

BREVE EXERCÍCIO  
ANALÍTICO SOBRE AS  
ESTRATÉGIAS DE UM  
NARRADOR  
CONTEMPORÂNEO  
*SUCCINCT ANALYTICAL  
EXERCISE ABOUT THE  
STRATEGIES FROM  
ACONTEMPORARY NARRATOR*

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

**RESUMO:** Analisa-se de que modos o narrador de **Cidade de Vidro**, a primeira novela de **Trilogia de Nova York**, publicada pelo escritor estadunidense Paul Auster (1985), constrói as estratégias narrativas. Para tanto, utiliza-se como instrumental analítico o proposto por Genette em **Discurso da narrativa**, com o objetivo central de verificar como as

---

<sup>1</sup> Professora Adjunta I do Departamento de Comunicação Social/Jornalismo da Universidade Federal de Rondônia *campus* de Vilhena. E-mail: lilireichert@gmail.com CEP. 76.980-000 Vilhena/RO/Brasil

estratégias utilizadas são relacionadas ao gênero romance policial. A hipótese de trabalho orientou-se pela percepção de que o gênero-base é esgarçado na narrativa sob foco pela ação da figura do autor-implícito (cf. BOOTH, 1961, 1977), que pretende desenvolver uma reflexão filosófica e metalinguística, tomando como paradigma e, ao mesmo tempo, suplantando, Edgar Allan Poe.

**PALAVRAS-CHAVE:** Narrador. Contemporâneo. Literatura norte-americana. Narrativa.

**ABSTRACT:** It analyzes *the* options made by the narrator of **City of Glass**, the first novel of **New York Trilogy**, published by the American writer Paul Auster (1985), to build up the narrative strategies. For this purpose, it was used as analytical tools Genette's proposal in **Discourse of the Narrative**, with the main goal to verify how the strategies utilized are related to the crime novel genre. The hypothesis was guided by the perception that genre-based narrative is stretched in the narrative in observation under the action of a author-implicit (cf. BOOTH, 1961;1977), which aims to develop a philosophical and metalinguistical reflection, taking as paradigm and at the same time overcoming it, Edgar Allan Poe.

**KEYWORDS:** Narrator. Contemporaneity. North-american literature. Narrative.

**Cidade de Vidro**, a primeira de três novelas que compõem **Trilogia de Nova York**, publicado pelo escritor norte-americano Paul Auster em 1985 pode ser compreendida, em linhas gerais, como uma reflexão sobre a incomunicabilidade no mundo contemporâneo, a falta de sentido da vida e a função da linguagem, principalmente a linguagem verbal em sua expressão literária. Ao aceitar o pacto estabelecido pela obra e adentrar nesse universo, o leitor é, portanto, remetido à reflexão sobre as precárias condições de comunicabilidade

e de sobrevivência (física, psicológica e social) impostas pelo estilo de vida contemporâneo no mundo ocidental globalizado.

A fim de situar discussão desse matiz e por ser contemporâneo, isto é, sujeito a contingências de toda ordem, Paul Auster opta por construir uma espécie de história policial peculiar, prenhe de apontamentos filosóficos, históricos e literários. Dentre todas as chaves interpretativas possíveis, dada a riqueza do universo fabricado por Auster, apresenta-se, neste texto, uma aproximação pontual, centrada na figura do narrador, sob a perspectiva de Genette. Em **Discurso da narrativa** (1995), o referido autor propõe, de maneira sistematizada, noções que acreditamos profícuas na análise da narrativa em tela.

Trata-se de sistematização arquitetada como refinamento do texto (citado, inclusive, por Genette) **As categorias da narrativa literária**, de Tzvetan Todorov (1966), interlocutor na publicação organizada por Roland Barthes, em 1968, para a Revista **Communications** 8 (Todorov expõe noções como tempo, aspectos, modos, no intuito de analisar o livro **As ligações perigosas**, de Laclos). Nesse texto, Todorov apresenta conceitos que o próprio Genette traz no artigo “Fronteiras da narrativa”, da mesma publicação. Ambos discutem a necessidade de distinção entre narrativa e discurso, calcados nos apontamentos de E. Benveniste e em outras reflexões contemporâneas (final dos anos 60) acerca da inscrição da instância enunciativa no texto, pois “no discurso alguém fala, e sua situação no ato mesmo de falar é o foco das significações mais importantes” (GENETTE, 1995, p. 270). Em suma, a argumentação fundamenta-se na afirmação da dissimetria entre as instâncias da narrativa e do discurso, já que:

[...] a narrativa inserida no discurso se transforma em elemento do discurso, o discurso inserido na narrativa permanece discurso e forma uma espécie de quisto muito fácil de reconhecer e localizar. A pureza da narrativa, dir-se-ia, é mais fácil de preservar do que a do discurso. [...] na

verdade, o discurso não tem uma pureza a preservar, pois é o modo ‘natural’ da linguagem, o mais aberto e o mais universal, acolhendo por definição todas as formas; a narrativa, ao contrário, é um modo particular, definido por um certo número de exclusões e de condições restritivas [...]. O discurso pode ‘narrar’ sem cessar de ser discurso, a narrativa não pode ‘discorrer’ sem sair de si mesma (GENETTE, 1995, p.272).

Isto considerado como ponto de partida observa-se, doravante, o discurso da narrativa em **Cidade de vidro**. O narrador distribui as informações em ordem<sup>2</sup> aparentemente cronológica, mas, desde o momento em que o personagem focal - Daniel Quinn - atende um engano telefônico, até seu desaparecimento físico, diversas anacronias<sup>3</sup> são instaladas na forma de pontos de ruptura. Tais recursos inserem discurso relativo a acontecimentos passados tanto na vida de Quinn quanto se referem a eventos históricos ou literários reconhecíveis nos relatos oficiais e/ou canônicos. A história tem início no dia 15 de maio (de um ano não especificado), mas o narrador não apresenta com exatidão essa data como o momento originário, quando Quinn recebe um telefonema que o intriga, mas opta por enfatizar a quinta noite - numa sequência de noites sem dias -, 19 de maio. De 15 a 19 de maio, portanto, a história caminha em um ritmo lento por meio da inserção de discurso, o que gera expectativa no leitor, lentidão causada também por pausas que também funcionam no sentido de “adiantar” uma série de informações relevantes. A expectativa é ocasionada pela frequência<sup>4</sup> de um evento específico: o toque do telefone: “Foi um número errado que começou tudo, o telefone tocando três vezes, altas horas

<sup>2</sup> “[...] disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo” em confronto com “a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, na medida em que é indicada explicitamente pela própria narrativa ou pode ser inferida deste ou daquele indício indirecto” (GENETTE, 1995, p.33)

<sup>3</sup> “[...] diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a da narrativa” (GENETTE, 1995, p. 34)

<sup>4</sup> repetição. “Um acontecimento não só pode produzir-se: pode também reproduzir-se, ou repetir-se [...] Bem entendido que a *identidade* dessas múltiplas ocorrências é, em todo o rigor, contestável [...]” (GENETTE, 1995, p.113).

da noite, e a voz do outro lado chamando alguém que não morava ali” (AUSTER, 2003, p.9).

No que concerne às “relações entre narrativa e história”, a repetição do mencionado evento é singulativa, isto é, define-se “pela igualdade do número de ocorrências” (GENETTE, 1995, p.115). Isso significa que, se o narrador opta por apresentar o evento na mesma quantidade de ocorrências, confere-lhe um *status* que obriga o leitor a considerar relevante um fato que, dados os conhecimentos enciclopédicos<sup>5</sup> sobre situações semelhantes, poderia simples e facilmente desprezar: o toque de um telefone. Isso acontece porque esse é o motivo de toda a história: um engano telefônico, o qual desencadeia uma série de outros enganos. A relação é, no entanto, mais complexa. A ansiedade da personagem Quinn em atender novamente a ligação misteriosa mantém ativa a expectativa do leitor devido à administração do ritmo da narrativa. Entre uma noite e outra após o primeiro telefonema, ou Quinn não consegue atender, ou ele espera e o desconhecido não liga, até a última ligação, a do dia 19 de maio.

Ao especificar a data, o narrador instala uma questão aparentemente banal, dada a maneira como é disposta no início, mas que se revela central conforme se trilha pelo texto: a reflexão sobre as origens, do próprio personagem, da nação estadunidense, da literatura. O motivo clássico da origem, entretanto, é introduzido por uma multiplicidade de elementos. Em *Cidade de Vidro*, instaura-se o problema da origem (da identidade pessoal, nacional e humana) para construí-lo pela falsidade, dada a impossibilidade de acesso a qualquer ato fundador ou original (no sentido de genealogia, tal como trabalhado por Foucault). Por outro lado, é nesse dia, coincidente com o da concepção de Quinn, conforme exposto pelo narrador,

---

<sup>5</sup> Eco (2004, p.60). define competência enciclopédica como um “[...] complexo sistema de códigos e subcódigos” Pois: “Para atualizar as estruturas discursivas, o leitor confronta a manifestação linear com o sistema de códigos e subcódigos fornecidos pela língua em que o texto foi escrito e pela competência enciclopédica a que por tradição cultural aquela própria língua remete” (ECO, 2004, p. 60).

que acontece uma nova concepção, uma possibilidade de redenção (e ele precisa disso, pois, ainda conforme o narrador, ele perdera a mulher, o filho de três anos e o sentido da vida), mas esse novo Quinn é construído a partir de uma falsidade, através de um jogo de identidades múltiplas e interdependentes, a saber: Quinn/William Wilson/Max Work/Paul Auster. Eis o trecho inaugurador da nova “identidade” de Quinn:

Era o dia 19 de maio. Ele se lembrava da data porque era aniversário de casamento dos pais – ou seria, caso os pais estivessem vivos – e sua mãe uma vez lhe disse que ele foi concebido na noite do casamento. Esse fato sempre o fascinara – ser capaz de determinar exatamente o primeiro momento da sua existência -, e ao longo dos anos Quinn, em segredo, havia comemorado seu aniversário nesse dia (AUSTER, 2003, p.16-7).

A história acontece em um período que compreende três meses, de maio a agosto. O tempo do discurso, entretanto, não coincide com o da história, já que o narrador revela, ao final, ter tomado conhecimento dos fatos em fevereiro, portanto, seis meses após seu término – ou sua suspensão. Quinn simplesmente desaparece em agosto, como afirma ao narrador (no final tornado personagem) um outro personagem, secundário, chamado Paul Auster, que é escritor. O emprego do recurso da distância temporal auxilia na atribuição de um efeito de sentido de veracidade à história, uma vez que, durante seis meses, o outro personagem afirma ter tentado encontrar Quinn, sem sucesso. O desaparecimento está, portanto, consumado, por isso o que se apresenta deve ser tomado como verdadeiro.

O narrador revela, nas páginas iniciais, que Quinn tornara-se escritor de romances de mistério porque perdera a esposa e o filho. Adiante, ainda nos estágios iniciais, ele afirma que tal fato ocorrera cinco anos antes do início da história que ora se narra: “Agora já haviam passado mais de cinco anos. Já não pensava muito no filho e

só pouco tempo antes retirara a fotografia da mulher da parede” (AUSTER, 2003, p.11). Tal informação (dentre outras) interfere na narrativa no sentido de seu alcance<sup>6</sup>, auxiliando na explicação de determinadas disposições anímicas do personagem focal no presente e na justificativa de suas atitudes ou modos de pensar (presentes e futuros). Essas passagens configuram-se como analepses<sup>7</sup> externas, pois funcionam como complementos à narrativa, não interferindo em sua dinâmica, a não ser nos termos expostos acima.

Outro trecho significativo que mostra a anacronia pelo recurso à analepse é o seguinte: “Desde quando terminara o último romance de William Wilson duas semanas atrás, vinha se sentindo abatido” (AUSTER, 2003, p.12). A proximidade temporal da história que se começa a relatar com o fato de Quinn ter finalizado a escrita de um romance policial pouco tempo antes revela a disposição dele em aceitar prontamente o que propõe uma voz desconhecida do outro lado da linha telefônica, a saber, evitar um suposto crime. Assim, Quinn é instado a sair de seu papel de escritor de romances detetivescos para entrar no “mundo real” dos detetives, tornando-se ele mesmo um deles. Além disso, a revelação da data e de como Quinn se sentia prepara o terreno para a introdução, de forma enfática, da questão da multiplicidade da identidade, tal como se observa na passagem abaixo:

Seu detetive particular e narrador, Max Work, tinha esclarecido uma complicada cadeia de crimes, havia levado muitas surras e várias vezes escapara por um fio, e Quinn sentia-se um tanto exaurido por suas

---

<sup>6</sup> “Uma anacronia pode ir, no passado como no futuro, mais ou menos longe do momento ‘presente’, isto é, do momento da história em que a narrativa se interrompeu para lhe dar lugar: chamaremos *alcance* da anacronia a essa distância temporal (GENETTE, 1995, p.46).

<sup>7</sup> De acordo com Genette (1995, p.47), a analepse refere-se ao fato de que “toda a anacronia constitui, em relação à narrativa na qual se insere - na qual se enxerta - uma narrativa temporalmente segunda, subordinada à primeira [...]”. Adiante, o autor distingue os tipos de analepse, dos quais “podemos, pois, qualificar de *externa* aquela analepse cuja amplitude total permanece exterior à da narrativa primeira” (GENETTE, 1995, p.47).

façanhas. *Ao longo dos anos, Work se tornara muito próximo de Quinn.* Enquanto William Wilson permanecia uma figura abstrata para ele, Work cada vez mais adquiria vida. Na tríade de egos em que Quinn se transformara, Wilson servia como uma espécie de ventríloquo, o próprio Quinn era o boneco e Work era a voz animada que conferia um propósito àquela empresa. Se Wilson era de fato uma ilusão, justificava no entanto a vida dos outros dois. Se Wilson de fato não existia, era no entanto a ponte que permitia a Quinn passar de si mesmo para Work. *E pouco a pouco Work se tornara uma presença na vida de Quinn,* seu irmão interior, seu companheiro de solidão (AUSTER, 2003, p.12). [grifos nossos]

Essas analepses têm outra função: revelar que o narrador, embora não seja personagem, não participe da história, detém informações sobre a vida pregressa do personagem focal. Na dinâmica da narrativa, isso constitui uma contradição, o que confirma a leitura que aqui se propõe, qual seja, pela chave interpretativa da dúvida, da suspeita, do falseamento. Ao narrador deveriam estar vedadas tais informações, pois ele sequer conhecera Quinn. Além disso, ele apenas toma conhecimentos dos fatos pelo conteúdo de um caderno deixado por Quinn (adquirido em um momento posterior ao início da história, portanto, incompleto) antes de seu desaparecimento e por Paul Auster, que afirma ter conhecido pessoalmente o personagem focal, ainda que superficialmente.

Outro tipo de anacronia é empregado em **Cidade de vidro**: a prolepse<sup>8</sup>. Alguns anúncios são feitos pelo narrador a fim de criar expectativa no leitor, recurso que se coaduna com a (pretensa) história de detetive e com o uso do tempo ulterior no que diz respeito à voz narrativa. O narrador está afastado temporalmente dos acontecimentos que narra e deixa claro, por meio das prolepses, que domina toda a sua extensão, do início ao final, o que é falso, mas o leitor só descobre a falsidade no desfecho. O uso das prolepses é sofisticado, o que gera uma diversidade de efeitos de sentido. No seguinte trecho, por exemplo: “Naquela noite, quando afinal se

<sup>8</sup> “antecipação ou prolepse temporal (...)” (GENETTE, 1995, p. 65).

dispôs a dormir, Quinn tentou imaginar o que Work teria dito para o desconhecido ao telefone. No sonho, que mais tarde esqueceu, Quinn se viu sozinho em um quarto, disparando uma pistola na direção de uma parede branca e nua” (AUSTER, 2003, p. 15), há uma prolepse que é um anúncio, mas, em *Cidade de Vidro*, tal anúncio não cumpre o mesmo papel descrito por Genette (1995, p.72):

O papel desses anúncios na organização e naquilo a que Barthes chama o ‘entraçado’ [*tressage*] da narrativa é bastante evidente, pela expectativa que criam no espírito do leitor. Expectativa que pode ser imediatamente resolvida no caso desses anúncios de muito curto alcance, ou prazo, que servem, por exemplo, no fim de um capítulo, para indicar, encetando-o, o assunto do capítulo seguinte [...]

Na história em questão, não se trata sequer de um anúncio de fato, pois ele não é resolvido, a não ser na última novela, intitulada **O quarto fechado**. Como se trata de histórias independentes, surpreende o fato de o sonho aparecer na última história e, ainda, desconfigurado, pois é relativo a uma ação efetiva (não mais um sonho) de outro personagem, que sequer figura em **Cidade de vidro**.

A prolepse generalizante<sup>9</sup> é a mais recorrente em **Cidade de vidro**, utilizada em estreita relação com o eixo da dúvida, que permeia toda a narração. Alguns exemplos ilustram esse uso:

Virginia Stillman sorriu, como se fosse de alguma piada secreta que só ela conhecesse. Ou talvez estivesse apenas reagindo ao possível duplo sentido da sua última frase. *A exemplo de muitas coisas que aconteceram com ele no correr dos dias e semanas que se seguiram*, Quinn não conseguiu ter uma idéia precisa a respeito disso (AUSTER, 2003, p.39). [grifos nossos]

*Na manhã seguinte, e por muitas manhãs depois*, Quinn se instalou em um banco

---

<sup>9</sup> “As prolepses generalizantes explicitam de algum modo essa função paradigmática delineando uma perspectiva sobre a série ulterior (...)” (GENETTE, 1995, p.71).

no meio da ilha de pedestres na esquina da Broadway com a rua 99. Chegava cedo, nunca depois das sete, e sentava ali com um café preparado para viagem, pão com manteiga e um jornal aberto no colo, vigiando a porta de vidro do hotel (AUSTER, 2003, p. 69). [grifos nossos]

Quinn é um homem de segredos, afirma o narrador logo no início. Como escritor, prefere esconder-se sob um pseudônimo: William Wilson: “Três obras foram escritas com o nome de William Wilson e ele as concluía à razão de uma por ano, o que lhe rendia dinheiro bastante para viver modestamente em um pequeno apartamento de Nova York” (AUSTER, 2003, p.9). O fato de o narrador insistir, nos estágios iniciais da narrativa, em mostrar que Quinn utiliza um pseudônimo reforça a aposta na tematização explícita da questão da identidade. Na verdade, não há identidade, há sempre um jogo de indeterminações, de instabilidades que gravitam sobre a questão da linguagem, da atribuição de nomes às coisas, explicitamente tratada no romance em revisitas a textos filosóficos e científicos clássicos que abordam o tema. E não apenas isso, pois não há como desprezar o fato de ser William Wilson um personagem de Edgar Poe, com quem o narrador estabelece diálogo explícito.

Pelo exposto até este ponto, observa-se que, no que diz respeito à voz narrativa, tal como a define Genette (1995, p.13), a saber: “a assunção das condições de enunciação pela instância narrativa” isto é, as relações entre o narrador e a história que conta, em **Cidade de vidro** narra-se ulteriormente aos fatos, o que pode ser comprovado pelo uso, sobretudo, do pretérito perfeito. De acordo com Genette (1995, p.220), esse tipo de tempo de narração “preside a maior parte das narrativas produzidas até hoje. O emprego de um tempo do pretérito basta para a designar como tal, sem por isso indicar a distância temporal que separa o momento da narração do da história”

No que se refere a outro aspecto da voz narrativa, o nível<sup>10</sup>, verifica-se posicionamento predominantemente extradiegético<sup>11</sup>, que

significa que o narrador não é personagem da história narrada, exceto por algumas raras intromissões e pelo trecho final, uma espécie de posfácio, situado após o já anunciado desaparecimento de Quinn, estágio em que o narrador penetra explicitamente na história como personagem: “Voltei de minha viagem à África em fevereiro, poucas horas antes de uma nevasca cair sobre Nova York. Liguei para meu amigo Auster naquela noite e ele insistiu para que eu fosse vê-lo o mais depressa possível” (AUSTER, 2003, p.146). O nível da narração torna-se, portanto, intradieético, o narrador personifica-se na história, tomando conhecimento dos fatos por meio de um personagem secundário que lhe entrega um caderno no qual Quinn teria anotado os acontecimentos relativos aos três meses da ação, conforme ele mesmo explica:

Quanto a Quinn, é impossível dizer onde estará agora. Examinei o texto do caderno vermelho com a máxima atenção e qualquer inexatidão na história deve ser atribuída a mim. Havia momentos em que era difícil decifrar o texto, mas fiz o melhor que pude e me abstive de qualquer interpretação. *O caderno vermelho, é claro, representa apenas metade da história, como qualquer leitor sensível logo compreenderá.* (AUSTER, 2003, p.147) [grifos nossos]

O narrador assume, como é possível observar no trecho grifado, o caráter ficcional da história que narra, contrariando as escolhas anteriores já apontadas, como o tempo pretérito (perfeito), a narração ulterior, os posicionamentos hetero e extradieético. E mais: admite, implicitamente, que o leitor fora enganado, que os fatos haviam sido mostrados como verdadeiros, mas que não passam de invenção, o que justifica, mais uma vez, a interpretação pela chave da dúvida.

---

<sup>10</sup> Lugar de onde a voz é enunciada, posição do narrador. Genette (1995, p.227) explica que “(...) todo o acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o acto narrativo produtor dessa narrativa”.

<sup>11</sup> Trata-se de narrar de fora, isto é, o narrador não é personificado, não é, portanto, um personagem, é apenas uma voz (sem personalidade). Ele narra personagens em ação.

A alteração nos elementos concernentes à voz narrativa já havia sido apontada por intromissões explícitas do narrador em outros pontos da narrativa, como em uma espécie de ponto intermediário, já que não se trata de um nível extrao nem intradieético, pois o narrador refere-se a ele mesmo como “o autor”, utilizando, portanto, o recurso que Greimas denomina “embreagem actancial”, por meio do qual a terceira pessoa disfarça-se em primeira ou vice-versa. O objetivo da aplicação de tal recurso discursivo em concomitância com a prolepse é preparar o leitor para o final, quando se explicita esse “quem fala”, ainda que apenas parcialmente. O efeito de sentido alcançado por essa estratégia é o de contradição – sentido geral produzido por esse discurso –, pois mostrar o alguém responsável diretamente pela exposição das informações contraria todo o sentido de objetividade instalado pelas escolhas de mais distanciamento no que concerne à voz e ao modo narrativos. Eis o trecho que confirma a contradição:

Passou-se um longo tempo. Exatamente quanto, é impossível dizer. Semanas, com certeza, mas talvez até meses. O relato desse período é mais vazio do que o autor gostaria. Mas as informações são escassas, e ele preferiu deixar passar em branco o que não podia ser confirmado de forma definitiva. *Uma vez que esta história é baseada inteiramente em fatos, o autor sente a obrigação de não ultrapassar os limites do que pode ser comprovado, resistir a qualquer preço aos perigos da invenção.* Mesmo o caderno vermelho, que até agora proporcionou um relato minucioso das experiências de Quinn, é suspeito. *Não podemos dizer com segurança o que aconteceu com Quinn durante o período,* pois é nesse ponto da história que ele começa a perder o domínio de si mesmo (AUSTER, 2003 p.127). [grifos nossos]

Na passagem final da história, o narrador assume (agora pela própria materialização na história, o que Genette define como voz homodiegética<sup>12</sup>) ter redigido a narrativa sem ter participado dela, a não ser em terceiro grau (pois não é personagem focal nem

<sup>12</sup> O narrador está presente como personagem na história que conta (GENETTE, 1995, p. 244).

secundário/testemunha, mas amigo deste último, a quem são confiadas as informações), o que corrobora o referido efeito de sentido de dúvida pela contradição que permeia toda a obra. O caderno vermelho serve para conferir veracidade à história, pois atua como registro, pretendo documento elaborado pelo agente mas, simultaneamente, o narrador afirma que nem tudo havia sido registrado por Quinn, o que evidencia a “invenção” pelo menos de parte do relato.

Nos momentos iniciais da narrativa, logo na primeira página, também há alteração significativa na voz. O texto é aberto de maneira hetero e extradiegética: “Foi um número errado que começou tudo, o telefone tocando três vezes, altas horas da noite, e a voz do outro lado chamando alguém que não morava ali” (AUSTER, 2003, p.9). No parágrafo seguinte, insere-se a mudança, que não volta a acontecer ao longo da história, exceto em momentos pontuais, conforme apontado acima. Nessa passagem, o narrador posiciona-se no interior da narrativa de maneira explícita, oferecendo, por meio de um relato sumarizado, informações acerca da vida pregressa do personagem focal. Pelo emprego da primeira pessoa do plural, o narrador tem uma atitude ainda mais complexa: não é um “eu” que revela algo, mas um “nós”, e ao leitor fica a questão, não respondida: ele e quem mais? Essa alteração na voz narrativa, em consonância com o conteúdo informacional veiculado, garante o efeito de sentido de veracidade, uma vez que o narrador aponta intimidade com os eventos relatados, embora durante a maior parte do relato opte pela distância em relação aos fatos e ao personagem focal. Além disso, pela sumarização<sup>13</sup>, acelera-se o passo rumo aos acontecimentos que realmente importam na economia geral da obra. Observe-se a intromissão do narrador no trecho abaixo destacado:

Quanto a Quinn, há pouca coisa para comentar. Quem era, de onde veio e o que fazia não tem muita importância. *Sabemos*, por exemplo,

<sup>13</sup> Elemento da duração, portanto, relativo ao tempo da narrativa. Trata-se de um resumo, “inferioridade quantitativa em relação à cena”, aceleração (GENETTE, 1995, p.97-8).

que tinha trinta e cinco anos de idade. *Sabemos* que já fora casado, havia sido pai e que sua esposa e seu filho haviam morrido. *Sabemos* também que era autor de livros. Para ser preciso, *sabemos* que escrevia romances de mistério (AUSTER, 2003, p.9). [grifos nossos]

Alterações na voz narrativa alteram o modo narrativo, isto é, a distância e a perspectiva do narrador, na definição de Genette (GENETTE, 1995, 160) : “duas modalidades essenciais dessa *regulação da informação narrativa* [...]” . O modo caracteriza-se pelo nível de saber do narrador e pela maneira como ele opta por distribuir as informações no texto. Quanto à perspectiva, pode-se afirmar que o narrador de **Cidade de vidro** tem onisciência relativa porque, conforme assinalado acima, ele colheu informações de outras fontes (o caderno vermelho e o personagem secundário), embora tenha inventado boa parte da história, ficando ao leitor vedado certificar-se quanto à quantidade de material “legítimo” e quanto à quantidade de material “inventado”. Dado o caráter ficcional (literário) da obra, isso só é relevante porque o narrador se esforça, na maior parte do relato, para conferir autenticidade concreta ao que narra – vide as estratégias apontadas acima –, pois o fato de não ter participado diretamente da ação poderia causar um efeito de sentido de ficcionalidade mais enfático. Trata-se, portanto, de uma tentativa de mascaramento da relatividade de sua onisciência, pois o narrador luta para provar que domina integralmente a história.

Sobre o item distância, **Cidade de vidro** configura-se como uma narrativa de acontecimentos<sup>14</sup> com predominância do discurso narrativizado<sup>15</sup> (embora existam trechos em discurso direto) e do

---

<sup>14</sup> “A narrativa de acontecimentos, porém, qualquer que seja o seu modo, é sempre narrativa, isto é, transcrição do (suposto) não-verbal em verbal: a sua mimese nunca será mais que uma ilusão de mimese, como toda a ilusão dependendo de uma relação eminentemente variável entre o emissor e o receptor” (GENETTE, 1995, p.263-4).

<sup>15</sup> “[...] tratado como um acontecimento entre outros, e como tal assumido pelo narrador [...]” (GENETTE, 1995, p.168). Genette explica: “O discurso *narrativizado* ou *contado*, é, evidentemente, o estado mais distante, e em geral, [...] o mais redutor” (1995, p. 169).

modo *telling*<sup>16</sup> mas, em que pese o fato de o narrador relatar os acontecimentos “de longe”, oferece carga significativa de detalhes, possibilitada pela velocidade lenta. Justamente por progredir vagarosamente (por anisocronias, ou seja, alterações na velocidade, especialmente as pausas), a narrativa pode deter-se em detalhes (principalmente aqueles relativos aos sentimentos e pensamentos do personagem focal). Vale ressaltar que, no caso em questão, não são detalhes provenientes de descrições ou ambientações, mas inserções de reflexão teórica, o que converge com a função do narrador<sup>17</sup>, visivelmente ideológica<sup>18</sup>, caracterizada pela “conversação intelectual”. A função ideológica é, no entanto, mascarada de função meramente narrativa. Ao contrário de obras como **A montanha mágica**, de Thomas Mann, **Os irmãos Karamazov**, de F. Dostoievsky, dentre outros, em que personagens personificam ideias, na nomenclatura de M. Bakhtin “vozes sociais”, em **Cidade de vidro** a função ideológica é marcada não pela intromissão do narrador nem por essa personificação, mas por “excursos discursivos no presente”, como refere Genette (1995, p.150) sobre os trechos de “estatuto extra-narrativo” que aparecem, no que tange ao ritmo, à duração, no formato de pausas.

As pausas são intensamente percebidas porque algumas delas compõem capítulos à parte, alongando, portanto, a história em favor do discurso. Vale a concentração na observação da velocidade<sup>19</sup>,

<sup>16</sup> O modo *telling* caracteriza-se por uma visão mais panorâmica, pela baixa quantidade de informação, pela maior presença do narrador, conferindo a sensação de que a história se conta por si mesma.

<sup>17</sup> De acordo com Genette (1995, p. 253), “pode parecer estranho, à primeira vista, atribuir a um narrador, qualquer que ele seja, um outro papel além da narração propriamente dita, isto é, o facto de contar a história, mas nós sabemos muito bem que o discurso do narrador, romanesco ou outro, pode assumir outras funções”.

<sup>18</sup> “Mas as interações, directas ou indirectas, do narrador a respeito da história podem tomar também a forma mais didáctica de um comentário autorizado da acção: afirma-se assim aquilo a que se poderia chamar a *função ideológica do narrador*” (GENETTE, 1995, p.255).

<sup>19</sup> “Entende-se por velocidade a relação entre uma medida temporal e uma medida espacial (tantos metros por segundo, tantos segundos por metro): a velocidade da narrativa pela relação de uma duração, a da história, medida em segundos, minutos, horas, dias, meses e anos, e uma extensão: a do texto, medido em linhas e em páginas)” (GENETTE, 1995, p.87).

pois a narrativa é, em sua maior parte lenta, devido ao referido alongamento, que surge de maneiras distintas em **Cidade de vidro**. Além disso, sobre o conteúdo, tais alongamentos apresentam de modo mais incisivo as questões teóricas levantadas pelo discurso em razão de seu caráter marcadamente ideológico. Por isso, para análise mais detalhada da narrativa em questão, segmentam-se as diferentes formas de tratamento do tempo (baixo ou morto):

· Pausa descritiva: em **Cidade de vidro**, constata-se sempre ligada organicamente à função ideológica exercida pelo narrador (e, muitas vezes, à própria narração), tal como no trecho citado abaixo:

Nova York era um espaço inesgotável, um labirinto de caminhos intermináveis, e por mais longe que ele andasse, por melhor que conhecesse seus bairros e ruas, a cidade sempre o deixava com a sensação de estar perdido. Perdido não apenas na cidade, mas também dentro de si mesmo. Toda vez que saía para dar uma volta, tinha a sensação de que estava deixando a si mesmo para trás e, ao se entregar ao movimento das ruas, ao reduzir-se a olhar observador, ele se descobria apto a fugir da obrigação de pensar, e isso, mais do que qualquer outra coisa, lhe trazia uma certa paz, um saudável vazio interior. O mundo estava fora dele, em volta, à frente, e a velocidade com que o mundo se modificava sem parar tornava impossível para Quinn deter-se em qualquer coisa por muito tempo. (AUSTER, 2003, p.10)

O trecho destacado é um dos poucos em que o narrador emprega o pretérito imperfeito, o que confere a ideia de hábito, portanto, mesmo os verbos que sugerem ação invocam um tipo de ação repetida. A iteratividade provoca anisocronia, que incide na narrativa como alteração na velocidade do relato pelo alongamento, uma vez que, tanto nos parágrafos subsequentes quanto nos anteriores, optou-se em geral pelo uso do pretérito perfeito, mais ajustado aos trechos narrativos propriamente ditos conferindo, portanto, mais velocidade. No que diz respeito à função ideológica, pode-se identificar, pelo trecho citado, a introdução de uma questão

revolvida durante toda a narrativa, qual seja: a da cidade, do ambiente urbano contemporâneo como labirinto, como espaço de mal-estar, de solidão e de perda de referências.

· Pausa de autorreflexividade: são trechos, em geral extensos, em que o narrador expõe reflexões acerca do fazer literário, teorizado ao longo da narrativa em diversos momentos, como exemplificado abaixo:

*Para Quinn, o que interessava nas histórias que escrevia não era a sua relação com o mundo, mas a sua relação com as outras histórias. Ainda antes de se transformar em William Wilson, Quinn fora um fanático leitor de romances de mistério. [...] O detetive é quem olha, quem ouve, quem se movimenta nesse atoleiro de objetos e fatos, em busca do pensamento, da idéia que fará todas essas coisas se encaixarem e ganharem sentido. O leitor vê o mundo através dos olhos do detetive, experimentando a proliferação dos detalhes desse mundo como se o visse pela primeira vez. [...]* (AUSTER, 2003, p.14) [grifos nossos]

· Pausa-capítulo: autoexplicativa, é uma pausa que compõe todo um capítulo. Em **Cidade de vidro**, o quarto capítulo é exemplar. Nele, o narrador relata casos similares ao vivido pelo personagem Peter Stillman (filho). O efeito de sentido ao se abordar de duas maneiras diferentes fatos similares, com a diferença de serem distantes no tempo, é o de contradição: enquanto o leitor é levado ao terror (tanto quanto o personagem focal Quinn) devido à brutalidade de se prender uma criança durante nove anos para observar o que lhe aconteceria em termos de manutenção, desenvolvimento ou involução da linguagem, o relato científico tende a produzir um efeito de sentido de suavização desse terror, dada sua objetividade e frieza. No caso específico desse exemplo, esse tipo de pausa reforça a função ideológica do narrador, que é a crítica aos discursos hegemônicos.

· Pausa-digressão: no caso da narrativa em questão, encontram-se diversos trechos assinalados por pensamentos do

personagem focal ou pela citação de passagens do caderno vermelho em que ele fez anotações ao longo da história e que marcam o trabalho assumido pelo escritor-detetive. Um exemplo é o longo trecho do caderno vermelho em que Quinn faz uma reflexão social, enfatizando o tema da crítica da cidade, do qual reproduz-se uma parte:

Hoje, como nunca antes: os vagabundos, os indigentes, as mendigas que carregam sacolas, os bêbados e os vadios. Abrangem desde os meramente pobres até os que se encontram em completa desgraça. Para onde quer que se olhe, lá estão eles, em bairros bons e ruins (AUSTER, 2003, p.121).

· Pausa-citação: referências a obras “reais” e outras existentes apenas no universo da narrativa, como o livro escrito por Peter Stillman (pai) quando ainda era professor universitário [cujo título é: *O jardim e a torre: visões inaugurais do Novo Mundo*, de acordo com o narrador, “(...) um livro dividido em duas partes de extensão aproximadamente igual, “O mito do Paraíso” e “O mito de Babel” (AUSTER, 2003, p.51)]. O narrador apresenta uma espécie de resenha desse livro em todo o capítulo seis.

No capítulo seis, pelo recurso da *mise en abyme* (utilizado também no que concerne às identidades da personagem focal), o narrador traz a figura do caderno vermelho, no qual constam as reflexões do personagem focal, que, por sua vez, expõe o conteúdo do livro de Stillman que, por sua vez, cita o livro de Henry Dark, **A nova Babel**, que, por sua vez, inspirou-se em **Paraíso recuperado**, de Milton, todos se reportando ao livro bíblico do Gênesis. O narrador teoriza pela polêmica os discursos histórico e religioso, que funcionam de maneira simbiótica no que diz respeito à fundação da nação estadunidense. O argumento de **Cidade de vidro** detém-se na tese de que os malefícios do mundo contemporâneo (com ênfase nos Estados Unidos da América, já que eles simbolizam o

poder sobre o “resto” do mundo), em especial a deterioração da possibilidade de se encontrar um sentido para a vida e de comunicação entre os seres humanos perdeu-se devido à distância entre as palavras e as coisas às quais elas se referem. Melhor dizendo: trata-se de questionar a representação. Argumento defendido por Hermógenes, no **Crátilo**, diálogo de Platão que se acredita, na tradição metafísica, inaugurador da reflexão sobre a linguagem e a representação. Hermógenes defende a tese da convencionalidade, enquanto Crátilo acredita que existe uma relação de naturalidade entre as coisas e os nomes que as designam. Por analogia, poder-se-ia afirmar que, em **Cidade de vidro**, Crátilo é atualizado pelo personagem Peter Stillman (pai), que coleta nas ruas objetos aparentemente sem valor, a fim de criar uma nova língua baseada nessa (nova) relação natural, como se pode observar pela passagem abaixo citada:

- Veja, estou prestes a inventar uma nova língua. (...)
- Uma língua nova?
- Sim, uma língua que irá, enfim, dizer aquilo que temos para dizer. Pois nossas palavras já não mais correspondem ao mundo. Quando as coisas formavam um todo, tínhamos confiança de que nossas palavras eram capazes de expressá-las. Mas aos poucos essas coisas se despedaçaram, se romperam, desmoronaram no caos. Elas não se adaptaram à nova realidade. Por isso, toda vez que tentamos falar o que vemos, falamos com falsidade, distorcendo a coisa mesma que desejamos representar (AUSTER, 2003, p.89)

E, para fundamentar o questionamento sobre a representação (que é histórica e ideológica, portanto, não verdadeira), o narrador constrói um capítulo que é todo discurso, essencialmente atrelado à função ideológica do narrador, que é dupla neste caso: tanto distribui informações cruciais para a compreensão de trechos vindouros (numa espécie de prolepse) quanto enfatiza sua posição frente ao tema da origem no que diz respeito ao surgimento dos Estados

Unidos da América como nação e seu *status* de nação hegemônica no mundo contemporâneo. Assim, o conteúdo do suposto livro de Stillman (um louco) funciona como explicação histórico-religiosa da loucura que fundamenta o modo de pensar, de viver e de agir norte-americano. Eis um trecho do capítulo:

Assim como Babel fora construída trezentos e quarenta anos após o Dilúvio, do mesmo modo, previa Dark, exatamente trezentos e quarenta anos após a chegada do navio *Mayflower* ao porto de Plymouth, a ordem seria cumprida. *Pois com toda a certeza eram os puritanos, o novo povo escolhido por Deus, que portavam nas mãos o destino da humanidade.* Ao contrário dos hebreus, que frustraram Deus ao rejeitar seu filho, esses ingleses transplantados iriam escrever o capítulo final da história antes que o Céu e a Terra enfim se unissem. A exemplo de Noé na sua arca, eles tinham viajado através do vasto dilúvio oceânico a fim de cumprir sua missão sagrada (AUSTER, 2003, p.58). [grifos nossos]

O discurso histórico sobre a fundação assenta-se no evento relativo à chegada dos *pilgrims* (peregrinos) à costa leste dos EUA, no entanto, os índios já lá habitavam, bem como os espanhóis e os franceses (estes não como habitantes, mas como exploradores). O marco inaugural, portanto, discurso fundacional, convencionou-se pela:

[...] chegada do advogado britânico John Winthrop a Massachussets, em 1630. Adepto de uma seita radical para a época, os puritanos, e descontente com o anglicanismo – a religião oficial dos ingleses e do rei Carlos I -, Winthrop e as cerca de 700 pessoas que o acompanharam deixaram a Inglaterra para criar sua própria sociedade, num lugar ainda intocado pelos vícios: a América. (FUSER, 2006, p. 26)

O narrador de **Cidade de vidro** ironiza a ideia do “destino manifesto”, segundo a qual “(...) os americanos teriam sido escolhidos por Deus para a missão de ocupar as terras entre os

oceanos Atlântico e Pacífico” (FUSER, 2006, p.29). Tal expressão, de acordo com Fuser (2006, p. 29),

[...] surgiu às vésperas da guerra com o México, em 1846, quando o jornalista John O’Sullivan defendeu ‘a realização do nosso destino manifesto de nos espalharmos pelo continente que recebemos da Providência’. Mas a idéia tem raízes mais antigas, que remontam aos puritanos do século 17. Em sua jornada através do Atlântico, esses imigrantes se comparavam aos hebreus do Velho Testamento, cruzando o deserto em busca da Terra Prometida.

Em **Cidade de vidro**, a fundação é tratada como marco da degradação do mundo e o argumento reside justamente na demonstração de que toda a história é fruto de um discurso fictício e mentiroso, uma vez que todas as ações (genocidas, expansionistas e capitalistas) e ideias partem de invenções de autores loucos (tratados pelo discurso dominante como visionários às avessas) ou mesmo irrealis, como Henry Dark (ou Humpty Dumpty), invenção assumida de Peter Stillman. O argumento sobre a falsidade do discurso historiográfico oficial advém também, no caso da fundação dos Estados Unidos da América, de sua estreita ligação com o discurso religioso, outra ficção, na concepção do narrador, tal como a obra de Milton. A ironia do narrador é evidenciada ao apresentar essa espécie de resenha do livro de Stillman, cujas ideias são sempre introduzidas por uma expressão de dúvida. Ao menos ele, o narrador, trata de eximir-se, de distanciar-se desse conteúdo o quanto pode; para isso, utiliza expressões indiretas, como “segundo”, os verbos na condicional, geralmente acompanhados por um auxiliar gerador de dúvida, como “podia”, “teria” e a insistência no pretérito imperfeito, também com essa carga de dúvida.

Trezentos e quarenta anos, *segundo* os cálculos de Dark, significavam que em 1960 a primeira parte da tarefa dos colonizadores *estaria concluída*. A essa altura, *estariam fixados* os alicerces para a obra efetiva que *viria a*

*seguir*: a construção da nova Babel. Desde já, escrevia Dark, viam-se sinais animadores na cidade de Boston, posto que lá, como em nenhuma outra parte do mundo, o principal material de construção era o tijolo – o qual, conforme indica de forma específica o versículo três do capítulo onze do Gênese, constituía o material de construção usado em Babel. No ano de 1960, afirmava ele com segurança, a nova Babel *começaria a se erguer*, seu próprio feitio *exprimiria* uma aspiração de chegar aos céus, um símbolo da ressurreição do espírito humano. A história *seria escrita* ao contrário. O que tinha caído *se reergueria*; o que se havia cindido *se unificaria*. Uma vez concluída, a Torre *seria grande* o bastante para abrigar todos os habitantes do Novo Mundo (AUSTER, 2003, p.59). [ grifos nossos]

Como se observa no trecho citado, a nova Torre de Babel simboliza o poder dos Estados Unidos, justificado pela “intenção” proposta pelo discurso religioso, qual seja, a de unificação, de liberdade para todos os povos do mundo.

Voltando novamente o foco para as anisocronias, percebe-se que, embora a carga de pausas com vistas ao alongamento do discurso em detrimento da história seja predominante, não se pode prescindir de observar o emprego de cenas. Embora modestamente utilizado pelo narrador, o modo *showing*<sup>20</sup> é empregado em algumas passagens a fim de acelerar o ritmo da história. Alguns trechos representativos são as conversas ao telefone com a voz misteriosa, a conversa com Peter Stillman (filho), os encontros com Peter Stillman (pai) e o diálogo no encontro com Auster (o escritor). Essas cenas têm função específica: confirmar o que já foi dito pelo discurso do narrador, pois não trazem revelações, novidades, apenas repetem informações, via personagens, em discurso direto. Elas funcionam, portanto, como falsa aceleração, mas confirmam o *status* da história de detetive (também falsa) que se conta. Alguns trechos são cenas sumarizadas e se configuram como resumos da própria história,

---

<sup>20</sup> O modo *showing* consiste numa atitude do narrador de mostrar mais de perto, com sua presença diminuída, com mais detalhes, o que ocorre.

fazendo-a circular sobre si mesma. Há predominância dos sumários, mas existe um tipo específico (também pouco utilizado) em **Cidade de vidro**, cuja função é a mesma: promover a circulação interna da história travestida de informação nova, como se depreende da leitura do trecho destacado:

Se o objetivo era compreender Stillman, conhecê-lo bem o bastante para prever o que faria em seguida, Quinn tinha fracassado. Começara com um número restrito de fatos: a formação e a profissão de Stillman, a prisão do seu filho, sua captura pela polícia e o internamento em um hospital, uma obra acadêmica bizarra, redigida enquanto se achava supostamente são, e acima de tudo a certeza de Virginia Stillman de que ele agora tentaria fazer algum mal ao filho. Mas os fatos do passado não pareciam ter nenhum apoio nos fatos do presente (AUSTER, 2003, p.77)

Tudo isso já havia sido relatado anteriormente, por meio de outros mecanismos discursivos e de forma alongada. Nesse trecho, são sumarizados fatos explicados com detalhes (por meio de outros sumários ou de cenas) na história. Sua ocorrência, porém, foi em um tempo anterior à história – portanto, uma anacronia – o que indica seu alcance.

Para além das categorias de análise expostas por Genette, considera-se essencial, para uma leitura de **Cidade de vidro**, observar a atribuição dos nomes próprios, cuja relação com os temas abordados e com o tipo de narração proposta é orgânica. O próprio título da história remete aos temas centrais: o mundo contemporâneo, fundamentalmente urbano, e sua fragilidade, bem como das relações que se estabelecem nessa espacialidade, vide a superficialidade das relações entre os personagens da narrativa. Todos os laços são frouxos, tanto que o narrador, ao adquirir *status* de personagem, no final, desata a amizade com o personagem escritor Auster, o que revela uma coerência interna com a afirmação da impossibilidade de redenção, portanto, uma visão negativa sobre o resgate das relações humanas na contemporaneidade:

Após ouvi-lo, me irritei por Auster ter tratado Quinn com tamanha indiferença. Censurei-o por não ter participado mais ativamente dos fatos, por não ter feito alguma coisa para ajudar um homem que obviamente estava em apuros. (...) Quanto a Auster, estou convencido de que agiu muito mal. Se nossa amizade terminou, a responsabilidade é toda dele (AUSTER, 2003, p. 146-7).

O nome do personagem focal, Daniel Quinn, equivale a Dom Quixote, o que é explicitamente assumido no texto, no trecho em que Quinn encontra-se pessoalmente com Paul Auster (o escritor que não é detetive, como ele) e a conversa encetada por eles envereda pela discussão sobre a literatura, em um exercício autorreflexivo, como toda a obra. Quinn imagina-se Dom Quixote, ele, sim, real, de acordo com sua argumentação, e não Cervantes, tal como em **Cidade de vidro**: Quinn é, no interior da narrativa, mais real do que Paul Auster (o escritor), mero personagem secundário. A autorreflexividade aparece na narrativa de maneira explícita, tanto para abordar a literatura como representação quanto para abordar a relação de um texto com outros textos: “A teoria que apresento nesse ensaio é de que Cid Hamete é na verdade uma mistura de quatro pessoas distintas. Sancho Pança, obviamente, é a testemunha” (AUSTER, 2003, p. 112). Exatamente como Quinn. Cervantes é apenas o exemplo mais contundente, já que é considerado o texto fundador da modernidade, pois **Cidade de vidro** dialoga explicitamente com o gênero policial, por autores como Poe e Dashiell Hammett e pelos romances detetivescos comerciais.

O pseudônimo de Quinn, William Wilson, também tem sua origem relatada explicitamente no texto: trata-se de um jogador de beisebol fracassado, que levava seu time à derrota, assim como o escritor de histórias de detetive que, não resistindo à falta de sentido da vida, atira-se desesperadamente rumo ao “tudo-ou-nada”: abandona seu *status* existencial de ser de papel e lança-se no mundo de suas obras, encarnando Max Work (*maximum work* ou máximo de trabalho, eficiência), seu alter-ego que se transforma em seu ego,

ainda que em segundo grau, já que o nome assumido é de outro detetive, para Quinn, ainda mais real: Paul Auster.

**Cidade de vidro** é preche de intertextualidade e interdiscursividade, existindo apenas na confluência de diferentes obras e de diferentes discursos, literário, histórico, religioso, filosófico. E é o Auster personagem quem diz: “Estou de acordo com você. Não pode haver retrato mais perfeito de um escritor do que um homem enfeitiçado por livros” (AUSTER, 2003, p. 111).

Outros nomes significativos são Peter Stillman e seu personagem, Henry Dark, cujo nome é desvendado no interior da própria narrativa, remetendo a Humpty Dumpty, personagem de **Alice no país das maravilhas**, de Lewis Carroll. Stillman, um “ainda homem” por pouco tempo, já que o pai se suicida e o filho desaparece, o que leva também à autoaniquilação de Quinn. O nome Stillman revela uma situação que é a do homem contemporâneo, de ser humano por enquanto, já que suas atitudes destrutivas o levarão necessariamente ao desaparecimento. Na narrativa, o nome está em estreita consonância com aspectos relativos às personagens que o carregam: pai e filho. Tanto o pai, que trancafiara o filho num quarto para pesquisar acerca da linguagem e que está prestes a cometer suicídio, portanto, fim (literal) do homem, quanto o próprio filho, que permanece homem mesmo após ter sido tolhido da convivência humana e ter perdido a capacidade de se comunicar pelas palavras e tem dificuldades de adaptação no mundo após a “liberdade”.

Por fim, entende-se que **Cidade de vidro** pode ser considerada uma novela policial apenas em termos, pois todas as estratégias convergem para a leitura sob a chave da falsidade, visto que as articulações da narração são manejadas a fim de precipitar o leitor em um universo contraditório, em que nada é o que parece ser nem ninguém é o que diz ser, e o narrador orienta-se pela defesa do argumento sobre a falta “atávica” de sentido fixo do mundo, da linguagem e da própria literatura.

## Referências bibliográficas

AUSTER, Paul. **Cidade de Vidro**. In: **A trilogia de Nova York**. São Paulo: Planeta de Agostini, 2003.

BOOTH, Wayne C. Distance et point de vue. In: BARTHES, R.; KAYSER, W.; BOOTH, W.C.; HAMON, Ph. **Poétique du récit**. Paris: Éditions du Seuil, 1977, p. 85-112.

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

FUSER, Igor. Os donos do mundo. **Revista Aventuras na História** - edição 35. São Paulo: Abril, julho 2006 (p.26-33).

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Veja Universidade, 1995.

\_\_\_\_\_. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland (org.). **Análise estrutural da narrativa**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1971. (p. 255-274)

GOODMAN, Nelson. **Modos de fazer mundos**. Porto: Edições ASA, 1995.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland (org.). **Análise estrutural da narrativa**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1971. (p. 209-254)