

O não-lugar e a modernidade: a questão da identidade em *Cidade de vidro*, de Paul Auster

RESUMO

Jonatan Rafael da Silva
Jonatanrafaeldasilva@gmail.com
Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Curitiba, Paraná, Brasil.

O presente trabalho tem como objetivo analisar *Cidade de vidro*, romance do escritor norte-americano Paul Auster, a partir da tradição da literatura policial – inaugurada por Edgar Allan Poe com *Os Assassinatos na Rua Morgue*, em 1841. Considerando que o texto policialesco é, eminentemente, urbano, observou-se a influência da modernidade, de acordo com Marshall Berman, e o conceito de não-lugar, segundo o antropólogo Marc Augé, na formação da identidade dentro da obra de Auster, sobretudo, na perspectiva do sujeito sociológico de Stuart Hall.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura policial. Modernidade. Identidade. Não-lugar.

INTRODUÇÃO

O escritor norte-americano Paul Auster é um dos que melhor soube retratar o sujeito moderno na cidade. Em sua literatura, homens e mulheres são gemas solitárias ao molde que o artista visual Edward Hopper esquadrinhou em suas telas. O próprio espaço urbano é, em si, um elemento importante na composição narrativa de Auster, não como mero cenário, mas tal qual um personagem singular. Em *Cidade de vidro* (1985), Auster desconstrói a literatura policial, a partir da gênese de Edgar Allan Poe, para compor um romance desconfortante e de perpétuo desassossego.

A Nova York de Auster é a metrópole, a capital do mundo, mas não apenas. É também a cidade solitária, menos pelo isolamento que “pela ausência ou escassez de conexão, proximidade, afinidade” (LAING, 2016, p. 6).

Questões como identidade e não-lugar percorrem todo o livro, transformando o enigma central em um labirinto metalinguístico. Em alguma medida, boa parte da produção literária de Paul Auster está debruçada sobre essas duas provocações iniciais: o ser o estar. Como veremos a seguir, ao emular a narrativa policial, o autor propõe uma investigação sobre o direito à cidade e a respeito do pertencimento, justamente, quando a identidade deixa de ser uma característica inata, e sim um constructo social das inúmeras relações do sujeito com seus pares e com o ambiente citadino (HALL, 2011).

LITERATURA POLICIAL E MODERNIDADE

Podemos dizer que a literatura policial é o resultado da modernidade, da criação das grandes cidades e do espaço urbano como invisibilidade, em que os crimes são dicotomicamente estranhos e familiares (GRUNER; SEREZA, 2008). Edgar Allan Poe, em 1841, escreve *Os Assassínatos da Rua Morgue* como uma resposta à possibilidade do apagamento do outro e os crimes se tornam um enigma para as multidões. A ausência de pessoalidade e identidade em meio ao caos da urbe são o alibi para a construção de um gênero cuja tradição está diretamente ligada à literatura norte-americana, ao “fetiche pela inteligência pura” (PIGLIA, 2017, p. 55) e no realismo melancólico dos jornais, ou seja, uma obra do racionalismo, que privilegia a técnica e a solidão. Enquanto exerce a exegese do progresso, a modernidade produz a delinquência e o desajuste, ambos silenciados nas turbas em perpétuo vaivém de pessoas pelas ruas e calçadas.

Duas décadas após o gesto literário inaugural de Poe, Dostoiévski, ao se deparar com o Palácio de Cristal, em Londres, enxergaria a arquitetura moderna como a vitória irônica de um idealismo massificado, generalista, e que, por sua constituição, seria “tão solene, triunfante, altivo, que nos oprime o espírito” (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 114). Esse cenário de opressão e desrealização, em que o espaço físico e corpo físico estão apartados e desarmonizados, seria perfeito para que a literatura pudesse operar em um nível profundissimamente novo em cuja estrutura está o segredo e o fundo duplo – que nada mais é que a engenharia que permite, como veremos, a elaboração de um texto literário articulado para mascarar as verdades e os culpados, graças a uma história visível e outra, deliberadamente, invisível (PIGLIA, 2014).

Voltando ao início, a simbiose entre literatura policial e modernidade – em que um não pode jamais existir sem o outro – se dá na perspectiva do que Borges (2011) chama de conjunção e cujo articulador pode ser apenas um: o leitor. Para o escritor portenho, Poe, muito mais que o patriarca de um gênero literário, foi o inventor de um “tipo especial de leitor” (BORGES, 2011, p. 55), oportunamente consciente de que *Os Assassinatos na Rua Morgue* é uma obra centrada na vertiginosa aceleração moderna e na técnica como processo de desumanização, e Poe, detalhista que era, daria ao seu relato um final animalesco, como se transportasse o universo da criminalidade para uma esfera que está para além do humano.

Sob esse prisma, a narrativa policial é derivada dos conflitos da ficção histórica, como *Oliver Twist* (1839), de Charles Dickens, e *O Vermelho e o negro* (1830), de Stendhal, trazendo consigo o polo metonímico, definido por Jakobson (2010). Esse desdobramento – da ficção histórica para o texto policial – opera em duas normas, sendo a primeiro estabelecido pelo gênero transgredido, e o segundo caracterizando-se pelo novo gênero assim criado, ou seja, “não entra em nenhum gênero, senão o seu próprio” (TODOROV, 2013, p. 95). O desprendimento do espírito em relação a tudo o que cerca o sujeito moderno, talvez um eufemismo para o niilismo – que seria encarnado em sua forma definitiva em *Pais e filhos* (1862) de Turgêniev –, é o que possibilita à literatura policial não só existir, porém, ser consumida e desejada.

O caráter metonímico explica o porquê, por exemplo, de o texto policialesco precisar valer-se de suas inúmeras partes – em que qualquer peça fora do lugar o invalida como narrativa em forma e linguagem – para a resolução dos mistérios e enigmas. A resposta final, a solução, está no que já foi relatado, entretantes, escondida sob o “manejo da intriga” como “centro de sua poética” (PIGLIA, 2017, p. 55) por meio dos índices de Barthes (2011), os elementos capazes de indicar e justificar um determinado desfecho. A supremacia da mente sobre o espírito acontece, justamente, na necessidade dedutiva do detetive e também do leitor. A mais tradicional literatura policial cumpre-se muito mais no cérebro que na força – Dupin, de Poe, Sherlock Holmes, de Conan Doyle, Poirot, de Agatha Christie, são homens que não preveem em suas ações o uso da brutalidade ou da imoralidade no cumprimento de suas funções – e em Chesterton toda violência moral e física não apenas é inexistente como, por conseguinte, Padre Brown, o “detetive”, é revelado como misericordioso e cheio do carisma de absolvição. Os dois primeiros, Holmes e Poirot, por sinal, como bem observou Borges (2011), estão intimamente ligados a outra história bastante cerebral: *Dom Quixote*. Tanto Holmes quanto Dupin, “um homem pensativo e sedentário” (BORGES; BIOY CASARES, 2018, p. 11), tiveram suas façanhas narradas por um amigo, que em suas linhas demonstrava sua devoção e admiração ao protagonista, da mesma forma como Cervantes registrou as memórias da amizade entre Quixote e Sancho Pança. Ao olhar de Todorov (2013), essa estratégia, o amigo-narrador, funciona pois toda narrativa policial contém duas histórias: do crime; e sobre o inquérito.

No caso da primeira história, esta termina antes de a segunda começar e, logo, o leitor não a vê no tempo da narrativa, haja vista ser uma descrição integrada ao inquérito. A segunda história, ora, é a história do livro, que:

[...] goza pois de um estatuto todo particular. Não é por acaso que ela é frequentemente contada por um amigo do detetive, que reconhece

estar explicitamente escrevendo um livro: ele consiste, de fato, em explicar como essa própria narrativa pode ser feita, como o próprio livro é escrito. A primeira história ignora totalmente o livro, isto é, nunca se revela livresca (nenhum autor de romances policiais poderia permitir-se indicar ele mesmo o caráter imaginário da história, como acontece na literatura) (TODOROV, 2013, p. 96).

A partir dessa construção cerebral, em que fábula (as ações e trama) como as ações estão apresentadas – são orientadas à dimensão do real (TODOROV, 2013), a literatura policial torna-se testemunha do desejo de domínio da razão, da supremacia do conhecimento, quase de maneira alquímica, e revelando relações de poder entre aqueles com acesso aos saberes e à grande massa, ainda alijada desses mesmos ciências. Não seria enganoso dizer que a modernidade do século XIX seria, sob esse prisma, acometida por “ideais utópicos e científicos, e sua linear teleologia de futuro” (WISNIK, 2018, p. 143) ao passo que o século seguinte buscou a execução, a tentativa de prática do real¹.

MODERNIDADE E IDENTIDADE

Como se vê, o sujeito moderno trilhava, desde meados do século XIX, aquilo que o Marc Augé (1994) diria ser o não-lugar: os espaços em que se tornava impossível uma conexão de história, identificação e relação. O progresso, que Augé (1994) diria ter encajado no século XX, já sufocava os contemporâneos de Poe e Baudelaire. A modernidade trazia por contiguidade a imagem como fundamentação do ser e a ideia de beleza se afastava da natureza com a mesma velocidade que os carros substituíam as charretes. Para Baudelaire (2010, p. 9), não é por mero acidente de que o “homem acaba por se assemelhar àquilo que gostaria de ser.” Entretanto, sem sê-lo.

O homem, incapaz de lidar consigo, com o outro e com a natureza, estaria para Freud (2011) em *O Mal-estar na civilização*, imbricado em sua mais íntima angústia. A modernidade, por sua “polifonia de destinos e pensamentos” (AUGÉ, 1994, p. 71), foi cabal para a figura daquele que percorre a cidade a esmo, o *flâneur*, cuja “paixão e profissão é *desposar a multidão*” (BAUDELAIRE, 1996, p. 20) e que parece ser uma das chaves da literatura policial. Dupin e Holmes, para citar mais uma vez os dois detetives, são convertidos em *flâneurs* à medida em que vadeiam os mares urbanos: é uma condição compulsória dos seus cargos. Ambos são o sujeito sociológico de Stuart Hall (2011, p. 11), que:

[...] refletia a crescente complexidade do mundo moderno a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente [...]. De acordo com essa visão, que se tornou a concepção sociológica clássica, a identidade é formada na “interação” entre o eu e a sociedade.

Ao estar intrinsecamente ligado à sociedade, desposando as multidões, o sujeito moderno, ou sociológico, é alguém atento ao que está à sua volta. Segundo Hall (2011), a identidade ocupa espaços interiores e exteriores ou, simplificando, em um nível particular e em outro, público. Do contrário, seria impossível que ele se perdesse de si mesmo ou, em outras palavras, fosse o homem alienado de Freud

(AUGÉ, 1994), confirmando a negação da individualidade absoluta e a posição de observador.

O observador é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito. O amador da vida faz do mundo a sua família, tal como o amador do belo sexo compõe sua família com toda as belezas encontradas, encontráveis ou inencontráveis; tal como o amador de quadros vive numa sociedade encantada de sonhos pintados (BAUDELAIRE, 1996, p. 21).

Se antes o ser humano estava planejado, fechado em sua concepção primária, apartado do que havia ao seu redor, a modernidade passou a lhe oferecer a possibilidade de ser múltiplo ou, como explica Heidegger (2018, p. 15), o homem “tornou-se sujeito dos seus objetos”. Toda essa questão de identidade e diferença seria uma das chaves para dar conta da literatura policial.

Muito mais que o mistério a ser resolvido, o texto policialesco trata da nomeação de um culpado e da identificação de um criminoso – revelando a necessidade de dar nome às coisas, isto é, da relação dialética, proposta por Heidegger, pensando no crime como um objeto de análise, análise esta realizada por um homem pautado pela razoabilidade.

PAUL AUSTER E A LITERATURA POLICIAL

Em *Cidade de vidro*, Paul Auster é herdeiro da linhagem de todo o realismo melancólico (WISNIK, 2018), para quem a literatura policial cai muito bem à modernidade e vice-versa. Ainda que tente romper com o *status quo* literário², principalmente com o texto policial ao propor um detetive quase incapaz de dar cabo de sua função, segue os passos de Poe: explora as relações entre o homem e a cidade, não como opostos, e sim como extensões um do outro. Auster, tal qual o catalão Enrique Vila-Matas, usaria a ficção para debater duas questões bastante contemporâneas, advindas da modernidade: não-lugar e identidade – temas que, em maior ou menor grau, percorreriam toda a obra do escritor norte-americano.

Seu primeiro romance, *Cidade de vidro*, que abre também a célebre *A Trilogia de Nova York*, já introduziria o leitor ao dístico austeriano. Na história, Daniel Quinn, um escritor de livros de mistério, recebe um telefonema, altas horas, em que seu interlocutor procura por um detetive chamado Paul Auster. Após inúmeras negativas, Quinn diz ser Auster e marca um encontro Peter Stillman, um homem cuja identidade foi apagada por seu pai, também Peter Stillman, após ficar paranoico com pesquisas que realizava sobre certa religião. Stillman – como Auster chamaremos o pai somente pelo sobrenome e o filho pelo primeiro nome – foi preso por ter aprisionado Peter e tê-lo submetido a inúmeros atos de violência física e psicológica. Quando deixa a prisão, Peter e sua esposa, a *femme fatale* Virgínia, acreditam Stillman virá a Nova York à caça do filho em busca de vingança. Auster, no caso Quinn, foi contratado para vigiar o perseguidor e impedi-lo de encontrar com sua vítima.

Os dois, Quinn e Stillman, traçam um jogo de gato e rato pela cidade, que se torna transparente, envidraçada, justamente por todos estarem visíveis, porém, camuflados na grande urbe. Enquanto caminha por Nova York, Stillman deixa mensagens no caminho traçado. A escolha das ruas não é aleatória: seu trajeto

desenha, escreve, deixa recados para seus opositores. “Caminhar é desenhar”, escreveria Vila-Matas (2016), em ensaio sobre Auster. Auster, que mais tarde aparecerá como personagem, é somente uma coadjuvante em seu próprio enredo, subvertendo a importância do escritor para a literatura.

A maneira como Quinn lida com o espaço urbano é típico do sujeito sociológico de Hall: percorre a cidade pois é o único ponto a ligá-lo com o real de sua identidade no perímetro interior e exterior. Não por acaso, Auster (1999, p. 72) afirma que seu protagonista sofre da “dor do vínculo interno e externo”. Dessa forma, todo resto o leva a ser cúmplice da burocracia do capital – como quando retira dinheiro do caixa eletrônico e percebe estar no limiar da bancarrota –, porém, Nova York não passa de um arquétipo, um amontado de concreto cuja relação, identidade e história é nula (AUGÉ, 1994). Auster transforma as ruas do Brooklyn, seu lugar-fetichismo – como Newark está, por exemplo, para Philip Roth –, em uma prática dos não-lugares, que só existe “pelas palavras que evocam” e por se tratarem de “utopias banais, clichês” (AUGÉ, 1994, p. 88).

Para Vila-Matas (2016), a utopia banal de Quinn, que realmente se torna obsessivo com a história de Peter, Stillman e Virginia, só é possível que a comunicabilidade era restrita. E mais: Auster estaria invertendo a relação de Quixote e Sancho, tão típica da literatura policial, como já foi visto. Em *Cidade de vidro*, Sancho é invisível, está lá, ao longo de toda a história, entretanto, não o vemos – e tampouco Quinn o enxerga.

Quando publicó *Ciudad de cristal*, se experimentaba con satélites pero no se conocía todavía lo que acabaría siendo el GPS, ese invento que en aquellos días habría facilitado al momento la información sobre el dibujo que en la novela de Auster iban creando los pasos errantes de Peter Stillman, el vagabundo al que sigue el improvisado detective llamado Daniel Quinn, cuyas iniciales son las mismas de Don Quijote, el paseante más universal (VILA-MATAS, 2016).

A gênese, nesse ínterim, de *Cidade de vidro* é a de Poe e sua literatura policial. A investigação, porém, se dá em um campo muito mais simbólico que físico. Se no texto policial clássico existe a necessidade inerente ao gênero de uma resolução, Auster usa um artifício oposto: o mistério como metáfora – sem que o autor abra mão dos elementos fundamentais do *romance of crime*. Quinn é o detetive, ainda que acidente, e é o sujeito “pensativo e sedentário” de Borges e Bioy Casares (2019, p. 11). Peter, no papel de vítima, é tão misterioso quanto Stillman, e Virginia, a mulher irresistível – o verdadeiro objetivo de Quinn e também a sua perda³. O crime, entretanto, opera em três estágios. No primeiro, já aconteceu – Peter aprisionado pelo pai; no segundo, acontecerá como vingança; no terceiro, ainda está acontecendo e é Quinn a vítima. No caso do último estágio, só é possível que se dê na perspectiva psicológica, existindo apenas na mente de Quinn.

A solução da equação que aproxima os espaços urbanos de Poe e Auster está no que Marshall Berman (2007) entende como a consolidação da cidade tal qual produção de si mesma ou, atualizando McLuhan⁴, na cidade com extensão do homem – algo que só foi possível graças à modernidade. Por isso, na trama policial de Paul Auster, Nova York é uma cidade recoberta de um vidro metafórico. As obras de Robert Moses, que Marshall apresenta como evento catalisador de uma nova modernidade para o nova-iorquino, são importantes também para

compreender a inédita associação entre tempo e espaço, “o mundo da via expressa”, o “pináculo do poder e autoconfiança” (BERMAN, 2007, p. 367).

Quinn e Stillman, ao contrário de Peter que vive isolado, experimentam a cidade e desenham seus destinos pelas ruas em um jogo de caça cuja trama embaralha as identidades, alterando e misturando significados (BERMAN, 2007). Auster examina a mesma Nova York que Woody Allen em *Manhattan*, e logo na abertura afirma que a cidade é “uma metáfora da decadência cultural” “ao som das grandes músicas de George Gershwin” e “romantizada de forma desproporcional”, porém, “anulada por drogas, música alta, televisão, crime, lixo” (MANHATTAN, 1979). *Manhattan* e *Cidade de vidro* operam no mesmo tempo e espaço: são obras em que as narrativas poderiam acontecer em simultâneo. Enquanto Isaac Davis, personagem de Allen, faz um verdadeiro zigue-zague por bares, museus e afins – mas também escrevendo seu destino –, os homens de Auster estabelecem uma trama em que hotéis, ruas, praças e avenidas são armadilhas prontas a capturar ora um, ora outro, isso graças à transparência que podemos entender mais profundamente como “a complexidade do uso da calçada, que traz consigo uma sucessão constante de olhares” (BERMAN, 2007, p. 372).

CONCLUSÃO

Quinn, assim como Isaac Davis, são sujeitos com direito à cidade. São homens de uma classe privilegiada para quem o desenlace urbano funciona, do contrário, seria impossível percorrê-la à guisa de quem cria uma obra de arte ou seu próprio porvir. Os marginalizados, os *merdunchos*, como diria João Antônio, fazem parte de outro estrato social que, no Brasil, ficou conhecido com realismo social – e que é o cerne da narrativa de Rubem Fonseca ou Marçal Aquino.

Nesse sentido, se transitar pela cidade é traçar um destino, ora, é também a discursividade e materialidade (ORLANDI, 2001). Em certo sentido, a literatura policial acontece nas sombras e nos escombros sociais, e só é possível graças àqueles que se escondem, e aqui nos referimos ao “detetive” e ao “vilão”. Se tudo estiver à mostra – trama, personagens, mistérios e enigmas –, o gênero deixa de existir pois não há dúvida, tampouco incerteza. Auster reaviva a tradição de uma literatura policial do não pertencimento, que se vale da violência, como criticou Borges (2011), operando em um sistema simbiótico entre espaço e narrativa. É por isso que, quando o romance se encaminha para o fim, Auster (1999, p. 117) escreve: “Quinn agora não estava em parte alguma. Não tinha nada, não sabia nada e não sabia que não sabia nada.”

A chave para entender a ocupação de Nova York por Quinn parece estar na paráfrase que Cildo Meireles faz de Shakespeare: “not to be or not to be, eis a questão” (HERKENHOFF; MOSQUERA; CAMERON, 2000, p. 128). Somente o não estar soa loquaz em um não-lugar como o que Paul Auster concebe em *Cidade de vidro*.

NOTAS

1 - Para Wisnik (2018, p. 143), a “paixão pelo real”, que teria como auge o comentário do compositor alemão Karlheinz Stockhausen (1928-2007), para quem os atentados de 11 de setembro de 2001 ao World Trade Center seriam a maior obra de arte já produzida, e arquitetada ao longo de muitos anos foi concluída como uma epifania.

2 - Em crítica sobre *Invisível*, James Wood (2009) afirma que a tentativa de ruptura de Paul Auster é um sintoma clássico da literatura que se diz “pós-moderna” na tentativa de impor uma linguagem a partir do silêncio. Para Wood, entretanto, as obras de Auster não conseguem estabelecer o que o crítico chama de “vazio” (void, no original), por este elemento ser demasiado “descritível” (speakable, no original).

3 - Virginia Stillman é devedora da tradição noir, sobretudo da personagem Phyllis Dietrichson, de *Pacto de sangue* (1944), de Billy Wylder. No longa-metragem, Barbara Stanwyck interpreta essa mulher ora misteriosa, ora sedutora e em cuja ingenuidade está escondida uma segunda identidade, mais ardilosa e vilã.

4 - Nos anos 1960, Marshall McLuhan, ao debater o uso dos meios de comunicação e os gadgets, defende que já não é mais possível dissociá-los da existência humana, devido a uma dependência que chama de narcísica.

Non-place and modernity: the question of identity in *City of glass*, by Paul Auster

ABSTRACT

This article aims to analyze *City of glass*, a novel by Paul Auster, looking for elements from the traditional crime literature, introduced in 1841 by Edgar Allan Poe's *The Murders in the Rue Morgue*. Considering crime narrative as an urban literary genre, this work pointed out the influence of concepts of modernity, according to Marshall Berman, and non-place, as described by Marc Augé, in the formation of identity in Auster's *oeuvre*, mainly, concerning the perspective of Stuart Hall.

KEYWORDS: Crime literature. Modernity. Identity. Non-place.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 1994.

AUSTER, Paul. Cidade de vidro. In _____. A Trilogia de Nova York. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BAUDELAIRE, Charles. Sobre a modernidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In _____ (et al.). Análise estrutural da narrativa. Petrópolis: Vozes, 2011.

BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido se desmancha no ar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. O Conto policial. In _____. Borges oral & Sete noites. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo. Prólogo. In _____ (org.). Los Mejores cuentos policiales. Buenos Aires: Sudamericana, 2019.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Notas de inverno sobre impressões de verão. In _____. O Crocodilo e Notas de inverno sobre impressões do verão. São Paulo: Editora 34, 2000.

FREUD, Sigmund. O Mal-estar na civilização. São Paulo: Penguin-Companhia, 2011.

GRUNER, Clóvis; SEREZA, Luiz Carlos. Monstruosidades sedutoras: as “Novellas paranaenses” e a invenção do urbano. In GRUNER, Clóvis; DENIPOTI, Cláudio. Nas tramas da ficção: história, literatura e leitura. p. 149. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

HALL, Stuart. A Identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HEIDEGGER, Martin. Identidade e diferença. Petrópolis: Vozes, 2018.

HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. Cildo Meireles. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

JAKOBSON, Roman. Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. In _____. Linguística e comunicação. São Paulo: Cultrix, 2010.

LAING, Olivia. A Cidade solitária. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2017.

MANHATTAN. Direção e roteiro: Woody Allen. Metro-Goldwyn-Mayer Pictures Inc, 1979. 1 DVD.

ORLANDI, E. P. A Casa e a rua: uma questão política e social. In _____ (org). Cidade atravessada: os sentidos públicos no espaço urbano. Campinas: Pontes, 2001.

PIGLIA, Ricardo. Sobre el género policial. In _____. Crítica y ficción. Buenos Aires: Debolsillo, 2017.

_____. Nuevas tesis sobre el cuento. In _____. Formas breves. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In _____. As Estruturas narrativas. São Paulo: Perspectiva, 2013.

VILA-MATAS, Enrique. Paseos con Auster. El Clarín. 19 ago. 2016. Disponível em: https://www.clarin.com/rn/literatura/Paseos-Auster_0_BjzyUt_vmx.html. Acesso em: 21 maio 2022.

WISNIK, Guilherme. Dentro do nevoeiro. São Paulo: Ubu, 2018.

WOOD, James. Shallow graves. The New Yorker. 22 nov. 2009. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2009/11/30/shallow-graves>. Acesso em 21 maio 2022.

Recebido: 7 jun. 2022.

Aprovado: 14 dez. 2022.

DOI: 10.3895/rde.v13n22.15593

Como citar:

SILVA, J.R. O não-lugar e a modernidade: a questão da identidade em *Cidade de Vidro*, de Paul Auster. R. Dito Efeito, Curitiba, v. 13, n. 22, p. 17-28, jul./dez. 2022. Disponível em: <<https://periodicos.utfr.edu.br/de>>.

Acesso em: XXX.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

