

O OLHAR COMO INSTAURADOR DAS FRONTEIRAS INTERSUBJETIVAS: BREVE INCURSÃO SOBRE “CIDADE DE VIDRO”, DE PAUL AUSTER

Lilian Reichert Coelho

Resumo

Aborda-se a narrativa literária “Cidade de Vidro”, que compõe *A Trilogia de Nova York*, publicada em 1987, pelo escritor estadunidense Paul Auster. O objetivo é observar de que modo o olhar instaura-se como agente fundamental da percepção e da cognição da personagem focal, funcionando como espacialidade intersticial fundamental na relação entre as personagens e com o ambiente circundante. Para tanto, adota-se perspectiva multiangular, composta por contribuições da teoria da complexidade (SILVA, 2003), da semiótica (PINO, 2000), das formulações teóricas centradas na percepção do espaço (TUAN, 1980), da geografia (HISSA, 2006), da cartografia e da arte (LIVIERATOS & KOUSSOULAKOU, 2006; NETO, 2005).

Palavras-chave: literatura, intersubjetividade, percepção, espaço, cidade.

Abstract

It analyzes “City of Glass”, a literary narrative wich comprises *The New York Trilogy*, published in 1987 by the American writer Paul Auster. The goal is to observe how the look is set up as a key agent of perception and cognition of the main character, functioning as an important interstitial space in the relationship between the characters and their environment. Therefore, a multiangular perspective is adopted, consisting of contributions of complexity theory (SILVA, 2003), semiotics (PINO, 2000), the theoretical formulations focused on the perception of space (TUAN, 1980), geography (HISSA, 2006), cartography and art (LIVIERATOS & KOUSSOULAKOU, 2006; NETO, 2005).

Keywords: literature, intersubjectivity, perception, space, city.

eu
quando olhos nos olhos
sei quando uma pessoa
está por dentro
ou está por fora

quem está por fora
não segura
um olhar que demora

de dentro do meu centro
este poema me olha

paulo leminski

Ao enveredar pelas tramas da relação humana com o espaço circundante, o pesquisador e poeta Henriques Neto sintetiza a importância desse elemento, no sentido de substrato acolhedor do ser humano e em intersecção com ele, ao afirmar que:

Em algum momento recuado da infância se imprime em nós uma difusa percepção do espaço. Quando os olhos se abrem para o mundo; neste ponto dizer 'algum momento' não significa falar do tempo: abrir os olhos no mundo é, ali, respirar, viver espaço. Primeiros lugares, primeiros momentos; carinhoso, doce e *continuum* espaciotemporal, caminho da pura emoção, coração celebrado (NETO, 2005, p.86).

No entanto, o espaço não constitui prerrogativa existencial apenas para o ser humano; é base para a vida de qualquer organismo vivo que, com ele, não sobrevive sem interagir. Perspectivas ontológicas concebem o espaço como produtor de condições de vida para o indivíduo e por este produzido, em relação simbiótica. Sem dúvida, o meio instaurador e facilitador dessa relação é o corpo, compreendido – no estágio anterior à constituição própria da subjetividade – como corporeidade, modo de existência preliminar ao autorreconhecimento do “eu” no espaço. Trata-se, portanto, de relações entre organismo e mundo exterior estabelecidas em momento anterior à instauração de limites fixos pela percepção. Note-se que tal concepção orienta-se pela compreensão de que o elemento temporal mantém relações naturais com o espaço.

O entendimento de relações entre seres humanos e mundo natural como desprovidas de limite constitui argumento sustentável apenas ao se considerar a natureza como domínio de intransitividade plena. No entanto, isso só é possível pela pressuposição da ausência completa do olhar humano, cuja tendência taxonômica preenche de transitividade os interstícios entre espaço (meio externo) e indivíduo. Neste sentido, confere-se ao aparato perceptivo a capacidade de fundar a percepção de si e do entorno. Ao incursionar pela reflexão sobre a tessitura complexa que envolve a relação humana com o espaço, Tuan (1980) argumenta que a percepção do ambiente ocorre, invariavelmente, pela interação simultânea de todos os sentidos. Pelo termo percepção, entendem-se os modos de o indivíduo envolver-se sensorialmente com o ambiente, por meio do estabelecimento de relações entre interioridade e

exterioridade. Portanto, o ato de perceber instaura-se na distinção entre interno e externo exercida pelo limite, cujo agente, o olhar, impõe distanciamento em relação ao que se percebe fora. A interioridade concerne, pois, em primeira instância, ao espaço psicológico do indivíduo, constituído pelas filigranas da vida interior, o que seria, no escopo deste trabalho, a abordagem da relação espaço-personagem.

As relações humanas com o espaço, todavia, não se articulam apenas em âmbito interno. Além do limite (ponto onde a subjetividade percebe o próprio fim) configuram-se, nos intercâmbios, espaços intersticiais, localizados “entre” interioridades e exterioridades, constituindo-se como espaços intervalares; portanto, sem fixidez. Assim, o conceito de fronteira como entidade que permite o movimento de voltar-se para fora (HISSA, 2006, p. 34) a partir de um ponto fixo demarcado extrapola a distância imposta pelo limite, orientando-se para a dimensão do contato mediador entre espacialidades interiores e exteriores. Deste modo, para efeito de direcionamento e disposição reflexiva em função de “Cidade de Vidro”, considera-se a noção de liminaridade. Para tanto, toma-se como ponto de referência os eixos estabelecidos pelo olhar das personagens, compreendido como movimento da subjetividade dirigido para o ambiente exterior. Outro eixo considerado diz respeito aos limites dos lugares físicos que, na narrativa sob foco, se delineiam como limiares. Para se compreender melhor o que se entende como limiar, vale resgatar a etimologia da palavra. Para isso, recorre-se a Pino (2000, p. 97), para quem

o vocábulo ‘limiar’ tem em sua origem o termo latino ‘limen, liminis’. Espacialmente, significa ‘porta’, ‘soleira da porta’ e, sob o ponto-de-vista do tempo, refere o ‘início’ ou o ‘começo’ de algo. [...] A distinção entre limiar a limite [...] recupera, em termos funcionais, a original diferença, ainda em termos espaciais, entre as palavras ‘limes’ (limite) e ‘limen’ (limiar): o ‘limes’, além de outros significados, indicava ‘muralha, muro de defesa, baluarte’, além de, metaforicamente, implicar ‘diferença, distância’; o segundo, [...] associava-se a ‘porta, entrada’.

Dada a condição não situada, mas cambiante, destaca-se o funcionamento do olhar como agente catalisador de agenciamentos entre interioridades/exterioridades, possibilitando relações no entremeio de tais instâncias espaciais. Além de dispositivo físico, meramente perceptivo, o ser

humano – e por extensão, as personagens austerianas – utiliza o olhar como ferramenta propulsora do contato com elementos do mundo externo, configurados pelo ambiente (mundo natural) e por outras subjetividades. A dimensão do contato é, conforme exposto, exercida pelo olhar – portal que integra interioridades e exterioridades –, estabelecendo relações específicas a partir das experiências e possibilidades interpretativas de cada personagem.

Em que pese a simultaneidade dos órgãos sensoriais envolvidos na atividade perceptiva, denominada polissensorialidade, Tuan (1980) aponta a predominância da visão nas sociedades moderna e contemporânea, sem esquecer – entretanto – de especificar a importância dos outros sentidos. Silva também enfatiza a preponderância do olho no modo de percepção dominante contemporâneo, considerando a atividade individual tanto em relação interior (processo autoperceptivo) quanto nas relações sociais. A autora menciona, entre outras concepções, que:

É pelo olhar que reconheço e sou reconhecido social e culturalmente como *o mesmo* ou como *o outro*. O olhar tem função interpelativa, porta convite ou agressão, depende do contexto e da história dos sujeitos que se olham. Em outras palavras, o olhar é cultural.

A complexidade desse processo é o indício do por que sentir-se olhado não é neutro, nem cultural nem biologicamente. A não-neutralidade biológica do olhar é que faz o arrepio imponderável da nuca de quem é olhado pelas costas. Aquele que é olhado não raro se vira repentinamente e flagra o curioso, sem razão aparente para constrangimento dos olhares que se cruzam (2003, p.128; grifos da autora).

Pelo exposto, observa-se que o olhar desempenha inegável função na atividade perceptual humana, articulando as maneiras como o indivíduo vê e se relaciona consigo próprio, com outros seres e com o entorno. Deve-se ao olhar, portanto, parcela significativa da cognição no que diz respeito à modelagem do mundo, tanto nos aspectos psicológicos quanto sociais. Foucault (1963; 2006, p.64) define a separação de individualidades pela instauração de uma distância como região paradoxal composta por

[...] um vazio imperceptível, mas que nada pode eliminar, nem povoar, uma linha que não se pára de transpor sem que ela se apague, como se, pelo contrário, fosse cruzando-a sem parar que se a marcaria mais. Pois esse limite não isola duas partes

do mundo: um sujeito e um objeto ou as coisas diante do pensamento; ele é de preferência a relação universal, a muda, laboriosa e instantânea relação pela qual tudo se ata e se desata, pela qual tudo aparece, cintila-se e se apaga, pela qual no mesmo movimento as coisas se mostram e escapam.

No que tange aos elementos sensoriais, considera-se válido observar – sobre o contato estabelecido pelo olhar – “gradientes” ou nuances perceptivo-cognitivas atuantes na relação entre ser humano e espaço. Tais elementos podem ser observados também na construção de mundos realizada pela literatura, conforme explica Borges Filho, para quem gradientes sensoriais são “os sentidos atuando na relação entre o personagem e o espaço” (2006, p.13). Como complemento, adota-se aqui a contribuição de Pino (2000), que justifica a perspectiva analítica orientada pela observação dos “gradientes de sensorialidade” do seguinte modo:

Considerando que cada um dos sentidos humanos estabelece, em princípio, diferente distanciamento entre sujeito e objeto, a análise dos aspectos sensoriais dominantes no texto, ou em seus fragmentos, pode consistir em recurso heurístico eficiente para a eficácia dos resultados a obter no percurso interpretativo do sentido textual. (1998, p.99).

Assim como ocorre na vida, no universo ficcional de Auster, não se trata dos olhos como instrumentos de investigação gratuita, natural, sobre o entorno; nem do olhar de outros interiorizado pelo indivíduo. Para além da capacidade inata de enxergar, o olhar das personagens austerianas é condicionado por orientações volitivas externas, advindas de relações específicas com o entorno; disso resulta a função de contato instaurada por esse agente mediador, cuja ação ambienta-se nos interstícios. O exposto permite compreender que a espacialidade movediça constituída pelo olhar instaura distâncias entre a dimensão subjetiva, interior; a região fronteira, indefinida, e o mundo exterior, demarcado pela ação do próprio olhar.

Considerando-se o exposto, é evidente, portanto que, na narrativa sob foco, a visão constitui o sentido privilegiado no que diz respeito à leitura do mundo pelo viés do limiar. Para além disso, observa-se que os gradientes sensoriais visuais apresentam tanto o deslocamento corporal das personagens pelas espacialidades quanto o estado de espírito delas. Luminosidade e visibilidade coexistem no mesmo patamar em que se fixam escuridão e

invisibilidade. Mas, verifica-se que, além da visão, o sentido da audição também funciona na criação das relações entre personagens e espaços, em termos de plenitude sonora (ruídos, preenchimento por palavras) e ausência de qualquer som (silêncio). Tais correspondências promovem, por efeitos de sinestesia, sensações específicas para as personagens, refletindo também nos efeitos de sentido, igualmente peculiares, na instância leitora.

A fim de empreender a leitura proposta e tomando, no recorte da obra de Auster aqui realizado, empreende-se, doravante, o percurso proposto. No início, a personagem focal é despertada para o mundo exterior pela audição, pelo toque do telefone. No entanto, enquanto passa noites aguardando que o aparelho soe novamente, a personagem lê, adentrando o mundo apresentado por Marco Polo no texto “Viagens”. As relações entre a visão que propicia a leitura e o livro como objeto quase mágico que permite acesso a outros mundos são reiteradamente convocadas em toda *A Trilogia de Nova York*. Interessa, portanto, para a leitura aqui empreendida, o olhar no sentido de conexão física e psicológica das personagens com o mundo externo.

Após o contato auditivo pelo telefone com uma voz feminina desconhecida do outro lado da linha, o escritor Quinn (personagem focal) arruma-se para o encontro em que irá testar sua nova identidade: o detetive Paul Auster, requisitado pela voz incorpórea. No momento de lançar-se ao mundo, a maçaneta da porta do apartamento de Quinn figura, explicitamente, como limiar; ao tocá-la para dirigir-se ao encontro marcado com a contratante dos serviços detetivescos de Auster, Quinn abandona a certeza da casa para ganhar o mundo, em situação inabitual, pois não sabe o que esperar. Gradientes sensoriais indicam o estado de ânimo de incerteza que domina a personagem e assinalam a presença do intervalo, do limiar entre sanidade e insanidade, realidade e onirismo, visível e invisível – em termos físicos e simbólicos – construído desde a saída do apartamento até a chegada ao saguão do edifício dos Stillman, outro limiar.

A liminaridade construída no trajeto mencionado é fundamental para a compreensão de “Cidade de Vidro”. Ao longo do percurso, tanto objetos (maçaneta e porta) quanto espacialidades propriamente ditas e associações mentais da personagem contribuem para compor o amálgama de sensações e pensamentos, gerando “uma espécie de transe” em Quinn (AUSTER, 2003, p.

19). Nesse sentido, é legítimo afirmar que as sensações resultantes do contato da personagem com o mundo externo é que criam o substrato onírico provocado pelos agentes de liminaridade. Um fato é emblemático da constituição dos limiares na narrativa em destaque: no caminho até o apartamento dos Stillman, Quinn associa a paisagem “entorpecente” com um quadro de Vermeer, tentando lembrar os detalhes da composição visual intitulada *Soldado e menina sorrindo*.

A referência ao pintor holandês e a essa tela, especificamente, por óbvio não é gratuita. Em primeiro lugar, pelo fato de que Vermeer é reconhecido por ter criado uma série de representações da vida cotidiana em espaços domésticos, logo, interiores. E também por ter utilizado, em suas pinturas, mapas de parede como objetos de decoração que, muitas vezes, convocam demasiadamente a atenção do apreciador, muito mais do que as próprias figuras humanas representadas. Os mapas conferem significado alegórico às peças pictóricas, e uma leitura histórica permite relacionar o século XVII com o período em que a cartografia mais desenvolvida do mundo concentrava-se, justamente, nos Países Baixos, terra natal do artista e tema das pinturas. Nesse período, o país estava em plena expansão – territorial e comercial –, o que permite a leitura da presença de mapas na pintura de diversos artistas do período como figura reveladora de patriotismo, como defendem Livieratos e Koussoulakou (2006, p. 6). Referem os autores que

o uso dos mapas, tal como exposto acima [eles apresentam a figura], estabelece, na verdade, relações históricas e políticas. Esta pintura, com a figura de um soldado situado próximo ao mapa, é, talvez, uma alusão à vitoriosa disputa contra a Inglaterra (1652-1654), de acordo com Schneider (2001). Vermeer pode estar sugerindo que o oficial atuara na preservação, frente à ameaça inimiga, das províncias dispostas no mapa [...]. [tradução nossa].

A personagem de Auster não alude ao quadro de Vermeer por acaso, mas por uma gama de motivos, dentre os quais se destacam: Quinn cita o Museu Frick como elemento da paisagem que vê com destaque durante o percurso trilhado (“branco e severo, como se tivesse sido abandonado para os mortos”), exatamente o lugar nova-iorquino que atualmente abriga a tela de Vermeer, na *Frick Collection*. Outro objetivo de Auster é apresentar equivalências entre si próprio e Vermeer no que concerne ao uso da

linguagem: o escritor parece advertir o leitor para o fato de que o que está prestes a ler diz respeito muito mais ao uso elaborado das palavras, portanto, da linguagem como elemento estético, do que ao conteúdo propriamente dito das histórias narradas. Do mesmo modo parece ter agido o pintor holandês: formas, cores e texturas pareciam importar muito mais nas pinturas do que o conteúdo representado, sempre banal.

Outra conexão refere-se ao uso da própria figura do mapa, tanto por um quanto pelo outro: em Vermeer, o mapa está situado na parede, ao lado de uma janela parcialmente aberta, o que estabelece, de acordo com o contexto sócio-histórico-cultural da Holanda do século XVII, relações de paralelismo entre os olhos das duas personagens humanas, configurando-se ambos (janela e mapa) como limiares entre interiores (da casa, do país) e exteriores (mundo). Auster também realiza, em “Cidade de Vidro”, a leitura de aspectos do mundo pelo apelo à imagem do mapa. Última relação pode ser estabelecida entre os dois artistas pelo modo como Auster convoca o pintor holandês: ambos lidam com a ambiguidade, tanto no que tange aos elementos da linguagem quanto ao sentido atribuído ao que “representam”. O mapa de Vermeer confunde o apreciador pelo uso brilhante e não-habitual das cores, enquanto o mapa de Auster confunde a personagem e o leitor acerca da atribuição de sentido ao mapa dos passos do suposto criminoso perseguido em surdina pela personagem Quinn. Tanto é assim que não basta associar os passos do homem a mapas, estes aparecem desenhados no livro, para atestar o argumento.

Além da relação com a tela de Vermeer, o percurso do apartamento do escritor-personagem até a residência dos Stillman constitui limiar do ponto de vista psicológico para a Quinn, que devaneia ao visualizar a paisagem, perdendo-se nos próprios pensamentos. A atmosfera onírica é criada também pela ambiguidade evidente na associação a elementos climáticos (“sombras agudas e fugidias”, “branco e severo”). Percebe-se a construção de um modo de estar da personagem semelhante à vigília, limiar entre adormecer e sono. Nesse estado de entorpecimento, Quinn sente “uma serenidade extraordinária” (AUSTER, 2003, p.20). É como se a personagem resumisse a própria existência – corpo e pensamentos – às sensações e permitisse ser conduzida, em absoluta letargia, por alguma força exterior.

Reforça o referido estado da personagem a chegada ao ponto final da breve jornada, ao limiar de fato: o saguão do edifício dos Stillman. A capacidade natural de um lugar como o saguão remeter à ideia de portal – portanto, de limiar – e o modo como Quinn revela sentir-se ao adentrar o recinto indicam o limite da própria história, que se inicia efetivamente a partir do contato de Quinn com as personagens Virginia e Peter Stillman. O paradigma da dúvida sobre a veracidade da história narrada instaura-se nesse momento e perdura até o final, em razão tanto do traço absurdo impingido pela narração quanto pelas palavras explícitas do narrador: “Mas isso era o trabalho da memória, e coisas lembradas, ele sabia, tinham a tendência de subverter as coisas lembradas. Em consequência, ele nunca conseguiu ter certeza de nada disso” (AUSTER, 2003, p.20).

A partir desse ponto – a entrada de Quinn no universo dos Stillman –, tudo pode ser falso. Ou verdadeiro. A ação da força poderosa e exterior que incide sobre a personagem, turvando-lhe o pensamento e anestesiando-lhe os sentidos, funciona como índice dos acontecimentos vindouros, cujos desdobramentos lhe escapam absoluta e irreversivelmente ao controle. Por tudo o que já foi dito, percebe-se que o elemento fundamental da visão no trajeto empreendido pela personagem entre a própria casa e o apartamento dos Stillman é a luz. Culturalmente, o elemento é, por excelência, interpretado como o que permite ver com nitidez, mas não é o que ocorre no trajeto empreendido por Quinn, permeado por sombras e outros elementos contrastantes com a luz e com toda a positividade associada a ela pelo imaginário comum.

Para além da associação com a pintura, o jogo entre luz e escuridão, entre visível e invisível, é recorrente ao longo de toda a narrativa. Subjacente à camada mais superficial de leitura, crê-se na criação de um percurso sobre a luz que parte do máximo de luminosidade e desemboca no máximo de escuridão, com consequências na vida da personagem e em termos de atribuição de sentido na leitura. No início, a personagem crê na possibilidade de a tudo ver claramente, sentindo-se plenamente capaz de cumprir a tarefa solicitada ao detetive Paul Auster, cuja identidade assume. Com os desdobramentos dos fatos narrados, Quinn percebe gradativamente a própria incapacidade de tudo ver e compreender, o que o conduz à escuridão de um

quarto fechado e à extrema incompreensão, do caso, de si mesmo, do mundo. A escuridão coincide com o isolamento físico, pois a personagem é, desde o início e por deliberação, socialmente isolada. Isso conduz à concepção de que ver, em “Cidade de Vidro”, é sinônimo de compreender; ter luz, portanto, é ter condições de atribuir sentido à relação estabelecida com o mundo exterior. Ver é pensar.

A construção da liminaridade como agente de ambigüidade torna-se ainda mais consistente no ambiente residencial dos Stillman, sendo constituída também pela soleira do apartamento, onde Quinn sente-se vazio e incapaz de absorver objetivamente os elementos que lhe envolvem corpo, mente e – sobretudo – o olhar; antes nítido, agora turvo. Nas palavras do narrador, onisciente: “O apartamento assomou à sua volta como uma espécie de borrão” (AUSTER, 2003, p.21). Expressões de dúvida reforçam a leitura pelo viés da incerteza e da surrealidade da situação (“uma espécie”, “talvez”, “parecia”, “Quinn não seria capaz de dizer quanto tempo passara”), aliadas a construções verbais no pretérito imperfeito, quando a narração se estabelecia, preferencialmente, no pretérito perfeito. O único guia de Quinn é a luz: ela lhe permite inferir a hora do dia, atuando como limiar, único fio que conecta a personagem ao mundo exterior. Relações entre corpo da personagem e entorno são inerentes à atuação das espacialidades liminares, pois “a própria sensorialidade, no processo cognitivo, [é] concebida como limiar que se interpõe entre o indivíduo e seu meio” (PINO, 2000, p. 100).

Peter Stillman-filho comparece à sala onde está Quinn, senta-se à frente dele, mas, “quando seus olhos se encontraram, Quinn teve de repente a sensação de que Peter Stillman tinha ficado invisível. Podia vê-lo sentado na poltrona à sua frente mas ao mesmo tempo tinha a impressão de que não estava ali” (AUSTER, 2003, p.22-23). A aparência espectral do outro é correlata ao percurso sensório-emocional empreendido por Quinn até ali e com o que ocorre no final da narrativa: Peter Stillman-filho, Virginia Stillman e o suposto assassino, Peter Stillman-pai, todos desaparecem sem deixar vestígio. O sentido de irrealidade dessa cena, o absurdo da história toda e a dinâmica da dúvida conduzem o leitor ao questionamento sobre a existência, na própria narrativa, dessas personagens. Elas podem muito bem ser fruto da imaginação

de Quinn, escritor de *best-sellers* policiais que decide assumir-se como detetive “real”.

Quinn ouve o estranho monólogo de Peter Stillman-filho durante tempo impreciso. Ao cessarem as palavras, paira no apartamento a escuridão, prevalecendo, portanto, a invisibilidade. O silêncio é homólogo à falta da luz, contrastando com os momentos iniciais, de plenitude da luz, de extrema visibilidade, que sofre regressão ao longo do tempo transcorrido na espacialidade do outro, do desconhecido. Escuridão, silêncio e isolamento (tema do monólogo) são aspectos relacionados a Peter Stillman-filho e podem ser associados também à morte, ao negativo. Luz, possibilidade de diálogo e liberdade ao caminhar pela rua são aspectos positivos, de vida, inicialmente concernentes a Quinn, mas, ao longo da narrativa, a personagem transforma seu modo de existência no modo de existir do outro, Peter Stillman-filho. No final, ao certificar-se sobre a falta de sentido do caso detetivesco e o fato de o próprio papel assumido ser falso – vez que Paul Auster (a personagem) é também escritor e não detetive “de verdade” – Quinn metamorfoseia-se gradativa e dolorosamente em Peter Stillman-filho, recolhendo-se à solidão, ao isolamento, logo, à escuridão. O efeito de sentido preferencial é o de fusão entre as personagens, culminando com a decisão de Quinn de experienciar o modo como Peter involuntariamente vivera no passado sob a loucura do pai, que o prendera num quarto escuro durante anos, em total isolamento do mundo.

Após perseguir o velho Stillman, suposto assassino, durante semanas e tendo-o perdido de vista, Quinn decide proteger a suposta vítima (o filho) de perto. Aproximar-se, no entanto, é impossível, por isso, Quinn telefona insistentemente para o apartamento de Peter e Virginia, sem sucesso. Obcecado pela ideia de defender a vítima indefesa, Quinn reduz a distância espacial, posicionando-se como sentinela no beco sem nome ao lado do edifício dos contratantes. Em virtude disso, o beco constitui outra liminaridade relevante em “Cidade de Vidro”, servindo de moradia temporária para Quinn durante alguns meses [“Passou-se um longo tempo. Exatamente quanto, é impossível dizer. Semanas, com certeza, mas talvez até meses” (AUSTER, 2003, p.127)]; mas, por se tratar de lugar situado ao ar livre, pode-se julgá-lo

desprovido da função de abrigo comumente atribuída ao lar (cf. BACHELARD, 1993).

Mesmo configurando-se como espacialidade semifechada, semiprivada – o que poderia conferir-lhe sentido positivo – o beco caracteriza-se como espacialidade devoradora: é ambiente tão desprezível – para onde se destinam provisoriamente os dejetos – que ninguém olha para o beco, ninguém sequer nota a presença de um ser humano ali. “Por incrível que pareça, ninguém jamais notou a presença de Quinn. Era como se ele se tivesse dissolvido nos muros da cidade” (AUSTER, 2003, p.131). Invisível ante o distraído olhar alheio, Quinn, de fato, está em estágio avançado de transição rumo ao esfacelamento psicológico e até físico, propiciado pela espacialidade dominante: a cidade. O beco, metonímia da abjeção atribuída à espacialidade urbana metropolitana na contemporaneidade, assemelha-se a uma bocarra que engole Quinn, afunilando o mundo e também a existência da personagem.

A liminaridade do beco inominado constitui-se, além das características intrínsecas ao referido espaço, pelo distanciamento do lar como espacialidade integradora, ligada à subjetividade e ao aninhamento (cf. BACHELARD, 1993). Trata-se do lugar onde Quinn está afastado de si mesmo, tentando apenas contemplar o que havia disponível – no caso, elementos da natureza como céu e movimento das nuvens. A estada relativamente duradoura da personagem no beco indica percurso irreversível de Quinn rumo à autodestruição psicológica; incapaz de consumá-la (com a morte de fato), a realiza apenas parcialmente, pelo desaparecimento do convívio social. A solidão do beco é uma prévia do exercício de solidão a que se auto-impõe no futuro próximo. Nota-se que, em “Cidade de Vidro”, o beco constitui *locus* orientado pelo vetor de fechamento, espacialidade simultaneamente aconchegante e aterradora no interior da cidade. Apenas na mais completa abjeção Quinn torna-se capaz de refletir, adquirindo (auto)consciência pelo movimento dirigido ao interior de si, ao pensamento, algo que tentara, no passado recente, evitar a qualquer custo, sobretudo ao movimentar-se pelas ruas da cidade perseguindo o suposto criminoso, que não passa de um velho insano. Estar no beco, no espaço limiar, indica a inércia imprescindível à autoconscientização (voltar-se para dentro), de acordo com a dinâmica dos vetores espaciais peculiares à narrativa estudada.

Após tempo de durabilidade incerta na quietude do beco, Quinn é impelido à cidade, à vida, ao movimento e, ao abandonar o canto de temporalidade suspensa, é obrigado a reaprender até como caminhar, pois lutara para manter-se o mais estático possível. Isso revela a intensidade da experiência vivida e as profundas transformações sofridas pela personagem. No percurso rumo à tomada de autoconsciência, Quinn percebe, como sequela da experiência vivida no beco, a dimensão da degradação física. Ao sair do lugar, a personagem depara-se com a imagem do próprio rosto refletida no espelho (outro espaço limiar), na rua e, somente ao ver-se “de fora”, Quinn percebe que, em pouco tempo, transformara-se em outra pessoa. Evidentemente, a perda da autorreferência desnudada pelo espelho aterroriza a personagem. À derrocada física corresponde a degradação psicológica, mas Quinn permanece aparentemente indiferente, imune à constatação da metamorfose terrível. Em suma, o exposto permite observar que, quanto mais a personagem focal isola-se, degrada-se nos mais variados níveis, mais consciência tem da própria condição como ser humano e como fracassado no que diz respeito ao caso para o qual fora contratado: perdera o homem que vigiava e o contato com os contratantes, perdera-se na cidade. Após a descoberta do suicídio cometido pelo velho Stillman e da percepção de que todo esforço havia sido vão, a personagem finge perder a compreensão da própria condição atual.

Apesar da notória sequência de perdas, Quinn ainda tem um lugar onde se refugiar: a própria casa. Ao abrir a porta do apartamento, entretanto, certifica-se de que tudo havia mudado e que uma mulher desconhecida passara a habitar o lugar que antes lhe servia de lar. O sentimento de terror torna-se resignação: “Quinn soltou um profundo suspiro. Havia chegado ao final de si mesmo. Podia senti-lo agora, como se uma grande verdade tivesse afinal nascido dentro dele. Nada sobrara” (AUSTER, 2003, p. 139). A homologia entre a perda da casa e a perda de si é aterradora e explícita: “O apartamento se fora, ele mesmo se fora, tudo se fora” (AUSTER, 2003, p. 140). Sobre isso, vale sublinhar, com Fernandes (1992, p. 73), por sua vez ancorado em Bachelard, que

Se a vida está profundamente associada à memória, esta encontra-se indissociavelmente ligada à casa. Com a estrutura

desta se correlaciona a capacidade de projecção [sic] da memória e dos estados de intimidade. [...] A topo-análise da casa propicia o encontro do homem com os seus mistérios. Ela potência [sic] o adiamento de um tesouro escondido (e assim satisfaz a ânsia de riqueza) ou a descoberta de elementos documentais de um passado remoto (que respondam ao desejo de uma identidade que se busca).

Desse ponto em diante da narrativa de “Cidade de Vidro”, a degenerescência perde contornos explícitos, ultrapassando a esfera das dimensões física e psicológica da personagem. A própria narrativa assume delineamentos absurdos, pouco verossímeis. Desorientado, Quinn dirige-se ao apartamento dos Stillman, alojando-se em um quarto pequeno e escuro.

Sobre espacialidades que tais e sua relação com o espaço urbano, afirma Tuan:

o espaço fechado significa a segurança aconchegante do útero, privacidade, escuridão, vida biológica. É tentador especular sobre a relação destes sentimentos com algumas experiências humanas profundas, consideradas filogenética e ontogeneticamente. [...] Na escala temporal da evolução cultural, o começo do urbanismo, com o desenvolvimento concomitante das idéias de transcendência, rompeu a concha do lugar-orientado, nutridor de vida, das comunidades neolíticas. A atração das cidades baseia-se em grande parte na justaposição do aconchegante e grandioso, da escuridão e claridade, do íntimo e do público (1980, p.31).

A citação permite ler tanto o beco (espaço típico das grandes cidades que Quinn decide interpretar pelo polo positivo) quanto o diminuto quarto escuro. A personagem escolhera o menor quarto do apartamento justamente por ser o aposento mais escuro, executando movimento inverso ao nascimento, numa espécie de involução existencial que culmina com o desaparecimento físico. O percurso de diminuição gradual da luminosidade coincide com o fim das páginas do caderno de anotações que Quinn tanto se esmerara em produzir, da própria história e da “vida” da personagem. No caso de Quinn, trata-se exatamente disso: a relação não diz respeito ao nascimento, mas à morte, ainda que simbólica, não consumada de fato. A existência absurda na escuridão do quarto constitui liminaridade condensadora de todo o percurso empreendido: no que concerne aos gradientes sensoriais visuais, trata-se do máximo de escuridão, que coincide com o máximo de solidão e perda do autocontrole. Tudo coincide,

conforme mencionado, com o mais alto grau de conscientização da personagem sobre si e sobre o vazio existencial que assombra a condição humana contemporânea.

REFERÊNCIAS

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

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura**: introdução à topoi-análise. Franca, SP: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

FERNANDES, António Teixeira. Espaço social e suas representações. Comunicação apresentada ao VI Colóquio Ibérico de Geografia, Porto, 14 a 17 de setembro de 1992. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt>>. Acessado em: 5 dez.2007.

FOUCAULT, Michel. Distância, aspecto, origem. In: **Ditos e Escritos III**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Org., Seleção de textos Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **A mobilidade das fronteiras**: inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2006.

LEMINSKI, Paulo. Eu. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/pl.html>>. Acessado em: 12 nov.2008.

LIVIERATOS, Evangelos; KOUSSOULAKOU, Alexandra. Vermeer's maps: a new digital look in an old master's mirror. Revista **e-perimetron**, vol. 1, n.2, Spring 2006, p.138-154. Disponível em: <http://www.e-perimetron.org/Vol_1_2/Vol1_2.htm>. Acessado em: dez.2007.

NETO, Afonso Henriques. **Cidade Vertigem**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2005.

PINO, Dino del. Do limiar: estudo introdutório. In: PINO, Dino del. (org). **Semiótica: olhares**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

SILVA, Josimey Costa da. O corpo se entretence no olhar. In: GALENO, Alex; CASTRO, Gustavo de; SILVA, Josimey Costa da Silva (Orgs.). **Complexidade à flor da pele**: ensaios sobre ciência, cultura e comunicação. São Paulo: Cortez, 2003. p. 121-132.

TUAN, Yi-Tu. **Topofilia** – um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo, Rio de Janeiro: Difel, 1980.

Lilian Reichert Coelho é jornalista (UEL), mestre em Estudos Literários (UNESP), doutora em Letras (UFBA), docente no curso de Comunicação Social da Faculdade Social da Bahia e coordenadora de Iniciação Científica. lilian_reichert@yahoo.com.br