

POÉTICAS FICCIONAIS E PERCURSOS IMAGINÁRIOS EM *CITY OF GLASS* DE PAUL AUSTER

Clara Sarmiento

CEI – Centro de Estudos Interculturais

Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto

clarasarmiento@gmail.com

Resumo

Nas três narrativas que constituem *The New York Trilogy – City of Glass, Ghosts e The Locked Room* – Paul Auster emprega e desconstrói os elementos convencionais do romance policial, elaborando uma investigação recorrente da natureza, função e significado da linguagem, mas também da solidão, do encerramento e da problemática da identidade. A produção narrativa de Auster evoca fantasmas logocêntricos tradicionais (como a presença, a realidade e a verdade), que fazem eco do princípio de indissolubilidade entre palavra e significado, apenas para lograr esta identidade através de uma orientação textual para a marcação da ficcionalidade e consequente reforço dos efeitos de significação ilusórios. Auster altera os mecanismos logrando as expectativas do leitor em relação ao epílogo e à transparência textual, que um pacto mimético faria pressupor. O espaço vazio resultante confere ao texto uma liberdade plurissignificativa que dispersa todas as certezas e veicula o poder da criação do caos. Sob a aparência de fluência narrativa, a escrita de Paul Auster esconde uma subversão das premissas básicas da literatura realista e dos signos referenciais, numa poética auto-reflexiva ficcionalizada sobre a estruturação de universos imaginários.

Palavras-chave: Auster; Nova Iorque; Linguagem; Poética; Ficção; Imaginário.

Abstract

In the three stories that constitute *The New York Trilogy – City of Glass,*

Ghosts and *The Locked Room* – Paul Auster uses and deconstructs the conventional elements of the detective novel, developing a recurrent investigation of nature, function and meaning of language, but also of loneliness, closure and the identity problematic. Paul Auster’s narrative production evokes traditional logocentric ghosts (such as presence, reality and truth), which echo the indissolubility principle between word and meaning, only to dupe this identity through a textual guidance for marking the fiction and consequent reinforcement of the illusory significance effects. Auster alters the mechanisms deceiving the readers’ expectations regarding the epilogue and the textual transparency, which a mimetic pact would suggest. The resulting empty space gives the text a multi-meaning freedom which scatters all certainties and conveys the power of creating a chaos. Under the semblance of narrative fluency, Paul Auster’s writing hides a subversion of the basic premises of the realist literature and of symbols in a self-reflective poetic fictionalized on the structuring of imaginary universes.

Keywords: Auster; New York; Language; Poetic; Fiction; Imagination.

As três narrativas que constituem a recém-traduzida *The New York Trilogy*¹ - *City of Glass*, *Ghosts* e *The Locked Room* - empregam e desconstróem os elementos convencionais do romance policial, resultando numa investigação recorrente da natureza, função e significado da linguagem, mas também da solidão, do encerramento e da problemática da identidade. O labirinto urbano de *The New York Trilogy* é povoado de observadores misteriosos, autores alternativos, espelhos olhando espelhos e indivíduos mais ou menos desaparecidos, estruturado pela observação e demanda de entidades perdidas ou reencontradas, num universo de caos e não-solução que conduz os detectives de Paul Auster por percursos muito diferentes dos estabelecidos inicialmente. Na obra de Paul Auster, o trabalho da escrita é passível de ser encarado em duas vertentes, em função do produto criado. O escritor pode ser autor de uma cosmogonia, através de um poder genesiaco que se revela na solidão,

¹Originalmente publicada nos Estados Unidos como *City of Glass* (1985), *Ghosts* e *The Locked Room* (1986) por Sun & Moon Press, Los Angeles. A primeira edição de *The New York Trilogy* data de 1987, pela Faber and Faber, Londres. Tradução para português: *A Trilogia de Nova Iorque*, por Alberto Gomes (Porto: Edições Asa, 2009 [1999]).

pois a construção da obra escrita é simultaneamente a construção de um universo imaginário. Porém, o escritor pode ser, noutro contexto, um criador de vácuo letal, descrevendo uma caogonia, desordenando o universo que concebe, conjurando o muro da morte em seu redor e em redor das suas personagens. A personagem-escritor em permanente reflexão especular será como que um Deus inexperiente, cujas mãos poderão originar cosmos ou caos, vida ou morte. Daí a meditação recorrente de Auster sobre o trabalho e o poder da escrita, com um carácter simultaneamente autobiográfico e autocrítico. Neste trabalho, "A Génese do Nada e o Espaço do Caos", tentaremos penetrar nos *black spaces* disfóricos de *City of Glass*, a primeira das narrativas da Trilogia.

The New York Trilogy nasceu na sequência de *The Invention of Solitude*, tal como podemos ler na entrevista de Paul Auster a Joseph Mallia, publicada em *The Art of Hunger*: "I believe the world is filled with strange events. Reality is a great deal more mysterious than we ever give it credit for. In that sense, the Trilogy grows directly out of *The Invention of Solitude*" (260). Auster usa um género convencional, como o romance policial, para finalidades metafísicas e epistemológicas, começando no mundo exterior e lentamente transitando para um *moon palace* interior e onírico. Na Trilogia, de acordo com as palavras do autor, é dominante o espírito de Thoreau e o enclausuramento entre os muros de Nova Iorque é muito semelhante à solidão da floresta em *Walden*. Em ambos alcança-se o isolamento perfeito, do qual advém uma transcendente capacidade de observância e reflexão:

‘The idea of living a solitary life, of living with a kind of monastic intensity - and all the dangers that entails. Walden Pond in the heart of the city. In his *American Notebook*, Hawthorne wrote an extraordinary and luminous sentence about Thoreau that has never left me. "I think he means to live like an Indian among us." That sums up the project better than anything else I’ve read. The determination to reject everyday American life, to go against the grain, to discover a more solid foundation for oneself’. (*The Art of Hunger*, 263)

O quarto, o *locked room*, é o local onde ocorre o encontro instável, criativo e por vezes perigoso entre a vida e a escrita e as suas conotações positivas de protecção podem ser opostas às conotações negativas do confinamento, reverso do alimento

psíquico da solidão. "Freedom, confinement, those are the two sides of a single thought, and the one couldn't exist without the other"²: com estas palavras, em diálogo com Mark Irwin a propósito de *The Music of Chance*, Paul Auster reconhece o carácter ambivalente do contexto da escrita, espaço de vivência simultânea de estados aparentemente contraditórios. Se a liberdade da imaginação constrói o livro, o confinamento é passível de transformar o quarto em espaço caótico, quando a personagem-escritor mergulha num excesso solipsista, estéril em termos de construção de um universo ordenado, esquecendo o poder cosmogónico da solidão. Resta-lhe sair e diluir-se no exterior hostil, na cidade que evoluiu duma benevolência original e mítica para uma malevolência contemporânea e realista, ou abdicar da identidade conferida pelo estatuto de personagem quando o livro termina. Em ambos os casos, sair do quarto e do livro equivale à não-existência, ao apagamento da identidade e consequente morte enquanto ser individual. Sem uma ligação à estrutura circundante que possa ser comparada ao total do eu, o sujeito sente-se alienado das grandes realidades do ser. A presença torna-se ausência, característica da ficção pós-moderna contraposta por Ihab Hassan à presença modernista, no seu "Postface 1982: Towards a Concept of Postmodernism"³. Ou, segundo Peter Currie em "The Eccentric Self: Anti-Characterization and the Problem of the Subject in American Postmodernist Fiction": "It becomes a matter of equal importance to recognize the vital process and experience of negation in postmodernism as an essential opposing force to the abstract pseudo-affirmation, the yea-saying of commodity culture as a whole"⁴.

O espaço do caos é criado na ficção mas não é criador de ficção, na leitura especular que estamos a seguir, baseada na exploração da cena da escrita por parte do próprio escritor. *The New York Trilogy* é uma sucessão de espaços onde nada acontece e tudo se fragmenta. O nada rodeia as personagens e anula-as, a escrita torna-se anti-escrita, autoconsome-se e finda, pois nada pode ser simultaneamente o próprio e o duplo antagónico de si próprio. A expansão do cosmos imaginário não logra confinar-se ao espaço fechado do quarto e inicia uma implosão, uma viagem de regresso ao

² Mark Irwin, "Memory's Escape: Inventing The Music of Chance - A Conversation with Paul Auster ", *Denver Quarterly* 28:3 (Winter 1994), 113.

³ Ihab Hassan, "Postface 1982: Towards a Concept of Postmodernism", *Critical Essays on American Postmodernism*, ed. Stanley Trachtenberg (New York: G.K. Hall and Co., 1995) pp. 81-92.

⁴ Peter Currie, "The Eccentric Self: Anti-Characterization and the Problem of the Subject in American Postmodernist Fiction", *Contemporary American Fiction*, ed. Malcom Bradbury and Sigmund Ro (London: Edward Arnold, 1987), p. 69.

local obscuro onde teve origem, na mente da personagem-escritor que vê assimorada a sua cosmogonia. Infinitamente fechado sobre si mesmo, o potencial *white space* da página torna-se num *black space* de onde nenhuma mensagem emana. No entanto, e para que a obra escrita sobreviva até ao momento da leitura, para que se produza uma dissolução efectiva da personagem, Paul Auster cria estratégias que garantam a verosimilhança da narrativa do nada, da fragmentação, do domínio do caos. Ao invés de nos fazer aceder directamente ao espaço preenchido pelo cosmos alternativo, testemunhamos o processo inverso através de anotações e relatórios recolhidos posteriormente (*City of Glass* e *Ghosts*) ou através do depoimento mais ou menos lúcido e credível de testemunhas próximas (*The Locked Room*).

O quarto é um potencial espaço de perigo e loucura, como no caso de Holderlin, referido em *The Invention of Solitude*: "The room. Brief mention of the room and/or the dangers lurking inside it. As in the image: Holderlin in his room" (98). No quarto, cria-se a obra de arte escrita, através de uma espécie de magia branca, por contraponto à magia negra do *black room*, paroxismo da reclusão onde, em *City of Glass*, o jovem Peter Stillman teria de descobrir as palavras de uma nova linguagem, após ter-lhe sido inventada a maior das solidões: "In the dark I speak God's language and no one can hear me" (21). Se ninguém o pode ouvir, as palavras não sobreviverão ao locutor, morrerão com ele, nunca deixarão o espaço negro da mente desconhecida e do quarto irremediavelmente selado. A função narrativa perde os seus elementos chave, os seus heróis, as suas vicissitudes, percursos e objectivos. Ela dispersa-se em nuvens de elementos de linguagem, mergulhando na desconstrução global, na caogonia. A nível literário, desmancha-se a trama da narrativa, as delimitações clássicas dos diversos campos narrativos sofrem um trabalho de problematização, desaparecem cânones, produzem-se miscigenações nas fronteiras dos géneros. Nesta disseminação dos jogos de linguagem, é o próprio sujeito que parece dissolver-se.

City of Glass ficcionaliza a degeneração da linguagem, as mudanças de identidade, a luta para manter as características humanas numa grande metrópole, quando a própria cidade está mergulhada na sua rotina mecânica desagregadora, que apaga totalmente qualquer indivíduo. O cenário recorrente da metrópole pós-moderna é tão labiríntico como a mente humana, herdeiro de Kafka, Beckett, Borges e Jabès, reflexo de uma complexidade psicológica de que Poe, Hawthorne, Melville, Thoreau e Dickinson são precursores. Mas, apesar de esta trilogia ter como título, cenário

externo e fio condutor a metrópole nova-iorquina, são as cenas de interiores que despertam e fazem avançar a acção. *City of Glass* tem início no apartamento de Quinn, um escritor em crise literária e existencial sob o signo da morte, que atravessou já diversas formas de vida e identidades. Quinn é um vagabundo no labirinto da cidade, um homem que, através do movimento, cria o seu próprio vazio, um utopista sem destino. Ele vive a condição pós-moderna descrita por Jean-François Lyotard em *La Condition Postmoderne*: "la dissolution du lien social et le passage des collectivités sociales à l'état d'une masse d'atomes individuels lancés dans un absurde mouvement brownien (...) un monde dans lequel les événements vécus se sont rendus indépendants de l'homme"⁵.

Após o primeiro telefonema misterioso, Quinn interroga-se sobre o que teria feito Max Work, pois o escritor não resiste à tentação de deixar a realidade para desfrutar de alguns momentos no espaço da ficção. Uma vez aceite o caso, o enfoque espacial transita para o apartamento de Peter e Virginia Stillman, numa estrutura inicial semelhante à de *Ghosts*. A narrativa imediata da infância de Peter Stillman, violentamente encerrado no *dark place* em busca dos signos de uma nova linguagem divina, estabelece um disfórico paralelo com os quartos onde o artista se encerra para descobrir em solidão a palavra poética. Mas o isolamento de Stillman surge inerente à criação de toda uma nova linguagem e não somente à sua recriação com fins estéticos, ilustrando tragicamente a relação enigmática entre o silêncio e as palavras. Ironicamente, quando Stillman-pai é preso, também ele é encerrado num *dark place* punitivo, de acordo com a narrativa do filho. Esse "lugar escuro" assemelha-se a um túmulo de vivos, habitantes involuntários de um espaço onde outros os conduziram. Stillman-pai aí sepultou o seu próprio filho vivo, estabelecendo uma dicotomia disfórica com o filho morto de Quinn, no caixão ou, intertextualmente, com o filho de Mallarmé em *Mallarmé's Son (The Art of Hunger, 228)* e *A Tomb for Anatole*, traduzido por Auster em 1983.

No interior da casa do escritor "Paul Auster", Quinn encontra um interlocutor atento, hospitalidade e a imagem da família que perdeu, enquanto que as ruas são o cenário dos mais negros momentos do seu percurso existencial. Nova Iorque simboliza o nada que Quinn construiu em seu redor e a que nunca conseguirá escapar. A agorafobia pós-moderna tende a encarar o processo urbano como incontornável e

⁵ Jean-François Lyotard, *La Condition Postmoderne* (Paris: Éditions de Minuit, 1979) p. 31.

caótico, onde a anarquia e a mudança constante assumem um papel preponderante, em situações tão inconclusivas como as narrativas urbanas de *The New York Trilogy*. Quinn gostaria de ocupar o espaço de Auster, que enquadra um universo perfeito, numa cruel intervenção do pseudo-autor, exibindo a sua felicidade frente à personagem que a si deve o vazio afectivo, por um capricho da escrita onnipotente. No meta-espaço entre Auster e Auster (autor e personagem-escritor), Auster (qual deles?) encena um complexo jogo com o seu próprio nome e estatuto, associando-se e dissociando-se simultaneamente a uma personagem-escritor que tanto poderá ser uma figura secundária como a figura principal, o autor primeiro. Apercebendo-se de que não é mais do que um mero objecto da e na mão do escritor, Quinn decide apropriar-se da sua identidade, ele que tão acostumado está a utilizar pseudónimos literários, numa tentativa de vingança pueril mas não inconsequente.

No beco, Quinn esconde-se durante um período de tempo indefinido, fundido na cidade. Este enclausuramento entre os muros de Nova Iorque pode constituir uma recuperação urbana pós-moderna do motivo do isolamento na floresta do *Walden* de Thoreau, obsessivamente relido em *Ghosts*. No entanto, é ainda mais evidente a semelhança com a contemplação hipnótica da parede por *Bartleby the Scrivener* de Herman Melville, com quem Quinn partilha traços comuns. Bartleby está totalmente isolado dos demais, pelas paredes e cortinas que o rodeiam, muros internos de cariz social que separam as diferentes hierarquias profissionais, culminando no vazio puro de uma parede de tijolos, única paisagem que vislumbra através da janela. Bartleby é aquele que melhor se apercebe dos muros que nos delimitam e isolam. O próprio edifício onde trabalha e habita está murado por outros mais altos, como o beco de Quinn. Bartleby recusa ser um copista da realidade estabelecida pela sociedade de Wall Street, mas não cria uma escrita alternativa, não se torna na imagem ficcional do escritor recalcitrante, talvez porque trabalhara em tempos no *Dead Letter Office*, espaço da morte da escrita. A solidão de Bartleby é sinónimo de silêncio e negação, sem adquirir o poder cosmogónico. Ele apenas contempla o muro, prisioneiro da sua consciência, tornando-se no ocupante imóvel de um quarto vazio. O muro (de Wall Street e de *The Tombs*) envolve-o, impenetrável como a morte. Mas o que acaba por matar o *scrivener* é o facto de ele ter confundido os muros feitos pelo homem com o muro da mortalidade humana.

O percurso e o espaço de Quinn retrai-se como o de Bartleby, desde a ilha de Manhattan até à pequena divisão sem janelas, antes de se retirarem, por sua vez, do

mundo e do texto, num prelúdio à identificação final de Quinn com Peter Stillman-criança, como se ele fosse simultaneamente o novo sujeito e objecto do projecto que Stillman-pai abandonara. O cativo de Peter fora levado a cabo em nome da necessidade de inventar uma nova linguagem, pura e intocada pelos vícios da comunicação. Peter foi aprisionado por muros feitos de palavras inexistentes. No entanto, Stillman estabelece aqui um verosímil paralelo entre a inadequação signo-referente da linguagem e a fragmentação do universo, ilustrando a dúvida pós-moderna sobre a relação supostamente inequívoca entre o real e os signos que o traduzem, fruto da linguagem pós-Éden, o grande enigma de *City of Glass*:

‘For our words no longer correspond to the world. When things were whole, we felt confident that our words could express them. But little by little these things have broken apart, shattered, collapsed into chaos’. (77)

A Trilogia parece conter o plano de uma escrita ilegível, caótica. Tudo é construído para dar a ilusão de uma resolução futura que se dispersa sempre. Por todo o lado impera a degradação dos objectos, a ordem que se desfaz, um recuo generalizado, contra o qual tentam erguer-se as coincidências, o sistema de identificações verdadeiras e falsas, os duplos, as simetrias, os jogos de espelhos e a estrutura textual.

Nas ruas, Quinn descobre a verdadeira natureza da solidão, enquanto se apercebe de que está a comprometer irremediavelmente a sua identidade, reflectida na exacerbada degradação deste novo espaço de vida. Inconscientemente, Quinn começa a mover-se na direcção de outra história, a da busca do paraíso perdido, com a sua linguagem universal. Neste contexto, a imersão redutora no beco pode significar a necessidade de morrer para renascer purificado e aceder a essa inocência adâmica. Ao regressar a casa, Quinn compreende que não poderá reassumir a existência abandonada. Escapando a uma nova deriva, Quinn encerra-se no quarto mais pequeno, escuro e recôndito da casa dos Stillman. Aí, no espaço onde se iniciara o seu percurso final, Quinn alcança uma capacidade reflexiva e evocativa verdadeiramente omnisciente, recordando até o momento do próprio nascimento, como se tivesse penetrado em si próprio (que já não reconhece), na sua própria identidade dispersa. Quinn tornou-se como que numa personagem espectadora da sua própria existência, registando o que vê, ciente de que chegou ao ponto mais fundo do abismo e que a espiral está prestes a inverter-se. O círculo espaço-temporal começa a fechar-se:

solidão, escuridão e palavras estão de novo reunidas no quarto. Liberto de vestuário, Quinn assume a postura da criança prestes a emergir do ventre. Na verdade, ele habita dentro de si, no recanto mais obscuro do seu cérebro onde o tempo se relativiza, metaforizado no quarto negro e ignorado onde um dia pode reduzir-se a breves instantes de luz, até à escuridão final. O verdadeiro labirinto reside no interior do sujeito, nos quartos da sua mente, por onde caminha infinitamente à deriva, sem conseguir construir um texto definitivo sobre a realidade universal. Mas Quinn não alcança uma solução cósmica. Fragmentado e caótico, o mundo permanece, no final da sua demanda, exactamente como era no início. Não temos nunca acesso ao conteúdo revelador do seu misterioso *red notebook*. O contacto de Quinn com a linguagem adâmica foi parcial, momentâneo e inconclusivo, o seu próprio destino, tal como o de tantos outros personagens de Auster, mantém-se um mistério e o leitor é abandonado no meio de uma declaração narrativa de renúncia sobre o omitido, o impreciso e o indecifrável:

‘As for Quinn, it is impossible for me to say where he is now. (...) any inaccuracies in the story should be blamed on me. There were moments when the text was difficult to decipher, but I have done my best with it and have refrained from any interpretations. The red notebook, of course, is only half the story, as any sensitive reader will understand’. (132)

No derradeiro parágrafo de *City of Glass*, o narrador observa: "As for Auster, I am convinced that he behaved badly throughout" (132). O narrador é também ele um crítico, recordando-nos que este escritor-personagem real-ficcional, que aparentemente coordenou o romance, autorizou que as outras personagens desaparecessem sem explicação, fragmentou irremediavelmente o seu ponto de vista, deixou a intriga por solucionar, permitiu que o seu excesso de determinação conduzisse à indeterminação e que os códigos narrativos confluíssem numa irreversível impossibilidade de decifração. Observamos assim como o romance pós-moderno austeriano parodia outros géneros, expondo as convencionalidades das suas formas e linguagem. Na metaficção de Auster encontramos uma recusa basilar da classificação unívoca, porque a metaficção é um processo em movimento constante, ficção em estado de metamorfose. Poderia observar-se que a orientação aparentemente obsessiva de Auster para a epistemologia reduz o romance a uma empresa académica. No entanto, a literatura possui um valor intrínseco para lá da

codificação de ideologias dominantes, a literatura justifica-se esteticamente e a fusão da teoria e da representação expõe e exercita as capacidades e limitações de ambas as vertentes.

A trama ficcional pode ser a história da demanda de uma visão, como em *Leviathan* ou *In the Country of Last Things*, refletindo a postura de Auster em relação à natureza da condição pós-moderna. A reelaboração da história de detectives como busca da linguagem derradeira demonstra-nos que o mais apropriado para o mundo pós-moderno não é a textualização final e especular da realidade mas sim o texto acerca do texto. Histórias sobre histórias e livros de questões ao invés de respostas são as formas onde a difícil realidade do nosso tempo encontra a sua melhor corporização. *City of Glass* participa na desconstrução da torre mitológica da cidade ancestral e sua linguagem, descrevendo a babélica fragmentação da metrópole contemporânea, paralelamente à crise pós-moderna da representação linguística. A sua estrutura ideológica de errância e despreendimento em relação a cânones pré-existentes situa o sujeito pós-moderno sob a obrigação de interrogar os fundamentos primeiros de todos os arquétipos míticos. A produção narrativa de Auster evoca fantasmas logocêntricos tradicionais (como a presença, a realidade e a verdade), que fazem eco do princípio de indissolubilidade entre palavra e significado, apenas para lograr esta identidade através de uma orientação textual para a marcação da ficcionalidade e conseqüente reforço dos efeitos de significação ilusórios. Auster altera os mecanismos logrando as expectativas do leitor em relação ao epílogo e à transparência textual, que um pacto mimético faria pressupor. O espaço vazio resultante confere ao texto uma liberdade plurissignificativa que dispersa todas as certezas e veicula o poder da criação do caos. Sob a aparência de fluência narrativa, a escrita de Paul Auster esconde uma subversão das premissas básicas da literatura realista e dos signos referenciais, numa poética auto-reflexiva ficcionalizada sobre a estruturação de universos imaginários.

Bibliografia

Obras de Paul Auster:

City of Glass. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1985.

Ghosts. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1986.

The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1992.

The Invention of Solitude. New York: Sun Press, 1982.

The Locked Room. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1986.

The New York Trilogy. London: Faber and Faber, 1987.

Bibliografia secundária

CURRIE, Peter. "The Eccentric Self: Anti-Characterization and the Problem of the Subject in American Postmodernist Fiction". *Contemporary American Fiction*, ed. Malcom Bradbury and Sigmund Ro. London: Edward Arnold, 1987, pp. 53-69.

DRENTTEL, William, ed. *Paul Auster: A Comprehensive Bibliographic Checklist of Published Works 1968-1994*. New York: Delos Press, 1994.

HASSAN, Ihab. "Postface 1982: Towards a Concept of Postmodernism". *Critical Essays on American Postmodernism*, ed. Stanley Trachtenberg. New York: G.K. Hall and Co., 1995, pp. 81-92.

IRWIN, Mark. "Memory's Escape: Inventing The Music of Chance - A Conversation with Paul Auster". *Denver Quarterly* 28:3 (Winter 1994): 111-22.

LYOTARD, Jean-François. *La Condition Postmoderne*. Paris: Éditions de Minuit, 1979.

MALLARMÉ, Stéphane. *A Tomb for Anatole*, trad. Paul Auster. San Francisco: North Point Press, 1983.

MELVILLE, Herman. *Selected Tales and Poems*, ed. Richard Chase. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965.

THOREAU, Henry David. *Walden and Other Writings*, ed. Joseph Wood Krutch. New York: Bantam Books, 1962.