa e pelo cinema comercial. No entanto, também não é o diálogo com o *noir* que prevalece na composição de Auster de maneira mais acentuada. Com efeito, é correto afirmar que o escritor orienta-se por tipos de construção situados nas regiões limítrofes das regras de gênero conhecidas, deslocando as classificações cristalizadas. Os exercícios realizados em **A trilogia de Nova York** propõem não negação, fique claro, mas articulações diferenciadas, novas perspectivas, explorando de modo experimental potencialidades, limites e entrelaçamentos do que confortavelmente convencionou-se denominar “gênero policial”, seja na literatura, seja no cinema. Assim, ao apropriar-se de elementos emblemáticos da chamada “cultura de massa”, no caso, o gênero romance policial, julga-se que Auster empreende uma das tendências do romance pós-moderno apontada por Piglia (2004), denominada “estratégia pós-moderna”. Isso se confirma pelo fato de Quinn, protagonista de **Cidade de vidro**, ser escritor de *best-sellers* policiais e pela própria proposta teórico-estética apresentada por Auster.

Ao contrário do que ocorre nas histórias policiais de mistério, em **A trilogia de Nova York**, instaura-se o acaso como elemento agenciador de todo o movimento. Sem ele, não há história a ser contada. A ligação entre personagens e fatos concretiza-se por laços frágeis, conduzindo o leitor (ao menos o desavisado ou desatento) à ilusão de que se trata de história detetivesca comum. Isso acontece porque não é a solução de um crime o eixo central da narrativa, mas o discurso sobre a própria leitura como fonte de experiência nesse mundo. Coadunado às práticas discursivas contemporâneas, Auster tematiza de modo explícito reflexões sobre literatura, acentuando as relações entre os papéis do escritor e do leitor. O próprio detetive é ou torna-se, ao sabor das ocorrências, leitor. E, quanto mais afeito e atento ao serviço de leitura, mais bem-sucedido poderia ser. No entanto, as personagens-detetives das três histórias deixam de considerar o que leram no passado ou o que leem no presente, o que, certamente, poderia ajudá-los na investigação-leitura do caso misterioso que se apresenta. Na verdade, o artifício austeriano é bem mais complexo, pois a personagem-detetive é, em geral, um escritor, quando não acumula o papel de ser, como num espelho, a imagem do leitor do texto.

Em **Cidade de vidro**, os deslocamentos referentes ao gênero policial clássico são revelados logo nas páginas iniciais, momento em que o narrador expõe a teia de identidades entrecruzadas: Paul Auster-escritor-personagem (alguém que uma voz desconhecida do outro lado da linha telefônica procura), o narrador (terceira pessoa que aparece apenas no final,

permanecendo, no entanto, anônima), Daniel Quinn (personagem-escritor-detetive), William Wilson (pseudônimo de Quinn, escritor de *best-sellers* de mistério), Paul Auster (escritor “sério”), Max Work (personagem-detetive de Wilson/Quinn). Ninguém é quem parece ser, e os papéis assumidos funcionam como engodos propositais, pois tudo é falso: o detetive, a vítima, o criminoso, o próprio caso. Nada existe enquanto tal, caso se assuma o paradigma do romance policial, clássico, *noir* ou de suspense, pouco importa. O que está verdadeiramente em jogo é o tema da oscilação da personagem entre as atividades de leitura e a escritura. Tanto é assim que Quinn divide o ano entre ler e escrever, atividade possibilitada pelo tipo de livro que escreve. A leitura de Quinn envolve não apenas o contato com livros, mas a atividade predileta da personagem: caminhar sem rumo pelas ruas de Nova York, o que lhe permite outro tipo de leitura: a do mundo. Este é o tipo de leitor e de leitura problematizados em toda **A trilogia de Nova York**: o leitor móvel no espaço, facilmente apartado da leitura pelo chamado sedutor do mundo.

Na perspectiva apontada, observa-se que o narrador de **Cidade de vidro** apresenta Quinn como escritor e de um tipo bem específico: logo nas primeiras linhas esclarece, sobre a personagem, “sabemos também que era autor de livros. Para ser preciso, sabemos que escrevia romances de mistério” (AUSTER, 2003, p. 9). Em tom irônico disfarçado de sério, o narrador informa também que Quinn “não gastava mais do que cinco ou seis meses para escrever um romance”, o que lhe permitia “ficar livre o resto do ano para fazer o que bem entendesse” (AUSTER, 2003, p. 9). No entanto, nem sempre a personagem havia sido medíocre no trato com a literatura. Após uma série de frustrações, pessoais e profissionais, desistira de si mesmo como escritor, mascarando a própria existência sob o pseudônimo William Wilson. Este o exime como artista da responsabilidade pela publicação de obras de baixa qualidade pois, “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” (AUSTER, 2003, p. 11). Escrever livros de mistério não se caracteriza como arte, mas apenas como forma de sobrevivência para a personagem.

Logo após breve caracterização da personagem focal e do ofício de escritor de romances de mistério, o narrador apresenta Quinn como leitor. E, assim como é displicente como escritor – “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” (AUSTER, 2003, p. 10-11) –, Quinn é displicente como leitor e, evidentemente, seria mal-sucedido em qualquer empresa a que se propusesse. Está fadado ao fracasso, pois é um *loser*: não conseguiu superar o trauma da perda de mulher e filho, não fora capaz de ater-se fielmente ao ofício literário “sério”, assim como não mantém a atenção na leitura. A emblemática cena romanesca de leitura<sup>7</sup> ocorre na espacialidade doméstica, mais especificamente no quarto, na cama, onde a personagem está deitada, à noite, “fumando um cigarro, ouvindo a chuva bater na janela” (AUSTER, 2003, p. 12). Quinn lê, mas divide o pensamento com a vontade de que a chuva cesse para que possa executar a ação preferida: perambular sem objetivo pelas ruas de Nova York. A displicência do leitor é configurada por duas imagens: o livro de Marco Polo “repousava aberto, virado para baixo, no travesseiro” e, após digressão sobre o último livro de William Wilson, recém-finalizado, o narrador revela a necessidade de Quinn recomeçar a leitura da primeira página. Quando, finalmente, parece concentrar-se no conteúdo do livro, a leitura é interrompida pelo toque telefônico.

No exercício desenvolvido com o intuito de “rastrear o modo como a figura do leitor está representada na literatura”, Piglia (2006, p. 21) atenta para cenas da literatura mundial em que a personagem-leitora tem a atividade interrompida. No caso de Quinn, a leitura é rompida

---

<sup>7</sup> Piglia assim descreve o método de focalizar tais cenas de leitura: “Efetivamente, ao fixar as cenas de leitura, a literatura individualiza e designa aquele que lê, faz com que ele seja visto num contexto preciso, nomeia-o. E o nome é um acontecimento, porque o leitor tende a ser anônimo e invisível” (2006, p.24).

por elemento externo mas, de qualquer sorte, a personagem não estava de todo concentrada no livro, dividindo a atenção com pensamentos diversos. Portanto, ao soar do telefone, Quinn apenas desvincula-se de vez da leitura, sob o forte pretexto de acalmar o aparelho e a curiosidade sobre a voz feminina, desconhecida e misteriosa<sup>8</sup>, que procurava com sofreguidão e angústia um certo “Paul Auster, da Agência de Detetives Auster”. Outra cena que demonstra a falta de dedicação da personagem à atividade de ler é a que ocorre na noite seguinte. Quinn “estava sentado na privada, em pleno ato de cagar, quando o telefone tocou”. O narrador complementa, afirmando que “havia acabado de chegar ao capítulo que relata a viagem de Marco Polo de Pequim para Amoy, e o livro estava aberto em seu colo enquanto ele executava sua função no minúsculo banheiro” (AUSTER, 2003, p. 16). A leitura tem função meramente instrumental, servindo para mitigar a curiosidade sobre o estranho caso dos repetitivos e insistentes telefonemas. Além disso, o lugar onde ocorre a leitura, assim como o modo, aponta para a vulgaridade não apenas da própria cena que, inclusive, é até cômica, mas da opção “artística” de Quinn. Tão vulgar quanto a cena são os livros que escreve, romances populares de mistério, de consumo rápido e superficial. Ao acentuar a evidente desatenção à leitura, o narrador antecipa a inaptidão de Quinn como leitor. Sendo assim, ao disfarçar-se de detetive, assumindo a identidade de Paul Auster-detetive, é óbvio que seria mal-sucedido, vez que não saber ler. E, aqui, entende-se que ler o livro e ler o caso que se lhe confia são atividades idênticas. Portanto, incapaz de concretizar uma, significa – por paralelismo – incapacidade de realizar a outra.

Ao descrever o *modus operandi* de Quinn em atividade escritural, o narrador acentua o papel de leitor da personagem, instalando os dois papéis em relação notadamente assimétrica. Tal assimetria constitui a argumentação desenvolvida por Auster ao longo das três histórias: a de que o escritor, antes de tudo, é – ou, pelo menos, deve ser – um leitor e de que este, por sua vez, ao atuar como homem de ação (detetive incauto e afoito) estará fadado ao insucesso:

A exemplo da maioria das pessoas, Quinn não sabia quase nada sobre crimes. [...] Tudo o que sabia a respeito dessas coisas aprendera em livros, filmes e jornais. Entretanto não considerava que isso representasse uma desvantagem. Para Quinn, o que mais interessava nas histórias que escrevia não era a sua relação com o mundo, mas a sua relação com outras histórias. Ainda antes de se transformar em William Wilson, Quinn fora um fanático leitor de romances de mistério. [...] Era uma espécie de fome que se apoderava de Quinn, uma voracidade por um tipo especial de alimento, e ele não parava até que estivesse entupido (AUSTER, 2003, p.13-14).

Pelo citado, percebe-se a situação confortável da personagem perante os romances de mistério: ainda que não tenha vivenciado o mundo do crime ou qualquer de seus aspectos constitutivos, Quinn pode ser um escritor bem sucedido de *best-sellers*, vez que tal mundo deriva mais de convenções passíveis de aprendizado nos livros do que da experiência direta, corroborando a conhecida crítica de Benjamin (1994).

Em momento posterior, já contratado por Virginia Stillman<sup>9</sup> como detetive particular, Quinn relembra-se de ter lido sobre casos como o de Peter Stillman-filho, demonstrando, ao longo de todo o capítulo 4 de **Cidade de vidro** – verdadeira pausa na narração de fatos –, a erudição de um leitor capaz de recordar-se de leituras pregressas, estabelecendo ligações entre elas e a nova experiência que se descortina. As leituras evocadas remetem a personagem a textos dos mais variados matizes, tanto literários quanto científicos.

---

<sup>8</sup> De acordo com PIGLIA (2006), elemento fundamental do romance *noir* estadunidense: a mulher fatal.

<sup>9</sup> Na concepção de Piglia (2006), a mulher e o dinheiro caracterizam o romance policial *noir*, linha seguida por Auster em **A trilogia de Nova York**.

Esta imagem de leitor responsável contrasta com a imagem anteriormente concebida, mas a displicência vencerá a concentração, ao final. Na atividade de leitor do caso para o qual fora contratado, Quinn mostra-se muito pouco sagaz, necessitando apoiar-se na atividade costumeira, de escritor, para tentar compreender a estranheza da situação. No entanto, mais do que ajudar a personagem, as anotações o tornam cada vez mais perdido. Tal é a concepção acerca da dedicação à atividade literária na contemporaneidade sustentada por Auster no transcurso das três histórias: por ser desvalorizada ante o mundo comercial e a falta de existência de leitores verdadeiramente preparados e dispostos a empenhar-se na atividade de leitura, o escritor contemporâneo é conduzido a perder-se.

Do ponto de vista narrativo, percebe-se, nas três histórias de **A trilogia de Nova York**, que as personagens focais são expostas – muitas vezes, deliberadamente – a diversos exercícios de perder-se, o que não ocorre nos moldes do *flâneur* baudelairiano. Para a personagem, perder-se no espaço da grande cidade estadunidense é, ao mesmo tempo, defrontar-se com a própria subjetividade pois, nesse contexto, é impossível ocupar o lugar de mero observador, alhear-se de si completamente. A única perspectiva é diluir-se nessas possibilidades identitárias, dado o fracasso da tentativa de atingir-se o cerne de uma identidade individual fixa e da superação do vazio existencial. Além disso, em **Cidade de vidro**, Quinn perdera-se no serviço escritural, deixando-se levar pela facilidade do gênero popular. No entanto, a imagem de perder-se não é exclusiva das personagens, pois atuam também como “metáfora dos efeitos da leitura” (PIGLIA, 2006), que conduz à perda do fio na multiplicidade de sentidos, ainda mais no presente caso, em que a orquestração é explicitamente voltada para a convocação do leitor sobre tal perda.

Cientizado pela contratante dos serviços profissionais de Paul Auster-detetive acerca das atividades pregressas do suposto criminoso, Peter Stillman-pai, ex-professor de religião da Universidade de Columbia, Quinn dirige-se, no dia seguinte, à biblioteca, a fim de pesquisar algo que lhe permitisse conhecer melhor a mente do inimigo desconhecido. O espaço só existe para a leitura, ao contrário da cama e do banheiro e, justamente em função disso, desenvolve-se de modo peculiar a atividade de ler. Tanto ler é esquecer-se do mundo quanto a biblioteca configura-se como o lugar dos esquecidos, os escritores. Dada a mobilidade oscilante fundamental da personagem e a tendência natural para ceder aos apelos do mundo dos vivos, é difícil a Quinn transpor o limiar entre ler e viver.

O livro de Stillman, intitulado **O jardim e a torre**: visões inaugurais do Novo Mundo é resenhado por Quinn, mostrando capacidade de concentrar-se na leitura, mas observe-se que esta tem um objetivo prático: saber algo sobre o criminoso potencial. Todo o capítulo – pausa na narrativa do caso detetivesco – funciona, através da exposição dos argumentos absurdos de Stillman, para mostrar este último também como um escritor-leitor. As citações de diversas obras revelam que o velho arquitetou, por meio de leituras e ressignificações, a visão tresloucada da história da nação estadunidense e de seu papel na história da humanidade. Finda a leitura, Quinn encerra a atividade de leitor, passando à atividade de escrita, abrindo o caderno vermelho sobre o colo. No entanto, decide-se por caminhar “na direção da tarde de maio” (AUSTER, 2003, p. 59), afinal, fora o primeiro a adentrar a biblioteca, onde passara muito tempo absorto nas loucuras alheias. O efeito dessa leitura não é compatível com o objetivo inicial: conhecer a mente do outro, mas incita o próprio detetive-escritor-leitor a tornar-se decifrador da realidade – no caso, afoito por encontrar sentido onde não há, como os passos de Stillman pela cidade<sup>10</sup> –, o que o conduz à perda máxima e irreversível.

---

<sup>10</sup> O esforço nitidamente logocêntrico da personagem focal a conduz a encontrar sentido estapafúrdio a partir do passos diária e espontaneamente executados pela personagem Peter Stillman-pai, o suposto assassino: o conjunto de passos de cada dia corresponderia a uma letra do alfabeto. Tal ideia de cifragem sub-reptícia corrobora a leitura empreendida neste trabalho, segundo a qual se entende que o escritor estadunidense desenvolve, em **A**



De acordo com indicações da contratante-mulher fatal, o velho Stillman desembarcaria na Grand Central Station, para onde Quinn dirige-se antecipadamente, a fim de não perder o homem de vista. Enquanto o trem de Stillman não chega, Quinn vaga pela estação, divagando sobre o fato de ter assumido a identidade de Paul Auster e lendo distraidamente o quadro da vida cotidiana que se descortina. A distração cessa ao avistar um anúncio publicitário, em cuja leitura detém-se demoradamente a personagem, pois a imagem o remete a **Moby Dick** e **Bartleby**, de Melville. Como não consegue manter a atenção e a recordação apenas na literatura, lembra-se também de ter lido algo “sobre os últimos anos de vida de Melville – o velho taciturno trabalhando na alfândega de Nova York, sem leitores, esquecido por todos” (AUSTER, 2003, p. 62). É disso que a personagem parece fugir ao enveredar pela literatura de massa e ao esconder-se sob pseudônimo: esquecido por esquecido, prefere o ceticismo e a sobrevivência anônima na cidade que o fagocita.

No entanto, a cena anterior é desmentida pela seguinte, movimento justificado pela oscilação, estado natural de Quinn. Ainda na estação, depara-se com uma jovem leitora do primeiro romance de William Wilson, intitulado sugestivamente **Cilada suicida**. O exemplar é descrito como “uma edição em brochura com uma capa escandalosa” (AUSTER, 2003, p. 63). O narrador descreve os pensamentos de Quinn, devaneios recorrentes, inocentes e auto-indulgentes, sobre a cena de encontro entre o escritor e um leitor,

mas agora que a cena estava acontecendo de fato, sentiu-se bastante frustrado, e até aborrecido. Não gostou da moça sentada ao seu lado e o ofendia ver como ela lia às pressas e desatentamente as páginas que lhe haviam custado tanto esforço. Seu impulso era arrancar o livro das mãos dela e sair correndo com o volume para o outro lado da estação (AUSTER, 2003, p. 63).

A comicidade da cena desenvolve-se, pois Quinn enceta diálogo com a leitora, a despeito da visível irritação desta. Mesmo a contragosto, a antipática moça responde às indagações de Quinn, revelando aspectos negativos da obra. Ao ser indagada sobre por que, mesmo desgostando, prossegue na leitura, a moça responde: “Não sei. [...] Ajuda a passar o tempo, eu acho. De todo jeito, não é lá grande coisa. É só mais um livro” (AUSTER, 2003, p. 64). Considera-se que esta cena condensa toda a argumentação exposta em **A trilogia de Nova York**: o questionamento do trabalho de escritura literária em um mundo desprovido de leitores. Pela figura da leitora distraída da estação em diálogo com Quinn, Auster dialoga com os próprios leitores, ditando-lhes não apenas o ritmo da leitura, mas ensinando-os a ler *comme il faut*.

Ao que parece, o apelo de Auster ao universo do romance policial configura-se estratégia de criação orientada por dois objetivos: primeiro, questionar esforços poéticos “formalistas” que orientaram boa parte da produção artística do século XX. No horizonte, localiza-se o esforço vanguardista do *nouveau roman* e a perseguição do objetivo de eliminar o humano, portanto, o incerto e o contingente da literatura em favor da elaboração de uma forma estética nova. Ao retomar histórias de detetive, consideradas literatura de baixa qualidade pelas vozes autorizadas, Auster dialoga veementemente com o valor “novidade” formal, proclamando adesão às estratégias contemporâneas da literatura e de outras artes orientadas pelo vetor genealógico gerador de pastiches<sup>11</sup>. Com isso, pretende-se dizer que o escritor estadunidense, ao invés de propor algo radical, volta-se para um passado que ele

---

**trilogia de Nova York**, argumentação sobre a linguagem e, conseqüentemente, sobre o trabalho de escrita-leitura como (de)cifração da realidade, por isso a recorrência à figura do detetive. Tais procedimentos – escrita e leitura – resultariam da sagacidade e do preparo perante a cifragem artificial caracterizada pela literatura.

<sup>11</sup> Santiago reflete que “na estética do pastiche não há ruptura, há muito mais uma reverência” (1989, p.119).

mesmo constrói para si, homenageando-o ao atualizá-lo. De qualquer modo, o interlocutor austeriano direto é constituído pelo posicionamento derivado do novo-romance e sua intensa busca por novidade formal em detrimento dos “temas”, para quem

Já que as velhas fórmulas perderam sua eficácia, se o romance quiser sobreviver será obrigado a encontrar algo novo; e, dessa forma, para criar esse algo novo, eles [os teóricos novo-romancistas, notadamente Allain Robbe-Grillet e Nathalie Sarraute] acham que os escritores têm de recorrer à invenção premeditada e à experiência ousada (VIDAL, 1987, p. 168).

O segundo objetivo mantém relação paradoxal com o primeiro pois, mesmo criticando a busca pela inovação em termos de composição literária, o escritor propõe o tema da busca de identidade pelas personagens, logo, para si próprio como artista. Com isso, nota-se que o posicionamento artístico de Auster é ambíguo, pois a atuação do escritor embaralha aspectos tipicamente regentes da proposta teórico-artística submetida a duras críticas e, ao mesmo tempo, adere a projetos contemporâneos que lhe são contrários. Coexistem, portanto, no mesmo espaço textual, elementos aparentemente conflitantes, do novo-romance e de outras propostas contemporâneas, mas trabalhados por Auster sem a ideia de ruptura. Sobre a relação com os gêneros literários, Auster revela que:

não estava escrevendo um *thriller* quando fiz a **Trilogia**. Eu estava me referindo à forma, mas eu não estava realmente usando. Uma história de detetive termina com uma resposta, e os meus livros terminam com perguntas. Não se pode chamá-los de *thrillers*. Eles se referem ao gênero da mesma forma que **Dom Quixote** se refere aos romances de cavalaria. Ou da maneira que **Esperando Godot** se refere ao musical *vaudeville* (AUSTER & PONTUAL, 1999, p.58).

Pelo exposto até aqui, observa-se que Paul Auster erige narrativas a partir dos romances policiais de mistério e *noir*, acrescentando exemplar extra ao mundo. O objetivo do escritor parece ser presentear o leitor não-desavisado com um jogo, o que permite conferir a **Cidade de vidro** o estatuto de pastiche (SANTIAGO, 1989), pois Auster apresenta, de fato, uma narrativa de detetive, mas tritura arranjos solidificados pelo discurso como “tradicionais”, implodindo certezas e confortos das regras do gênero romance policial, em atitude afirmativa, de diálogo, não de embate “contra” a “tradição”. No universo entrópico apresentado pelo narrador austeriano, regido pela possibilidade múltipla e não pela causalidade em qualquer nível, desconstrói-se elemento fundamental para a lógica narrativa policial “clássica”<sup>12</sup>, com o intuito, reforce-se, não de negar a tradição do romance policial nem de instituir gênero novo de história detetivesca. Pela apresentação do significante extra, sem significado fácil ou automaticamente acoplável, portanto, pleno de incertezas, Auster tematiza a questão do sentido, em geral, e da própria literatura. Melhor dizendo: da falta de sentido, para ele, típica da contemporaneidade e do ambiente da grande metrópole, bem como da atividade de escritor. Em **Cidade de vidro**, a personagem que simboliza o desvario característico da busca de sentido único é Peter Stillman-pai, cuja tarefa é coletar objetos abandonados, atirados ao lixo, desprezados para, com isso, “resgatar” o sentido “original” das

---

<sup>12</sup> Assinale-se que o próprio Poe, considerado “inaugurador” das histórias policiais, irônica e paradoxalmente, não tem a própria produção enquadrada nas regras de gênero posteriormente desenvolvidas e cristalizadas que serviram para caracterizar os chamados romances policiais “clássicos”. (TODOROV, 2003; MARTINS, 2005; KAPILA, 2002).

coisas, perdidas pelo apego excessivo à linguagem, às palavras. No espaço entre as palavras e as coisas, o escritor e sua capacidade criativa de gerar mundos.

Desse modo, a narrativa de Auster instala o antigo tema da busca, mas motivada pelo acaso e não desencadeada por relações de causalidade referentes à vida pessoal, social, moral ou de qualquer outra ordem do sujeito-detetive. O objeto da busca aparentemente é um *outro* (possível criminoso); entretanto, ao final, a personagem-detetive descobre que a “missão” é defrontar-se terrivelmente consigo mesmo. O *outro*, o exterior, configura-se simultaneamente como ponto de partida e de chegada, isto é, pelo *outro* alcança-se o “eu”, que não é um, mas vários, dispersos, não componíveis em unidade ou identidade fixa. Esse “eu” múltiplo desgasta-se até o desaparecimento físico, resultado da inquietação do homem contemporâneo no ambiente solitário, cruel e gerador de ansiedade da metrópole tal como Auster a vê/lê.

Disso se depreende que a falta de sentido da vida humana na sordidez na grande metrópole é tema preponderante em Auster e mantém estreito vínculo com a convocação de um gênero em que tudo converge para a reunião, ao final, do sentido aparentemente disperso. Na primeira narrativa de **A trilogia de Nova York**, Quinn encontra sentido para a própria vida ao perseguir Peter Stillman-pai, mas, ao perceber que se trata apenas de um velho louco e inofensivo, desespera-se pois, tal como a vida desse homem, a sua se revela totalmente desprovida de sentido. A suspeita torna-se incontrastável e a solução é manter-se firme no processo de auto-engano. Após frustrar-se na aventura detetivesca, desanimado, Quinn reflete sobre o caso, tentando pensar como detetive “de verdade”, mas malogra novamente.

Portanto, ao contrário do que ocorre nas histórias policiais que se guiam pelas regras do gênero, nas quais tudo conduz ao sentido fechado e esclarecedor do final, Auster engendra questionamentos profundos de ordem existencial e não apenas em termos de encadeamentos lógicos de ações. Em suma, pode-se dizer que, em **A trilogia de Nova York**, a experiência contemporânea do trágico é associada à ausência de sentido no que concerne a todas as esferas da vida humana, sobretudo na grande cidade estadunidense, *locus* por excelência da revelação da perda de sentido dos valores culturais, artísticos e subjetivos.

O método privilegiado na busca da identidade utilizado pelas personagens austerianas como símbolo do trabalho artístico literário, em obras com acento policial mais ou menos enfático, é o isolamento. Trata-se de seres solitários e como tal permanecem. A solidão leva o sujeito a agarrar-se firmemente a “casos” policiais que, na prática, inexistem. O empenho de Auster ao privilegiar histórias de detetive ou com algum grau de policialidade demonstra desejo de comunicação em ampla escala com leitores contemporâneos, sofisticados ou não. Tal posicionamento contraria perspectivas teóricas centradas em rigor e novidade formais extremos, vez que reduz o número de leitores, devido à exigência de conhecimentos literários especializados. Evidente que tal abertura também resulta ambígua, sobretudo porque, em geral, Auster abandona as marcas do romance policial, relegando o leitor médio à deriva, pelo texto, pois se revela mais afeito à elaboração poética sofisticada do que cede aos apelos do gosto típico do público mediano. Este tende a perder-se no caminho, já que Auster não constrói histórias norteadas por parâmetros rígidos, caso não compreenda o convite ao abandono das regras já cristalizadas do gênero policial em favor de reflexão artístico-filosófica.

Ainda no que tange à relação ambígua entre elementos contemporâneos e do *nouveau roman*, Auster apresenta nítidos deslocamentos no tocante à valorização das coincidências e das estranhezas do cotidiano em detrimento da experiência autêntica, epifânica. Nada deriva de acontecimento extraordinário, a narrativa desdobra-se por eventos corriqueiros, típicos do mais prosaico da vida. Assim, as personagens-detetive de **A trilogia de Nova York** desenvolvem-se por padrão ético notadamente moderno marcado, inclusive, por certo traço niilista. Ao se defrontarem com a impossibilidade de “verdadeiro” autoconhecimento e de acessar a verdade dos fatos, as personagens optam pela diluição de si,

pela desaparecimento, sucumbindo à ausência de sentido do mundo. Habitam universo para o qual tentam encontrar sentido único e justamente isso as conduz ao fracasso. Diante das impossibilidades e da negatividade representadas pela grande cidade, são incapazes de enxergar qualquer solução positiva, desistindo do mundo e de si pelo movimento de solidão auto-imposta.

Outro aspecto relevante a ser comentado é que Paul Auster apresenta as narrativas de **A trilogia de Nova York** como enredos de mistério mas, ainda que convoque na superfície o romance policial “clássico”, o paradigma é constituído, sobremaneira, pelo universo ficcional de Poe. Ao invés do apego às relações de causalidade que devem servir para a construção do realismo típico do romance policial, a atmosfera criada porta alto grau de imaginação, de fantasia, de ambiguidade, à maneira de Poe. A reverência é feita, tanto ao romance policial quanto a Poe, pela mescla entre as características em geral atribuídas a um e a outro, em espécie de jogo de “criação colaborativa” (STEINER, 2003), expressa pela empreitada genealógica.

#### Referências bibliográficas

AUSTER, Paul. **A Trilogia de Nova York: Cidade de vidro, Fantasmas e O quarto fechado**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Planeta DeAgostini. 2003.

AUSTER, Paul & PONTUAL, Angela. Entrevista – A velha América de Auster. **Revista BRAVO!**, n.20, maio de 1999. p.56-64.

ECO, Umberto. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. Trad. Attilio Cancian. 2.ed. São Paulo: Perspectiva. 2004.

KAPILA, Rosa Maria dos Santos. Os desdobramentos da ficção. **Revista UNORP**, vol.1(1): 107-127, dezembro 2002. disponível em: <http://www.unorp.br>. Acesso em 24 de março de 2007.

MARTINS, Marcelo Machado. Constituintes do gênero policial: natureza, percursos e métodos de investigação. In: LOPES, Ivã Carlos; HERNANDES, Nilton (Orgs.). **Semiótica: objetos e práticas**. São Paulo: Contexto. 2005.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras. 2006.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: **Nas malhas da letra: ensaios**. Rio de Janeiro: Rocco. 1989.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Org.) **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac e Naify. 2004, p. 95-123.

STEINER, George. **Gramáticas da criação**. Trad. Sérgio Augusto de Andrade. São Paulo: Globo. 2003.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes. 2003.

VIDAL, Gore. **De fato e de ficção: ensaios contra a corrente**. Trad. Heloísa Jahn.

Organização Michael Hall e Paulo Sérgio Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras. 1987.