

PARA POSSÍVEIS LEITURAS DO ESPAÇO PÚBLICO EM *CIDADE DE VIDRO* DE PAUL AUSTER*

FOR POSSIBLE READINGS OF THE PUBLIC SPACE IN PAUL
AUSTER'S *CITY OF GLASS*

João Rosmaninho Duarte Silva**

jrosmaninhods@arquitectura.uminho.pt

O conto de Paul Auster sugere e remete para reais e hipotéticos espaços nova-iorquinos, motivados por diferentes escalas e elementos, diferentes regimes e usos, diferentes ou semelhantes ruas e parques ou até confinados apartamentos e quartos. Nesse texto, o espaço público de Manhattan, assente numa linhagem de grelha urbana, serve de base a reflexões e mudanças narrativas tão inesperadas quanto pós-modernas.

Este artigo propõe leituras outras dos lugares geneticamente inscritos e escritos na ilha, na história, na matriz e no sistema de Manhattan.

Palavras-chave: grelha; espaço público; Nova Iorque; Paul Auster; *Cidade de Vidro*.

Paul Auster's short story suggests and stresses real and hypothetical New York spaces with such motivations as different scales, elements, uses, streets, parks, apartments, or rooms. In Auster's text, the grid and public space of Manhattan serves to reflect the postmodern narrative as much as its unexpected architectural changes. This article aims to search for possible readings from the ones genetically inscribed and written in the island's space, history, matrix, and system.

Keywords: grid; public space; New York; Paul Auster; *City of Glass*.

* Este artigo resulta de uma reformulação do *Capítulo 2 - Espaço Público* da dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, *Cidade de Escrita: Sobre espaço e leitura na Nova Iorque de Paul Auster*, apresentada pelo autor em fevereiro de 2009, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

** Universidade do Minho, Escola de Arquitetura, Guimarães, Portugal.

Una ciudad no es tan solo un lugar geográfico, un territorio urbano. Es también un espacio literario, un ámbito simbólico en el que se funden el mito, la invención y la realidad. No en vano las ciudades las construyen también los escritores, los novelistas, los dramaturgos, los poetas... Son ellos los que las crean, configuran y remodelan, libro tras libro y siglo tras siglo, en el imaginario colectivo de las gentes. De hecho, podríamos decir que, si los hombres no escribieran, no existirían las ciudades.

Luis García Jambrina in “Salamanca: Espejismo de Piedra”

Manahachtanienk, «place of general inebriation» (...), or menatay «island».

Autor desconhecido in *The Encyclopedia of New York City*

From its discovery, Manhattan has been an urban canvas, exposed to a constant bombardment of projections, misrepresentations, transplantations and grafts. Many «took», but even those that were rejected left traces or scars.

Rem Koolhaas in *Delirious New York*

A ilha

Nova Iorque enquanto urbe (especificamente, o bairro insular de Manhattan) deve ser apreendida com uma certa ambiguidade e a leitura de uma cidade nestes termos não é nem pode ser linear. Em *Cidade de Vidro*,^[1] o espaço lê-se enquanto fragmento, do qual o percurso é um exemplo ao mesmo tempo que subjetivação dele próprio. Essencialmente *Cidade de Vidro*, cidade e conto, deve ler-se como obra incompleta.

No conto de Auster é explícita a incapacidade de soma e de totalidade, algo que se estende por todo o texto e por todos os espaços nele descritos ou representados; algo em permanente perda e dispersão, longe da grande narrativa. “A fragmentação está em todo o lado, a desordem é universal. Basta abirmos bem os olhos para vermos isso. Pessoas fragmentadas, coisas fragmentadas, pensamentos fragmentados.” (Auster, 2006: 84).

¹ Trata-se do primeiro conto de *A Trilogia de Nova Iorque* escrito intermitentemente por Paul Auster, entre 1982 e 1985; texto que foi “(...) rejeitado por 17 editoras até ser aceite por uma muito pequena e obscura, de Los Angeles”. A editora “obscura” que Auster refere fora fundada em 1976 (em College Park, Maryland), por Douglas Messerli o editor do conto.

Os limites morfogeográficos nova-iorquinos não são estanques e há muito que a cidade corrompe a ilha, seja com vias seja com outras infraestruturas. Manhattan – a *Cidade de Vidro* –, no início da década de 1980, trata-se mais de um fragmento em decadência de uma extensa região urbana que se prolonga de Boston a Washington do que, propriamente, uma nucleação apreensível ou desejada. “Vim para Nova Iorque porque é o lugar mais desolado, o mais abjeto. (...) a desordem é universal. Basta abriremos bem os olhos para vermos isso.” (Auster, 2006: 84) A escala deixa de ser limitada e local para se verter noutra coisa. No entanto, esta investigação procura uma abordagem direta à ilha de Manhattan, seja enquanto campo de estudo urbano e arquitetónico seja enquanto sujeito narrativo.

Cidade de Vidro é um lugar encerrado e labiríntico, uma espécie de «besta urbana» agressiva e intensa pelas construções espelhadas ou transparentes e pelos braços do rio Hudson. Como refere Auster no enquadramento de Quinn logo no início do conto: “O mundo estava no exterior de si, à sua volta, perante si, e a velocidade com que o mundo mudava impossibilitava-o de se prender por muito tempo a uma única coisa.” (Auster, 2006: 10). Ora o mundo em causa é uma ilha e é nessa limitação que reside justamente o seu *self*, o seu interior urbano e ficcional.

A história

Em meados do século XVIII, na América do Norte e perante um desenvolvimento pós-industrial cada vez mais exigente, os centros urbanos definem aquele que é o atual desenho de espaço público das cidades. Embora de blocos e dimensões diferentes, a operação de marcação das urbes sustenta-se amiúde nas direções norte-sul e sobre territórios planos sem acidentes topográficos relevantes, ao contrário do que acontece na ilha de Manhattan. Desta ocupação resultam tabuleiros cartesianos *ad infinitum* (como são sinal as fronteiras de alguns Estados) indiferentes às características fisiográficas, morfológicas ou mesmo culturais dos lugares que limitam. Esta intervenção teve duas consequências aparentemente contraditórias: uma que, repetindo inopinadamente um modelo pelo território, produziu relações de distância semelhantes e identificáveis; e outra que, pela mesma repetição, reconheceu a importância de cada parcela desse modelo (isto porque todas as partes intentam a individualidade sem compromissos). E assim passou a haver exceções. Nova Iorque e Manhattan, em particular, comportam-se nesta lógica ambivalente e Auster, na sua leitura da cidade norte-americana, chega a ser extraordinariamente assertivo. Diz o autor em 1987, na descrição de um cenário ficcional «distópico» nova-iorquino, que

“(…) as ruas da cidade estão por todo o lado, e não há duas ruas iguais.” (Auster, 1990: 11). Os poucos mais de dois séculos e meio de existência urbana nova-iorquina (iniciados em meados do século xvi e ainda sob os nomes de Nova Angoulême e posterior Nova Amesterdão^[2]) concentram-se em torno da *downtown* e encontram-se ainda bastante afastados de pontos como o *Harlem* e os *Washington Heights* (lugares estes à distância de cerca de doze quilómetros, na direção norte) ou o canal que liga o *Hudson* (também conhecido por *North River*) ao *East River*. Em Nova Iorque o trabalho com a história (embora residual) é de articulação, ao contrário do que parece ser rasgamento e rutura.^[3] Os atuais veios que servem as pronunciações das diversas malhas, na zona sul da ilha (como *Varick Street*, *Canal Street*, *Houston Street* ou *Bowery*), são algumas das vias percorridas quase na totalidade por Quinn, o protagonista de *Cidade de Vidro*.

No início do século xix Manhattan multiplicara os seus habitantes quatro vezes. A grelha é aprovada em 1811 sob a designação de *Commissioner's Grid Plan*.^[4] Nesse momento a decisão transformadora da ilha vem na forma de uma matriz com cerca de dois mil quarteirões, divididos por avenidas de orientação norte-sul, com 100 pés (30 metros) de largura e ruas perpendiculares de orientação nascente-poente, com 60 pés (18 metros) de secção.^[5] Para Manhattan, o *Commissioner's Grid Plan* prevê uma imposição ortogonal, acompanhando paralelamente as margens nascente e poente da ilha. Prevê uma rede de vias públicas que sustente o crescimento da região e durante cem anos a urbe aumenta a sua área nos eixos horizontais x/y , em comprimento e largura, e ocupando cada peça da grelha. De qualquer modo, a ocupação edificada da grelha não é total nem imediata e o crescimento volumétrico segundo o eixo vertical z , em altura, só acontece mais tarde. A ideia de não-espessura da grelha em *Cidade de Vidro*, de

2 A designação holandesa lembra o próprio raciocínio que Auster desenvolve quanto às geometrias urbanas opostas de Amesterdão e Nova Amesterdão (i.e. Nova Iorque). O facto de serem cidades «irmãs», uma cartesiana e outra concêntrica, não vem apenas das semelhantes toponímias, entre a «original» europeia e a «nova» americana.

3 Como exemplo analítico e prosseguindo esta leitura, o arquiteto Mário Gandelsonas, em *X-Urbanism*, desenvolve algumas aproximações de desenho urbano à suposta sobreposição de matrizes na baixa de Manhattan. São exemplo os sistemas radiais do século xvii (por estranho que pareça, com o centro geométrico fora da ilha, na actual Brooklyn) assim como a colagem de várias grelhas ortogonais independentes, estas já no século xix, numa tentativa de cosedura à trama regular e de frente única do *Commissioner's Grid Plan* de 1811.

4 Em rigor, os estudos iniciam em 1807 e com o *Central Park* deslocalizado para a actual implantação do *Madison Square Garden*. Tratava-se ainda do projeto de um jardim ou «passeio público» denominado por *The Parade*.

5 Estas orientações são «apenas» aproximadas.

bidimensionalidade planimétrica, sujeita-se à dialética perante a terceira coordenada apenas no arranque do século xx. Nesse tempo, a cidade passa da figura ao volume e da lateralidade à sobreposição. Nova Iorque, como a maioria das «grandes» cidades norte-americanas, enfrenta um potente crescimento demográfico e, por arrasto, uma agressiva transformação morfo e tecnológica.

De resto, há lugares na cidade onde a implantação do plano se tornou permeável a elementos geomorfológicos pré-existentes como as desfasadas frentes de rio, as linhas de água e até as marcações de trajetos. A linha oblíqua e cumeeira que se afasta da cidade, a *Broadway*, é um desses exemplo, próximo até de Quinn, cujo apartamento tem lugar no cruzamento com a *107th West*. Outros ainda há como o *Central Park* (concretizadíssima heterotopia, nos termos de Michel Foucault) que, na sua máxima edificação cultural e naturalista, representa e funda a própria ausência humana, como uma assinatura ou um monumento. Um sintoma deste assunto talvez seja o facto de Quinn procurar esse espaço para se proteger e recuperar. “Ali [no *Central Park*] ninguém reparava se uma pessoa se esticava ao comprido na relva (...) Tudo aquilo que nas ruas da cidade seria suficiente para alarmar os outros, ali toda a gente considerava entretenimento. (...) podia fazer-se o que se quisesse.” (Auster, 2000: 62).

Em 1879, cerca de cem anos antes de Auster iniciar a escrita de *Cidade de Vidro* portanto,^[6] a malha está apenas consolidada até à *Midtown*, no lado sul do *Central Park*. A ocupação da *Uptown*, onde decorre a maior parte da narrativa em *Cidade de Vidro*, sobreveio depois, em menos de cinquenta anos e até à década de 1930, já em plena época explosiva da cidade do aço, do bloco de cimento e do vidro. Naquele tempo a grelha, incapaz de se expandir, cresce em volume e a sua fase bidimensional está cumprida. É a chegada da cidade à maioridade (e modernidade) entre 1913 e 1933. Manhattan tem necessariamente que subir as cotas, tem que se congestionar,^[7] os seus limites físicos assim o impõem, trata-se afinal e sempre de uma ilha. Ora é neste lugar que Quinn se encontra e se perde. “Perdido não apenas na cidade, mas também dentro de si.” (Auster, 2006: 10).

6 Assegura Auster num texto de 1992 que acabara “(...) o livro há dez anos (...)” e que fora “(...) na primavera de 1980 (...)” (Auster, 1999: 43-44) que o telefone tocara, procurando por alguém que não havia (com esse evento arrancaria a narrativa). Ainda assim o mesmo autor confirma que começara a “(...) escrever *Cidade de Vidro*, um ano mais tarde (...)”, em 1981.

7 O episódio e as referências em *Cidade de Vidro* ao mito da Torre de Babel confirmam e simbolizam esta ideia.

A grelha

Em *Cidade de Vidro*, a cidade apresenta-se sob(re) um código genético territorial que define as relações entre espaço público e privado (e, por isso, as distâncias) em função de uma matriz ortogonal. O território selvagem que fora a «ilha das muitas colinas» cobre-se de uma espécie de manta geométrica permitindo-se, assim, humanizar e urbanizar, escrever-se. Daniel Quinn e Peter Stillman, nas respetivas deambulações e derivas percursivas, confirmam o ato. Trata-se, portanto, de uma tentativa de domínio sobre a *barbárie* geográfica e cultural ou, como diz Rosalind Krauss,^[8] de uma “(...) forma de expulsar as dimensões do real (...)” (Bragança de Miranda, 2002: 99). Aquela ditadura bidimensional sobre a natureza complexificara a condição humana/urbana e, por afinidade, literária depois de a ter criado. Aos olhos de Quinn a cidade tornara-se instável, “(...) independentemente da distância que percorresse, independentemente de se ter familiarizado com as vizinhanças e ruas, ficava sempre com a sensação de estar perdido.” (Auster, 2006: 10). Desde a década de '30 do século passado que a grelha de Manhattan tem sido lugar de um incessante enchimento, de uma ocupação e densidade contínuas ou, em alguns casos, de um «voltar a fazer» no mesmo sítio, mais e maior; base e mito que permanecem arraigados e fixados na pós-modernidade ocidental. Auster, neste processo de reescrita é, também ele, um caso exemplar. O espaço público de *Cidade de Vidro* trata-se, afinal, de uma estrutura de aparente e fascinante totalidade mas que permite movimentos decisivos e particulares. A narrativa, simplesmente, transforma esses movimentos em angustiantes fragmentos e fracassos humanos e urbanos para Quinn.

Nas palavras de Krauss e Koolhaas, a ideia definitiva do potencial de malha resiste como princípio estruturante de construção, neste caso, de cidade. Embora Koolhaas procure nessa matriz um modo evolutivo de concentração urbana (que hoje altera na associação a outras metrópoles emergentes), o certo é que o campo escolhido para defender tal tese é um território estruturalista e pós-estruturalista como Manhattan no final dos anos '70; um território que pode, inclusivamente, ser considerado como máquina analógica repleta de peças obsoletas (como o beco onde Quinn vigia e espera por Stillman). Como explica Auster, a cidade de “Nova Iorque é (...) um espaço inesgotável, um labirinto de passos intermináveis (...)” (Auster, 2006: 9).

8 Cf. Krauss in *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths – Grids*.

A grelha é, por isso, uma espécie de dimensão suprapública, um plano de escala superior, ubíquo e que em poucos momentos (ou mesmo em nenhum) se apresenta ao habitante ou urbanita na respetiva totalidade. O sofrimento de Quinn tem origem nessa incompletude. Richard Sennett (Sennett: 1990) e André Corboz, no artigo *Les Dimensions Culturelles de la Grille Territoriale Americaine*, chegam a enunciar acerca desta dimensão singular uma lógica de utopia e literatura associada à matematização do território. “Le moment est en effect venu d’observer que l’idée d’un réseau territoriale géométrique serpentait dans la littérature (...)” (Corboz, 2001: 180). Nesse sentido, mesmo do alto das ex-torres gémeas do *World Trade Center*, Michel De Certeau confirma que a leitura de toda a grelha não é capturada. Na verdade, não convém esquecer que há sempre um desfaseamento entre a representação e o «real» definido pela perspetiva ótica individual. Ou seja, há que aceitar uma irrevogável cesura entre a coerência formal da grelha (cartografada) e a perceção de cada sujeito ou personagem (grafada). Parte do problema narrativo e literário em *Cidade de Vidro* vem desta noção e diferendo. “O centro do livro está portanto em todo o lado, e só se pode desenhar uma circunferência quando o livro chegar ao fim.” (Auster, 2006: 14) A geometria não é total porque apenas conserva reconhecimento e significação ao nível do representado, ao nível da imagem. A um nível extrassemiótico (al fosse possível) a grelha não existe. Existem talvez pedaços dela que, culturalmente, (a)parecem parte de um todo por confirmar. O drama de Daniel Quinn é mesmo esse. “Sempre que dava um passeio, sentia-se como se se deixasse a si próprio para trás e, entregando-se ao movimento das ruas (...)” (Auster, 2006: 10).

Paradoxalmente, tudo o que se passa e ocorre na cidade deve-o à grelha. A ocupação dos lotes, do espaço público, dos limites, dos usos, provém da quadrícula. As heterotopias (os parques, as bibliotecas, os museus, os teatros, os monumentos) são a ela devidos, os seus «interiores» são a contraposição e justificação óbvia dos «exteriores» (que, por sua vez, lhes constroem os limites). A grelha é o espaço-somatório de todos os fragmentos físicos e só existe, totalmente, na sua representação e alteridade; coisa que passa despercebida a Quinn provocando-lhe todos os males. “Nova Iorque era esse nenhures que havia construído à volta de si mesmo.” (Auster, 2006: 10)

Numa segunda constatação, a grelha não existe para além do desenho no solo nem para além da sua marcação territorial. Pode resultar numa infinidade de soluções e formas urbanas mas esse é só o passo seguinte, na subida dos planos verticais. Nesse momento, a cidade devém sistema de paredes e muros, de vidros e espelhos, de nada. Devém cenografia e mito-

logia, na medida em que se comporta como paisagem exterior de suporte. Para Daniel Quinn “O mundo estava no exterior de si, à sua volta, perante si, e a velocidade com que o mundo mudava impossibilitava-o de se prender por muito tempo a uma única coisa.” (Auster, 2006: 10). Em *Cidade de Vidro* e para Auster, Manhattan funciona como essa personagem, esse catalisador de ação, envolvendo todo e qualquer desequilíbrio, desde as perdas de identidade até ao desaparecimento do corpo. “Todos os lugares se tornavam semelhantes caminhando assim sem destino e deixava de ter importância o sítio onde se encontrava. Nos seus melhores passeios conseguia atingir o sentimento de que não estava em sítio algum. E isto, afinal, era o que pedia às coisas: não estar em sítio algum.” (Auster, 2006: 10). De Certeau, uma década antes de *Cidade de Vidro*, chamou-lhe “ville faite de lieux paroxystiques en reliefs monumentaux.” (De Certeau, 1984: 139).

O sistema

Na sua forma e uso, uma cidade produz e estabelece circuitos e distúrbios de vigilância e a abordagem a *Cidade de Vidro* poder-se-á fazer pelo método de Auster enquanto perturbação da proposta de Michel Foucault.^[9] No caso, trata-se de um modelo que se orienta pela hierarquização e respetiva individualização de poderes, sustentado no abuso do indivíduo último. Ora, em Nova Iorque, a hierarquização e respetiva individualização de poderes começa logo na superfície e no chão, na grelha.

A posição sobre *Cidade de Vidro* e respetivo espaço público (o que, apesar de tudo, não é mais que uma alteração de escalas em relação ao «programa» do filósofo francês) vem da suposta passagem de uma espacialidade interior para uma outra exterior. Neste processo, o que acontece é a substituição de um sistema panótico por um sistema desótico, e isto devido à profusão de centros. O que significa, numa colagem ao aparelho projetado pelos irmãos Bentham, poder observar de um centro... outros centros (embora numa operação perpetuamente parcelar e circunscrita). Transportar então as estruturas físicas (tomando-as como ambientes «disciplinares») e distribuí-las pela cidade, parece reduzir o mecanismo panótico a uma espécie de implementação segmentada do sistema sobre o espaço urbano aberto e ou exterior (o mesmo que, supostamente, deveria ser o de menor

9 Partindo da obra *Surveiller et Punir* e, especialmente, do capítulo *Discipline*, onde o autor francês faz a apologia do modelo arquitetónico do panótico como fator caracterizante das «sociedades disciplinares» modernas.

controle por ser público). Perante isto, surge uma rede de inúmeros cruzamentos e centralidades contingentes. Ou seja, apesar desta figura do panótico ter origem numa própria estrutura geométrica, o que se arroga para a grelha nova-iorquina é esta funcionar afinal como dispositivo desótico; dispositivo que divide a ótica e, desse modo, torna a estrutura bastante mais próxima do labirinto (quando cartesiana) do que da possibilidade total da perscrutação e do reconhecimento (quando concêntrica). O cartesianismo da ilha de Manhattan, ao permitir abusivamente os cruzamentos e, por isso, a permanente incidência e leitura (embora finita) de quatro eixos ou quatro hipóteses de fuga, não é mais que uma panegírica à observação parcial; sintoma refletido em Quinn e que é, de facto, a sua incapacidade de orientação.

A proposta de Auster, crê-se, é a de observar o território não como um resultado institucional mas como um instrumento próprio que, em si, produz esse «ato ótico contínuo». Na verdade, a estrutura de vazios e cheios que é Manhattan permite um exame intensivo sobre o sujeito (e o *Central Park*, talvez seja o único lugar que foge a tal manifestação de domínio público, daí ser forçosamente tão necessário quanto deslocado). Daí que, na tese para a escala «disciplinar» de Manhattan em *Cidade de Vidro*, há duas situações concretas para Auster: uma primeira que vem pelo descentramento do poder (e do indivíduo) na grelha, o que a torna «ingovernável» tal e qual um *big brother* arcaico e falhado; uma segunda que vem pela competência morfológica adquirida pela ilha para o desígnio da vigilância que não valida a sobreobservação em nenhum ponto. O primeiro caso dá-se pela pluralidade de centros e o segundo pela imposição da malha.

A escrita

Como diz Maria Augusta Babo, “A cidade é uma rede (...) a vários níveis: não só no reticulado das suas ruas (...) [mas também na] mobilidade como primeiro código de leitura-percurso”. (Babo, 2005: 91).

Em *Cidade de Vidro*, a cidade caracteriza-se pelas fronteiras que impõe, pela ordem vertical e ortogonal que surge da estrutura desenhada e rígida, a mesma que permite uma quase total liberdade e abertura de composição, ocupação e programa. Homogeneamente heterogénea, resulta anónima e até lúdica ao indivíduo, seu *flâneur*, seu *marcheur*, seu *voyeur* e seu leitor. Auster toma-a simplesmente por «esfera pública» necessária ao seu *à tout propos* literário e de impressão determinista para o final do século xx como,

talvez, Victor Hugo (e num seguimento da metáfora citada em *Notre Dame de Paris*) olha e lê a cidade no XIX. Auster observa e apropria Manhattan como um grande livro «de pedra» ou «de vidro» para o final do século XX. A narrativa incide sobre e recebe o problema da identidade (individual) perante um território urbano (coletivo), que lhe é sempre exterior (e, por definição, estranho) e aponta uma relação (e revisão) de dependência entre sujeito (o indivíduo-personagem) e objeto (a urbe).

Se Baudelaire é emblema de modernidade, de transitório, também a cidade acompanha essa transição. Na verdade, “a grelha é um emblema de modernidade por si só” (Krauss, 1985: 10) e uma potência de estrutura na contemporaneidade. Trata-se de uma totalidade antinatural e repulsora do real, plana e geometrizável apenas segundo a «criação» racional. No espaço onde se constrói *Cidade de Vidro* a urbe organiza-se na geometria (e mes- tria) de uma quadrícula vazia e acentrada. O sinal de perda vem daí, do excesso do plano de território que o torna quase vazio de identidade local (para além da humanizada).

A arquitetura e o urbanismo, enquanto disciplinas, estão e são condenadas à construção, à diferença entre vazio e cheio ou positivo e negativo mas, acima de tudo, continuam a querer propor novas relações para o estabelecimento (i.e. sedentarismo) humano perante o meio.

Na razão operativa destas duas disciplinas reside um esforço de modificação, de constituição de regras e margens encaixadas ao molde humano, individual e coletivo; e, na sua base mais imediata, está a necessidade de desenho e representação, a partir do chão, a partir do que é térreo. Tal como a folha de linhas horizontais do «caderno vermelho» de Quinn lhe permite representar os seus esquemas e notas, também a escrita lhe implica o reconhecimento que completa a passagem de um plano natural a um artificial. No fundo, como refere Kenneth Frampton, no prefácio de *Inside Architecture* de 1983: o ato seminal arquitetónico é absolutamente mais próximo da marcação de território que da recorrência à caverna (um gesto que, embora defensivo, não deixa de ser puramente animal). Esta atitude demonstra não só uma tentativa de compreensão mas também de conceptualização do espaço envolvente (exterior por definição e, por isso, estranho). Diz Frampton que importa apenas pré-escrever impondo os limites nossos. “(...) the origins of architecture do not reside in the primitive hut but rather in a primordial marking of ground in order to delineate a human world against the unformed (...), in the act of culture in the void of nature.”^[10] (Frampton,

10 Cf. Gregotti in *Inside Architecture*. pp. vii-xviii.

1996: xvii). Numa formulação moderna e matemática, trata-se da necessidade em geometrizar um plano que é dado, dividindo-o e agrupando-o à noção de propriedade (esta última, uma construção cultural tanto mais forte quanto mais recente).

Se se quiser um outro ângulo do mesmo assunto, poder-se-á também adicionar à grelha nova-iorquina a aproximação de Derrida que, no final dos anos '60 do século passado, a definiu por "(...) estrutura conceptual mais que por um objeto ou forma material."^[11] (Wigley, 1993: xi).

Por fim e para terminar esta proposta analítica de Manhattan falta referir que uma das consequências maiores daquela cidade enquanto «ilha», enquanto «história», enquanto «grelha» e, por fim, enquanto fundo narrativo, enquanto «escrita», é a sua capacidade para ser «texto».

É neste sentido que a questão do mapeamento justifica a incompreensão de significados para Quinn, criando-lhe um efeito disruptivo. Será então a distância ao espaço e à escrita (e que termina na apreensão em cartografia, texto ou esquema) a mesma distância que nos afasta da realidade (ou da verdade)? A resposta é clara e positiva: a distância será idêntica se aquele que a procurar (pela ficção e pela realidade) for o mesmo sujeito, personagem ou leitor; mas é também por isso que não haverá duas destas relações sequer semelhantes.

Em *Cidade de Vidro*, Quinn encontra-se dependente de uma folha (de linhas horizontais paralelas) para entender a cidade onde se encontra (quadriculada) e, por isso, plena de infinitas possibilidades. Deste modo, o «caderno vermelho» do protagonista serve de suporte para uma escrita e posterior interpretação. "O que Stillman fazia nestes passeios era um mistério para Quinn. É claro que (...) registava tudo diligentemente no seu caderno vermelho. Mas o sentido de tudo aquilo continuava a escapar-lhe por completo." (Auster, 2006: 65). O discurso, as letras e a frase que Quinn lê nos percursos de Stillman não existe *ipso facto* (nem fisicamente nem de outra forma). Trata-se apenas da transformação de traçados numa codificação outra de linguagem criando uma situação de loucura que se agudiza quando os instrumentos para essa leitura são estritamente pessoais.

11 Não muito longe da estratégia defendida por Koolhaas, para Manhattan, o autor refere-se a uma proposta de grande escala para Paris, o *Parc de la Villette*, projeto para o qual Derrida é convidado pelo arquiteto Bernard Tschumi e onde também colabora com o nova-iorquino Peter Eisenman. No caso, o convite era o de solicitar uma colaboração para a estratégia de imposição de uma grelha (pontuada por *follies*, formalmente abstratas mas funcionalmente ocupadas) num parque temático urbano.

Uma cidade é escrita e descrita, como um livro. É feita e construída de escrita. É representada e é também representação. É escrita ou desenhada em papel ou sobre um qualquer chão. É suporte. Uma cidade é escrita nela própria sob a errância de um qualquer percurso ou deambulação. É catalogada ou enunciada, densa ou dispersa, histórica ou genérica. É tudo, como um livro ou como um conto. Uma cidade é motivo de registo e ficção e, por isso, se escreve e se lê.

Referências

- ALFORD, Steven E. (1995), “Spaced-Out: Signification and Space in Paul Auster’s ‘The New York Trilogy’”, *Contemporary Literature*, nº36, pp. 613-632
- AUSTER, Paul (1990), *No País das Últimas Coisas*, trad. Ana Patrão, Lisboa, Editorial Presença, Lisboa [1987].
- (2000), *Palácio da Lua*, trad. Rui Wahnnon, Lisboa, Editorial Presença [1989].
- (1999), *O Caderno Vermelho*, trad. Fátima Freire de Andrade, Porto, Asa Editores [1992].
- (2006), *A Trilogia de Nova Iorque*, trad. Alberto Gomes & rev. Madalena Cinza, Porto, Asa Editores [1985/1987].
- (2006), *The New York Trilogy*, Londres, Faber & Faber.
- AUSTER, Paul; KARASIK, Paul e MAZZUCHELLI, David (2005), *City of Glass, The Graphic Novel*; Londres, Faber & Faber [1994].
- BABO, Maria Augusta (2005), “A Cidade e os seus Regimes de Inscrição”, *Trajectos: Viver (n)a cidade*, nº7, Lisboa, Editora Diário de Notícias, pp. 89-94.
- BARTHES, Roland (1967), “Semiology and the Urban” in Neil Leach (ed.) (2003) *Rethinking Architecture: a Reader in Cultural Theory*, Londres, Routledge, pp. 166-172.
- BAUDELAIRE, Charles Pierre (1993); *O Pintor da Vida Moderna*, Lisboa, Vega [1863].
- BENJAMIN, Walter (1999), *The Arcades Project*, Cambridge/Massachusetts, The Belknap Press Of Harvard University Press [1927/1940].
- (2006), *A Modernidade*, trad., João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, [1936/1938].
- BRAGANÇA DE MIRANDA, José (2002), *Teoria da Cultura*, Lisboa, Edições Século XXI [2000].
- CORBOZ, André (2001), *Territoire comme Palimpseste et Autres Essais*, Besançon, Les Editions de L’Imprimeur [1983].
- DE CERTEAU, Michel (1984), *The Practice of Everyday Life*, trad. Steven Rendall, Berkeley, University of California Press [1974].
- DELEUZE, Gilles (1990), “Post-Scriptum sur les Sociétés de Controle”, *L’Autre Journal*, nº1.

- DERRIDA, Jacques (1986), "Architecture where the Desire may Live", *Domus*, nº671, Milão.
- DRENTTEL, William (1996), "Paul Auster: A Selected Bibliography" in Dennis Barone (ed.) *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*; Filadélfia, University of Pennsylvania Press, pp189-198
- FOUCAULT, Michel (2005), "Espaços Outros", *Revista de Comunicação e Linguagens – Espaços*, nº34/35; Lisboa, Relógio d'Água Editores, pp. 243-252 [1984].
- (2006), *Surveiller et Punir: Naissance de la Prison*, Paris, Gallimard [1975].
- GANDELSONAS, Mario (1999), *X-Urbanism: Architecture and the American City*, Nova Iorque, Princeton Architectural Press.
- HERZOGENRATH, Bernd (1999), *An Art of Desire: Reading Paul Auster*, Amesterdão, Rodopi B. V. Editions.
- JACKSON, Kenneth T. (ed.) (2010); *The Encyclopedia of New York City*, New Haven, Yale University Press [1995].
- JAMBRINA, Luis Garcia (2008), "Salamanca: Espejismo de Piedra", *Descubrir El Arte*, nº113, Logroño, Fundación Dialnet, pp. 98-103.
- KOOLHAAS, Rem (1994), *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Roterdão, 010 Publishers [1978].
- (2003), "Delirious No More: I __ NY", *Wired*, nº11.06.
- KRAUSS, Rosalind E. (1985), *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge/ Massachusetts, MIT Press & October Magazine.
- ROSELLO, Mireille (1994), "The Screener's Maps: Michel De Certeau's 'Wandersmaenner' and Paul Auster's Hypertextual Detective" in George P. Landow (ed.) *Hyper/Text/Theory*, pp121-158.
- RUSSELL, Alison (1990), "Deconstructing 'The New York Trilogy': Paul Auster's Anti-Detective Fiction", *Critique – Volume 31*, nº2, pp. 71-84.
- SENNETT, Richard (1990), "Las Ciudades Norteamericanas: Planta Ortogonal y Ética Protestante", *RICS – Revista Internacional de Ciencias Sociales*, nº 125, UNESCO.
- TSCHUMI, Bernard (1981), *The Manhattan Transcripts*, Londres, Academy Editions.
- WIGLEY, Mark (1996), *The Architecture Of Deconstruction: Derrida's Haunt*, Cambridge/ Massachusetts, MIT Press [1993].

