

DETETIVES AGNÓSTICOS E LEITORES DEMIÚRGICOS

a questão do saber em *O leilão do lote 49* e “Cidade de vidro”

AGNOSTIC DETECTIVES AND DEMIURGIC READERS: THE QUESTION OF KNOWLEDGE IN *THE CRYING OF LOT 49* AND “CITY OF GLASS”

Julio Jeha*

Universidade Federal de Minas Gerais/CNPq

RESUMO

O leilão do lote 49, de Thomas Pynchon, e “Cidade de vidro”, de Paul Auster, divergem da ficção de mistério tradicional em termos de personagens, estrutura e estética. Ambos têm detetives incomuns que descobrem mais sobre si próprios e os Estados Unidos do que sobre um crime ou um culpado; ambos negam uma solução final ao oferecerem possibilidades múltiplas; ambos comentam a natureza da ficção de detetives segundo a visão de mundo moderna e a pós-moderna. Essas divergências os caracterizam como histórias de antidetetives, em que uma descoberta da verdade é frustrada.

PALAVRAS-CHAVE

Ficção de detetive, literatura pós-modernista, Thomas Pynchon, Paul Auster

O livro *O leilão do lote 49*, de Thomas Pynchon, e o conto “Cidade de vidro”, de Paul Auster, já foram abordados de várias maneiras, mas raras vezes como textos de enigma.¹ Vistos desse ponto de vista, eles divergem do formato tradicional da ficção de detetive em termos de personagens, estrutura e estética. Os dois livros têm investigadores incomuns, que descobrem mais sobre eles mesmos e os Estados Unidos do que sobre um crime ou um culpado. Ambos negam ao leitor uma solução final ao lhe oferecerem possibilidades múltiplas e comentam a natureza da ficção de detetive de acordo com as

* jjeha@juliojeha.pro.br

¹ Para as diferentes perspectivas, ver as coleções de ensaios editadas por Dennis Barone (1995), Patrick O'Donnell (1991) e Clifford Mead (1989); para análises desses romances como ficção antidetetive, ver os artigos de Alison Russell (1990) e Madeleine Sorapure (1995) sobre o livro de Auster; e Stefano Tani (1982) sobre o de Pynchon. Daniel Baylon (1986) descreve *O leilão do lote 49* como um “verdadeiro romance”, não um mistério.

visões de mundo modernista e pós-modernista. Essas divergências caracterizam as duas obras como mistérios pós-modernos ou romances de antidetetives, nos quais a produção de uma verdade ao fim da narrativa é mantida em suspenso.²

A protagonista do livro de Pynchon, Édipa Maas, tenta compreender o enigma com que ela se depara ao administrar o testamento de Pierce Inverarity, seu ex-amante. O mundo a deixa perplexa: seu marido é “enigmático”, as cidades do sul da Califórnia têm “uma impressão hieroglífica de um significado oculto”, mas as coisas começam a se encaixar “logicamente. Como se (...) uma revelação estivesse ganhando forma em torno dela”.³ Logo Édipa começa a agir como um detetive e pressente que uma carta que recebera não teria novidades no seu interior, e decide olhar com mais cuidado o seu exterior. Ela virtualmente inaugura a postura pós-moderna de ir contra a interpretação, de deixar de lado o conteúdo e se voltar para a forma, como o único elemento a investigar.⁴ No envelope, encontra uma indicação de que alguém ou algo, que ela chama de sistema Tristero, está interferindo com os serviços de correio. Para usar uma expressão do seu marido, ela tenta fazer “aquilo que fazem com os ossos dos dinossauros”: a partir de uma pista mínima, reconstruir um animal ou um evento.⁵ Ela assiste a uma peça chamada *A tragédia do mensageiro* e encontra mais evidências de que o Tristero existe.

Agora um verdadeiro detetive e “sentindo-se invisível, Édipa (...) via e ouvia tudo”,⁶ e encontra a face oculta dos Estados Unidos: privação, usurpação e alienação. Esse é o ponto de mudança na sua busca. Ela não pode mais ser

[a]quela mocinha otimista [que] se comportava como um detetive particular nas novelas radiofônicas de antigamente, acreditando que bastava coragem, esperteza e certo desprezo pelas regras dos policiais Caxias para solucionar qualquer grande mistério.⁷

² As investigações do narrador de “Cidade de vidro”, de Auster, “não podem dizer respeito ao mundo, [porque elas] só podem referir o investigador para a sua própria interioridade”, afirma Chénétier (1995, p. 35), que se recusa a considerar o livro um romance de detetive. Sorapure, de maneira semelhante, define o romance de Auster como uma “‘meta-anti-detective’ story” (1995, p. 72) e menciona o *Leilão do lote 49* como pertencente ao mesmo subgênero literário. Russell (1995, p. 71), seguindo Tani (1984, p. 41), analisa a *Trilogia de Nova York*, da qual “Cidade de vidro” faz parte, como ficção de antidetetive, “uma mutação pós-moderna” de que “*O leilão do lote 49*, de Pynchon, e *Pale fire*, de Nabokov, são exemplos”.

³ PYNCHON. *O leilão do lote 49*, p. 19, 20, 39.

⁴ Em “A carta furtada”, de Edgar A. Poe (1995, p. 175), acontece algo semelhante. A polícia parisiense esquadrinhou uma casa em busca da carta do título da história. Embora tivessem revistado “todos os nichos e cantos em que fosse possível estar o papel escondido”, os policiais não encontraram nada (p. 175). Auguste Dupin, o investigador criado por Poe, conclui que a polícia havia feito um serviço minucioso e conclui que o documento deve estar tão visível que ninguém o reconhece. O seu raciocínio correto o leva a encontrar a carta numa “posição exageradamente ostensiva (...) bem à vista de qualquer visitante” (p. 185).

⁵ Sherlock Holmes afirma, em “As cinco sementes de laranja”, que “[a]ssim como Cuvier foi capaz de descrever corretamente um animal inteiro a partir da contemplação de um único osso, assim também o observador que compreendeu perfeitamente um elo numa série de incidentes deveria ser capaz de descrever com precisão todos os outros elos, anteriores e posteriores”. (DOYLE. *Sherlock Holmes*, v. 1, p. 229.)

⁶ PYNCHON. *O leilão do lote 49*, p. 111.

⁷ PYNCHON. *O leilão do lote 49*, p. 112.

Ocorre-lhe, então, a possibilidade de “que alguém está gozando[-a,] que tudo isso é uma brincadeira, talvez alguma coisa montada pelo Inverarity antes de morrer”.⁸ Incapaz de decidir se o Tristero é uma farsa ou algo real, Édipa começa a duvidar da própria sanidade e gradualmente se transforma no que William Spanos⁹ chama de antidetetive.

Aparentemente levando vantagem sobre Édipa, Daniel Quinn, em “Cidade de vidro”, de Auster, começa como um escritor de romance de detetive que, sob o pseudônimo William Wilson, cria o detetive particular Max Work. Ele aceita um caso sob a identidade falsa de Paul Auster, toma o seu personagem como modelo e compra um caderno de anotações. Numa das suas primeiras anotações, Quinn menciona o detetive Dupin de Poe e o seu conselho de que deve haver “[u]ma identificação do intelecto do raciocinador com o do seu antagonista”.¹⁰ Ele segue Stillman, um possível assassino, pela cidade, anotando tudo que ele faz. Quinn raciocina de modo positivista e acredita em inventários, descrições e classificações como um meio de encontrar relações de causa e efeito por toda parte.

Fiel a um preceito de Sherlock Holmes, Quinn sustenta que tudo era uma questão de método. Ao contrário de Holmes, entretanto, ele falha e sofre. Ele acreditara firmemente “que o comportamento humano poderia ser compreendido, que sob a infinita fachada de gestos, tiques e silêncios, haveria finalmente uma coerência, uma ordem, uma fonte de motivação”.¹¹ Isso, ele descobre, só funciona em mundos ficcionais e não no mundo real, onde, ele tem de admitir, “nada era certo” e tudo o que descobrira “podia muito bem não significar nada”.¹² Quinn percebe que não consegue imitar Max Work, o seu bem-sucedido detetive ficcional; a razão (que ele não percebe) é que Work já é um simulacro, não uma personagem baseada num detetive. Assim, Quinn falha ao tentar agir num mundo que exige que os signos representem objetos que se referem, em última instância, a entes físicos. O seu fracasso dispara um processo de descrença que o rouba das certezas que, uma vez, tinham se juntado para formar a sua identidade.

Enquanto espera escondido numa viela que Stillman apareça, Quinn compreende que solidão significa não ter “mais a que ou a quem recorrer a não ser a si mesmo”, e descobre, sem sombra de dúvida, que “estava decaindo”; uma coisa, entretanto, o perturba: “como podia estar decaindo e, ao mesmo tempo, fazendo um bom trabalho?”¹³ Daí em diante, Quinn não se sente seguro de mais nada e, como Édipa, se perde num mundo saturado de pistas onde todos os signos têm o mesmo valor. Se for assim, então eles não têm nenhum valor e tudo é falso e verdadeiro ao mesmo tempo.

⁸ PYNCHON. *O leilão do lote 49*, p. 151.

⁹ SPANOS. *The detective and the boundary: some notes on the postmodern literary imagination*.

¹⁰ POE. *A carta furtada*, p. 179. De maneira semelhante, Holmes relembra ao seu companheiro em “O ritual Musgrave”: “Você conhece meus métodos nesses casos, Watson. Ponho-me no lugar do homem e, depois de ter estimado a sua inteligência, tento imaginar como eu mesmo teria procedido nas mesmas circunstâncias.” (DOYLE. *Sherlock Holmes*, v. 2, p. 188.)

¹¹ AUSTER. *Cidade de vidro*, p. 77.

¹² AUSTER. *Cidade de vidro*, p. 82. A tradução brasileira omite “it could well have been meaningless”, que quer dizer: “podia muito bem não significar nada.”

¹³ AUSTER. *Cidade de vidro*, p. 133.

UM FRIO LEVE DE AMBIGUIDADE

O *leilão do lote 49* e “Cidade de vidro” subvertem o arcabouço operacional da ficção de detetive tradicional, “cujas sequências inicial e final negam o arbitrário (...) com toda a aparência de uma necessidade estrita, de uma lógica perfeita”.¹⁴ Os romances de mistério modernistas seguem a estrutura de uma busca por uma resposta, e as suas narrativas os impulsionam em direção tanto ao passado, quando o crime foi cometido, quanto ao futuro, quando a solução será encontrada. Édipa e Quinn, no entanto, funcionam num sistema diferente, um sistema em que o sentido é (aparentemente) arbitrário, o que impede respostas definitivas.

A tarefa de Édipa é inventariar o testamento de Pierce Inverarity e não reconstruir um crime para expor o nome do culpado. O seu primeiro enigma, entretanto, logo aparece: por que Inverarity a nomeou testamenteira? Como um ato de vingança por tê-lo abandonado? Como um legado amoroso que vai ensiná-la a respeito de si mesma e dos Estados Unidos? Por acaso, ou assim parece, ela se depara com traços do Tristero e, a partir daí, age como uma investigadora, tentando encontrar qualquer ligação possível entre a organização e Inverarity. Ela levanta negócios ilícitos com a Máfia e outras pessoas menos notórias mas não menos criminosas. Incapaz de afirmar o que quer que seja sobre o que encontra, Édipa se defronta com quatro possibilidades simétricas, nenhuma das quais é mais verdadeira do que a outra. Ou ela “topou por acaso com a secreta riqueza e a densidade oculta de um sonho, com uma rede através da qual um número desconhecido de pessoas está verdadeiramente se comunicando”, ou está alucinando, ou “foi montada uma conspiração contra [ela]”, ou ela “está fantasiando essa conspiração”. Ela se debate entre questões epistemológicas e ontológicas:

Por trás das ruas hieroglíficas devia haver um significado transcendente, ou apenas a terra (...). Porque, ou havia algum Tristero por trás daquela aparente herança que eram os Estados Unidos da América, ou só havia o mero país: e, se só havia o país, então o único modo pelo qual Édipa poderia prosseguir e nele ter alguma relevância era como uma estranha, fora dos trilhos, imersa por inteiro na paranóia.¹⁵

A última vez que vemos Édipa, ela está no leilão do lote 49, que poderia lhe trazer alguma resposta, mas ficamos com a sensação de que ela estaria esperando Godot.

“Cidade de vidro” também desafia a estrutura programática da ficção de detetive: não há um crime a resolver e Quinn já sabe o nome do malfeitor. Diferente de um detetive particular verdadeiro, tudo que ele conhece de assassinato vem das histórias que leu e escreveu. Tomado por um profissional, ele assume a identidade de alguém que não conhece, assume um caso que se apaga, encontra um “Paul Auster” que nega conhecer seu xará, e desaparece no fim do livro. “A princípio”, diz o narrador da história de Quinn, “havia apenas o fato com suas conseqüências”, mas “[m]uito mais tarde, quando já se sentia capaz de refletir sobre o que acontecera, concluiu que nada é real,

¹⁴ DUBOIS. *Le roman policier ou la modernité*, p. 141. (minha tradução)

¹⁵ PYNCHON. *O leilão do lote 49*, p. 164.

a não ser o acaso”.¹⁶ Assim, o romance de Auster infringe a estrutura racional da ficção de detetive, que nega qualquer arbitrariedade ou possibilidade de abertura.

O leitor pode se decidir a acreditar que Quinn desaparece ao final da história e que tudo é uma metáfora sobre linguagem, autoria e a inadequação dos métodos de detecção, lógicos e racionais. Assim sendo, o leitor opta por ver a história como metaficção, uma versão pós-modernista que parodia romances de detetive. Por outro lado, ele pode decidir que o “Paul Auster” do texto dê a chave do mistério. Então, o leitor deve acreditar que ele armou tudo para o narrador encontrar o manuscrito de Quinn, decifrá-lo e publicá-lo como se fosse inteiramente baseado em fatos. De novo, como em *O leilão do lote 49*, o leitor deve assumir a responsabilidade por escolher um final para a história ou não, como Auster – e Pynchon antes dele – parece sugerir.

PROJETAR UM MUNDO

Metaficção requer metafísica, embora a teoria literária pós-modernista costume se esquecer disso. O encontro de personagens com seus autores é semelhante àquele de seres humanos e divindades. Passar de uma dimensão ontológica a outra provoca questões sobre a natureza delas e o seu modo de existir. Régis Messac propõe que o romance de detetive emergiu dos restos do mito tradicional por meio do racionalismo do século 20. A bem da verdade, Franck Évrard pergunta, “[n]ão há uma perspectiva teológica no romance de detetive cujos elementos (mistério, detetive, intelecto infalível, o criminoso, a polícia) correspondem a formas de religião (Mistério, sacerdote, Verbo divino, o pecador, a Igreja como instituição)?”¹⁷ A ficção de detetive, de acordo com ele, coloca a ordem social no lugar da ordem religiosa que inspirou buscas anteriores. “A verdade do homem, exposta ao final da sua viagem iniciática, liberto do peso do seu crime, autoriza a esperança de um renascimento simbólico.”¹⁸ Tal correspondência se repete em *O leilão do lote 49*, quando Édipa hesita entre um significado transcendente e a realidade bruta.

A busca de Édipa pelo Tristero corresponde a uma busca por transcendência. Uma “impressão hieroglífica de significado oculto” e uma manifestação “[tremeluzindo] um centímetro além do limiar de sua consciência” fazem-na sentir como se estivesse “no centro de um instante singular, religioso”, com “se (...) uma revelação estivesse ganhando forma em torno dela”.¹⁹ Revelações “pareciam se acumular de forma exponencial”, a tal ponto que ela fica temerosa de que “sua revelação (...) crescesse além de certo ponto. Sob pena de que talvez ela se tornasse maior do que ela e a engolisse.”²⁰ Outras epifanias ocorrem, disfarçadas na crença de Édipa que o Pacífico seria “uma redenção para o sul da Califórnia” ou na sua suspeita de que os atos de Inverarity teriam criado o Tristero.²¹

¹⁶ AUSTER. *Cidade de vidro*, p. 7.

¹⁷ ÉVRARD. *Lire le roman policier*, p. 95. (minha tradução)

¹⁸ ÉVRARD. *Lire le roman policier*, p. 95. (minha tradução)

¹⁹ PYNCHON. *O leilão do lote 49*, p. 19, 39.

²⁰ PYNCHON. *O leilão do lote 49*, p. 73, 150.

²¹ PYNCHON. *O leilão do lote 49*, p. 49. A tradução brasileira traz “Califórnia do Sul” por “sul da Califórnia”.

As possibilidades parecem se cancelar umas as outras: “devia haver um significado transcendente ou apenas a terra (...) a beleza numinosa da verdade (...) ou apenas um espectro de poder.”²² Quando o leitor vê Édipa pela última vez, porém, é o domingo do leilão do lote 49 e Passerine, o leiloeiro, “abriu os braços num gesto que parecia pertencer ao sacerdócio de alguma remota cultura, ou quem sabe como um anjo que descesse à terra”.²³ Quarenta e nove é tanto o número do lote quanto dos dias entre o domingo de Páscoa e o de Pentecostes. Além disso, a etimologia de Passerine (= pássaro) e a sua semelhança com um anjo descendo à terra poderiam ligá-lo ao Espírito Santo. Isso ecoaria um dístico de *A tragédia do mensageiro*: “Descido esse Espírito Impuro, maligno,/ Começemos o teu pavoroso Pentecostes.”²⁴ Pode-se dizer, então, que Édipa se acomoda e aguarda uma revelação que poderá vir dele, impura ou pavorosa.

Édipa se encontra em uma encruzilhada que pode ter pasmado o próprio Pynchon, aquela entre a verdade revelada e a verdade descoberta. A figura no tapete de Henry James e a epifania de James Joyce são momentos em que um significado oculto é desvelado para uma personagem, mas que não é mais válido para autores como Pynchon e Auster, Robert Coover e Don DeLillo, para mencionar uns poucos. Talvez, enquanto aguarda o leilão do lote 49, Édipa se faz uma pergunta semelhante àquela que Jon Thompson enxerga como central “para entender a ficção de crime pós-moderna”:²⁵ o que significa buscar a solução de um enigma quando todas as pistas levam de volta a ele? Qual é a conexão entre poder e conhecimento na condição em que ela se encontra? Principalmente, como ela poderá dizer se algo é real ou, pior, se a realidade externa existe? O princípio escolástico de *adequatio rei et intellectus*, de fazer com que a mente coincida com as coisas, não mais confronta uma realidade tangível mas mundos que aparentemente simulam a própria existência. A escrita, argumenta Roland Barthes em “A morte do autor” – e ele se refere à escrita pós-modernista –,

(...) recusando designar ao texto (e ao mundo como texto) um “segredo”, isto é, um sentido último, liberta uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de deter o sentido é finalmente recusar Deus e as suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei.²⁶

Como, então, poderia Édipa verificar se suas hipóteses estão corretas se não haveria mais um centro de verdade que respondesse pelo nome de Deus, Autor ou Ser?

Quinn se depara com um dilema semelhante, ao ser visitado por uma revelação quase ao fim da sua busca. Antes disso, ele fora cercado por revelações, mas ele não as percebe como tais. Ou então elas não conseguem revelar nada. Quando o telefone toca e uma voz pergunta por Paul Auster, uma barreira ontológica esboroa: Quinn, entretanto, não tem como saber que Auster é o autor da sua aventura. Em seguida, Quinn fica sabendo

²² PYNCHON. *O leilão do lote 49*, p. 164. A tradução brasileira traz “espiritual”, em vez de “numinosa”.

²³ PYNCHON. *O leilão do lote 49*, p. 166. A tradução brasileira traz “Passarine” por “Passerine”.

²⁴ Na tradução brasileira lê-se: “E a ti, discípulo de Satanás,/Será dado o destino de um inseto.” (PYNCHON. *O leilão do lote 49*, p. 60.)

²⁵ THOMPSON. *Fiction, crime, and empire: clues to modernity and postmodernism*, p. 168.

²⁶ BARTHES. *A morte do autor*, p. 63.

do experimento que Stillman está fazendo para descobrir a língua de Deus. Ao olhar a foto de Stillman, ele “espera por uma súbita revelação, um repentino fluir de conhecimento oculto que o ajudasse a compreender aquele homem”.²⁷ Nada acontece, porém.

Stillman tenta provar que a queda da linguagem perturbou alguns domínios ontológicos. Ele argumenta que Deus teria incumbido Adão da tarefa de inventar a linguagem “para dar o nome a cada coisa e criatura”.²⁸ Porque Adão era inocente, as palavras que inventava “atingia[m] o âmago do mundo”, de modo a revelar a essência das coisas que nomeavam; elas “traziam-nas literalmente à vida. O nome era equivalente à coisa representada”. Mas a queda trouxe confusão: “os nomes separam-se das coisas, as palavras tornaram-se uma coleção de signos arbitrários e a língua afastou-se de Deus”. A relação unívoca entre linguagem e mundo se fora. A agência humana apareceu, revelada na convencionalidade do signo.

Quinn finalmente se rende à evidência de que os Stillman desapareceram e se muda para o apartamento deles. Ali encontra o quarto onde Stillman Jr. ficara trancado durante nove anos como objeto do experimento de seu pai. Ele se despe e anota os seus pensamentos. Todas as manhãs comida lhe é trazida, sem que ele saiba por quem, e ele percebe que estava bastante feliz onde estava. Quinn tem uma revelação “de que quanto mais escrevesse, mais cedo chegaria o momento em que não poderia mais escrever”.²⁹ Como se estivesse ciente de que sua existência depende das páginas em ele é escrito, Quinn termina as suas anotações com uma pergunta existencial levada aos limites: “O que acontecerá quando não houver mais páginas no caderno vermelho?”³⁰ Ele desaparece, como era de esperar.

“Cidade de vidro” e, até certo ponto, *O leilão do lote 49*, parodiam as histórias de detetive ao misturar elementos de ficção científica, fantástico, esoterismo e exegese religiosa. Essa fusão indica mais preocupações epistemológicas do que experimentos ontológicos.³¹ A bem da verdade, referências a diferentes tipos de literatura introduzem, se não uma preocupação, pelo menos um interesse em questões sobre modos de existência de mundos ficcionais. As obras de Auster e Pynchon colapsam a maior parte das barreiras ontológicas, ao se referirem a um livro em seu interior e ao papel dos leitores e escritores como colaboradores no processo de criação ficcional. Para citar Évrard livremente a respeito de outro texto, “[c]omo em *O nome da rosa*, de Umberto Eco, e *Se numa noite de inverno um viajante*, de Italo Calvino, a referência ao livro [em *O leilão do lote 49* e “Cidade de vidro”] introduz uma mistura de real e imaginário que esboroa as barreiras entre ler, escrever e viver”.³² Tal mistura prova ser a trombeta que derruba as muralhas ontológicas.

No caso de Édipo é a releitura do testamento de Inverarity que lhe despertará a consciência dos papéis do autor e do leitor na criação de mundos ficcionais. Deveria

²⁷ AUSTER. *Cidade de vidro*, p. 37.

²⁸ AUSTER. *Cidade de vidro*, p. 51.

²⁹ AUSTER. *Cidade de vidro*, p. 147.

³⁰ AUSTER. *Cidade de vidro*, p. 148.

³¹ cf. MCHALE. *Postmodernist fiction*.

³² ÉVRARD. *Lire le roman policier*, p. 87. (minha tradução)

ela ser “o negro projetor no centro do planetário, dando um Significado à herança como quem acende uma estrela pulsante na imensa abóbada que a circundava”, ela se pergunta. Melhor ainda, como ela escreve no seu caderno de anotações, “*Devo projetar um mundo?* Se não, ao menos deveria iluminar na abóbada uma seta que deslizaria entre as constelações para traçar o contorno do Dragão, da Baleia, do Cruzeiro do Sul.”³³ Édipa compreende que, assim como as estrelas não têm nenhuma relação física entre si, mas é a agência humana que as agrupa em constelações e as nomeia, os fatos que ela descobre devem receber uma ordem arbitrária para que possam ter algum sentido.³⁴ Fenômenos não têm significado em si mesmos; apenas parecem significar alguma coisa quando um observador impõe sua vontade sobre eles e cria relações entre eles que, de outra maneira, poderiam não existir.

O caso de Quinn se aproxima mais de um construto literário. Antes de assumir a tarefa de proteger Stillman Jr., ele lê Marco Polo em sua tentativa de “expressar as coisas tal como foram vistas e ouvidas,” contendo “nada mais do que a verdade”.³⁵ Muitas das aventuras de Marco Polo eram invenção, então ele usava esse expediente para garantir um “efeito de real,” como diria Barthes, e desviaria qualquer descrença futura. Miguel de Cervantes faz o mesmo em *Don Quixote*, e assim faz o narrador de “Cidade de vidro”. Ambos afirmam ter encontrado os manuscritos originais e fizeram o possível para não cair na tentação de interpretá-los, apresentando apenas os fatos.

“Mas,” como Quinn bem sabe, “para isso precisou contar com a memória, que (...) tendia a subverter as coisas lembradas. Assim sendo, não podia estar certo de nada.”³⁶ Tampouco Édipa ou o leitor de ambas as histórias podem ter certeza de alguma coisa. A narrativa de Quinn levanta uma suspeita dupla sobre a sua natureza: estamos lendo uma história pós-modernista que encena a morte do autor no nível textual ou uma história de detetive que exige que o leitor seja o investigador? A história de Édipa abre possibilidades – fantasia ou alucinação – que desencorajam os leitores de escolher uma solução inquestionável. Qualquer pretensão de uma “relação física direta” com a realidade (no universo ficcional) cai por terra, e os leitores se veem diante da contingência de os enredos terem uma existência apenas aparente.

A IMPOSSIBILIDADE DO CONHECIMENTO

Se os escritores modernistas usavam metáforas para dar ordem aos seus textos, seus colegas pós-modernistas lançam mão da metonímia para negar qualquer

³³ PYNCHON. *O leilão do lote 49*, p. 73.

³⁴ Para algo ser um signo, Peirce (1935-1958, v. 2, par. 230) explica, “ele deve ‘representar’, como se diz, algo além de si, chamado seu Objeto, embora a condição para que um Signo deva ser algo além do seu Objeto talvez seja arbitrária, visto que, se devemos insistir nesse ponto, devemos ao menos fazer uma exceção no caso de um Signo que é parte de um Signo”. Por exemplo, um adereço na encenação de uma peça histórica pode ser real e, assim, um signo de si mesmo. Édipa se depara com um caso similar. A natureza arbitrária da ordem que ela impõe ao mundo não impede a existência de significado, mas esse mundo pode ser um signo de si mesmo e não de algo mais que o transcendesse.

³⁵ AUSTER. *Cidade de vidro*, p. 10.

³⁶ AUSTER. *Cidade de vidro*, p. 18.

possibilidade de organização. A metáfora implica profundidade, hierarquia e o transporte de um domínio ontológico a outro; a metonímia sugere associação horizontal, contiguidade e uma coexistência que previne classificação ou autoridade. No romance de Pynchon, uma peça embutida nele contém eventos similares aos que Édipo descobre em relação ao Tristero. A peça funciona como uma metáfora para o livro todo, um espelho no seu âmago que reflete em ponto menor as circunstâncias do mundo de Édipo. O Tristero também é uma metáfora que conecta as pistas soltas que ela encontra, e a sua possível existência dá a ela uma alternativa para o que seria uma percepção delirante da realidade. Em “Cidade de vidro”, o ensaio sobre a autoria de *Dom Quixote* repete o que ocorre no texto maior. Como a peça em *O leilão do lote 49*, ele funciona como uma metáfora e fornece a ideia unificadora que dá sentido, se não para a história de Quinn, pelo menos para uma leitura informada do seu sofrimento.

Por outro lado, esses livros encenam a perda de valores que os pós-modernistas veem em assuntos contemporâneos. Um signo, de acordo com deles, não pode se referir a nada, a não ser a si mesmo e, portanto, não pode mais estar por algo além dele próprio ou de outros signos.³⁷ Daí a inadequação da metáfora, que deve ser substituída pela metonímia. Que o Tristero seja uma fantasia ou uma alucinação de Édipo pode ser tomado como uma metonímia, posto que são projeções, partes psíquicas dela. De modo bastante similar, o desequilíbrio mental de Quinn pode sugerir que ele inventou toda a história, que o caso Stillman é um produto da sua imaginação – outra metonímia.

Édipo e Quinn se encontram na interseção de duas visões de mundo, uma que parece ter acabado, mas se recusa a sair de cena, e outra que exige ser reconhecida como válida e predominante. Eles encenam, para os seus leitores, o milagre de vivenciarem o encontro de dois mundos que se interpenetram, em “um toque de bolas de bilhar cósmico”.³⁸ Como só podemos pertencer a um quadro de referência de cada vez, é como se Édipo e Quinn tivessem saído de ambos e os contemplassem, esperando pela Palavra, a solução para o mistério da existência. Isso, entretanto, não pode ocorrer, pois tanto o modernismo quanto o pós-modernismo rejeitam a ideia de um *deus ex machina* interferindo nos assuntos humanos; e as personagens se descobrem antitetivas embatucadas.

O pós-modernismo toma a ideia modernista de que Deus está morto e a aplica ao autor.³⁹ Como não há uma autoridade maior, externa, à qual recorrer, tampouco pode haver uma verdade objetiva e alcançável “lá fora”. Em vez disso, os observadores têm de aceitar a responsabilidade por interferir nos fenômenos que observam. Quando um observador seleciona, ele elege e rejeita, e isso traz ordem ao caos, que conseqüentemente se transforma em cosmo. Se o autor como provedor da verdade não mais existe, alguém tem de ocupar esse local de poder. Apenas o leitor pode ser um substituto satisfatório e,

³⁷ Jean Baudrillard e Fredric Jameson, seguidores de Ferdinand de Saussure e sua semiótica peculiar, são os autores mais influentes quanto a esse “apagamento” do real.

³⁸ A tradução brasileira traz “a carambola de bolas de bilhar cósmicas”. (PYNCHON. *O leilão do lote 49*, p. 112); porém, nesse contexto, “carambola” significa uma bola tocando outras duas, o que não é a imagem no texto.

³⁹ BARTHES. A morte do autor.

como tal, deve tomar parte no processo de criação. O autor, então, encontraria a sua morte no nascimento do leitor como demiurgo.

Tal estado de coisas reverbera na ficção de detetive e na literatura em geral. Se antes os enigmas exigiam e recebiam uma resposta, isso não mais ocorre, porque, nos universos ficcionais pós-modernistas, aparentemente, o conhecimento é inatingível. Os enigmas devem permanecer sem repostas, mas eles permanecem como uma força articuladora da experiência humana, porque exigem ordem, ainda que apenas como possibilidade.



ABSTRACT

Thomas Pynchon's *Crying of Lot 49* and Paul Auster's *City of Glass* diverge from traditional mystery fiction in terms of characters, structure, and aesthetics. Both have unusual detectives who discover more about themselves and America than about a crime or a culprit; both deny a final solution by offering multiple possibilities; both comment on the nature of detective fiction in the modern and postmodern world-views. These divergences characterize them as anti-detective novels in which a disclosure of truth is denied.

KEYWORDS

Detective fiction, postmodernist literature, Thomas Pynchon, Paul Auster

REFERÊNCIAS

- AUSTER, Paul. Cidade de vidro. In: _____. *A trilogia de Nova York*. Trad. Marcelo D. Almada. São Paulo: Best Seller, 1987. p. 5-149.
- BARONE, Dennis (Ed.). *Beyond the red notebook: essays on Paul Auster*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Éditions Galilée, 1981.
- BAYLON, Daniel. *The crying of lot 49: vrai roman et faux policier?* *Caliban*, n. 23, p. 111-125, 1986.
- CHÉNETIER, Marc. Paul Auster's pseudonymous world. In: BARONE, Dennis (Ed.). *Beyond the red notebook: essays on Paul Auster*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995. p. 34-43.
- DOYLE, Arthur Conan. *Sherlock Holmes: edição definitiva, comentada e ilustrada*. Edição, prefácio e notas de Leslie S. Klinger. Trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. 9 v.
- DUBOIS, Jacques. *Le roman policier ou la modernité*. Paris: Nathan, 1992.

- ÉVRARD, Franck. *Lire le roman policier*. Paris: Dunod, 1996.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- MCHALE, Brian. *Postmodernist fiction*. New York: Methuen, 1987.
- MEAD, Clifford. *Thomas Pynchon: a bibliography of primary and secondary materials*. Elmwood Park: Dalkey Archive Press, c1989.
- MESSAC, Régis. *Le "detective novel" et l'influence de la pensée scientifique*. Paris: H. Champion, 1929.
- O'DONNELL, Patrick. *New essays on The crying of lot 49*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Collected papers*. Ed. Charles Weiss; Paul Hartshorne; Arthur W. Burks. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1935-1958. 8 v.
- POE, Edgar Allan. A carta furtada. In: _____. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Org., trad., anotados por Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1965. p. 171-186.
- PYNCHON, Thomas. *O leilão do lote 49*. Trad. Jório Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- RUSSELL, Alison. Deconstructing *The New York trilogy*: Paul Auster's anti-detective fiction. *Critique*, n. 31, p. 71-84, 1990.
- SORAPURE, Madeleine. The detective and the author: *City of glass*. In: BARONE, Dennis (Ed.). *Beyond the red notebook: essays on Paul Auster*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995. p. 71-87.
- SPANOS, William V. The detective and the boundary: some notes on the postmodern literary imagination. *Boundary 2*, n. 1, p. 147-168, 1972.
- TANI, Stefano. The dismemberment of the detective. *Diogenes*, n. 120, p. 22-41, 1982.
- TANI, Stefano. *The doomed detective*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984.
- THOMPSON, Jon. *Fiction, crime, and empire: clues to modernity and postmodernism*. Urbana: University of Illinois Press, 1993.