

A REINVENÇÃO DO DETETIVE EM TEMPOS *PÓS-UTÓPICOS*

Marta Maria Rodiguez Nebias*

RESUMO:

Este artigo objetiva analisar a figura do detetive na narrativa brasileira contemporânea, mais especificamente, dos personagens Mandrake e Espinosa. Foram selecionados como corpus dois romances policiais: *A grande arte*, de Rubem Fonseca e *Perseguido*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza, tendo por base o termo *pós-utópico*, criado por Haroldo de Campos para definir os tempos atuais.

PALAVRAS-CHAVE: Detetive. Pós-utópico. Reescritura.

*Uma ficção não é um problema, é um enigma.
Um problema pede uma solução,
um enigma não tem solução.*
Luiz Alfredo Garcia-Roza

A ficção brasileira atual é marcada por uma pluralidade de vertentes que convivem pacificamente e podemos considerar a narrativa policial uma das mais produtivas. Porém, é importante ressaltar que esta precisou superar a rejeição da crítica, que a via como *marginal*, para que enfim encontrasse seu reconhecimento, o que ocorreu, entre nós, por volta de 1980, quando passou a servir de espaço para discussões teóricas sobre a própria literatura, atendendo, dessa forma, a um leitor mais especializado sem deixar de atender ao leitor comum, à procura de puro entretenimento. Esse duplo alcance da leitura, característico da ficção contemporânea, representa uma mudança da relação do escritor com o mercado editorial, em que há a preocupação de produzir uma obra de qualidade, mas que também agrade ao mercado. Anteriormente, o que predominava era o pensamento modernista de que uma obra, para ter qualidade, não deveria ser popular.

Além da diversidade, a ficção atual é marcada pela releitura dos modelos e, conseqüentemente, sua reescritura. Esta aparece claramente na narrativa policial, com a reinvenção do detetive, que passa a ser mais humanizado, mais de acordo com o contexto social atual, em que não há mais certezas e a verdade é relativizada. Porém, antes de tratarmos da literatura policial tal

* Especialista e Mestranda em Literatura Brasileira pela UERJ, Departamento de Letras.

como se apresenta entre nós, é importante que analisemos os seus primórdios.

Os estudiosos consideram o conto *The murders in the Rue Morgue*, de Edgar Allan Poe, publicado em 1841, sob a forma de folhetim, a primeira narrativa policial moderna, sendo o personagem Dupin, com sua mente privilegiada e sua infalibilidade, o protótipo do detetive moderno. O romance policial surge, portanto, na sociedade europeia do século XIX, em que imperava o pensamento cientificista e a crença na racionalidade do mundo. Assim, com Edgar Allan Poe nasceu a escola policial clássica, o romance de enigma, que seria representado posteriormente por outros escritores, como Conan Doyle e Agatha Christie, com seus memoráveis personagens Sherlock Holmes e Hercule Poirot, verdadeiras “máquinas de pensar” capazes de, através de uma análise fria e meticulosa dos fatos, decifrar os mais complicados enigmas.

O objetivo principal do romance de enigma, na época em que surgiu, seria o de estimular o raciocínio lógico e entreter o leitor. O escritor de romances policiais S.S. Van Dine enumerou vinte regras às quais, segundo ele, um autor de romances policiais, para ser respeitável, deveria submeter-se. Entre elas, há uma que ilustra essa visão, que mencionamos anteriormente, de que a literatura policial seria um gênero menor:

O romance policial é um gênero muito definido. Nele o leitor não procura nem folhos literários, nem virtuosismos, nem análises aprofundadas demais, mas um certo estimulante do espírito ou uma espécie de atividade intelectual, como encontra assistindo a uma partida de futebol ou debruçando-se sobre palavras cruzadas. (VAN DINE apud BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 39-40)

Essas regras, que foram bastante reproduzidas, apesar de terem sido muitas vezes contestadas, equipararam o romance policial ao divertimento de “palavras cruzadas”, tratando-o, ainda, como algo tão esquematizado e objetivo quanto uma receita. Van Dine, entretanto, não foi o único a considerar o romance policial subliteratura. Thomas Narcejac, cultuado estudioso do gênero, também opinou:

Com toda sua incrível perfeição mecânica, há uma coisa que o romance policial não é: ele não é, em nenhum sentido real do termo, um romance. Não passa de uma anedota, do relato amplificado de um incidente determinado, que não exprime senão a mais superficial filosofia da conduta humana e que não realiza nenhuma outra *cathasis*

do que aquela da curiosidade. (NARCEJAC apud ALBUQUERQUE, 1979, p. 221)

No século XX, surgiria nos Estados Unidos o chamado romance *noir*, sob o contexto de grande confusão política que se seguiu à Primeira Guerra Mundial, com a quebra financeira de 1929. Nesse momento, percebemos uma mudança em relação à concepção da narrativa policial clássica. Em 1945, com a publicação da coleção *Série Noire*, por Marcel Duhamell, dá-se o reconhecimento, pelo público, do *roman noir*, que contrasta com os romances policiais tradicionais, como se observa no trecho abaixo, transcrito do texto de apresentação existente nos primeiros volumes da coleção:

O leitor desprevenido que se acautele: os volumes da Série Noire não podem, sem perigo, estar em todas as mãos. O amante de enigma à Sherlock Holmes aí não encontrará nada a seu gosto. O otimismo sistemático tampouco. A imoralidade, admitida em geral nesse gênero de obras, unicamente para contrabalançar a moralidade convencional, aí se encontra bem como os belos sentimentos, ou a amoralidade simplesmente. O espírito é raramente conformista. Aí vemos policiais mais corrompidos do que os malfeitores que perseguem. O detetive simpático não resolve sempre o mistério. Algumas vezes nem há mistério. E até mesmo, outras vezes, nem detetive. (DUHAMELL apud REIMÃO, 1983, p. 52-53)

Em uma fase conturbada como aquela, em que cresce o desemprego e o crime se organiza, torna-se difícil para o leitor aceitar um personagem como Dupin, totalmente fora da realidade social. Assim, o herói passa a ser mais humanizado; o método da intuição e a experiência substituem o raciocínio lógico.

Segundo Vera Lúcia Follain de Figueiredo (1988, p. 22), a passagem do romance de enigma para o *noir* seria a passagem do pensamento para ação, pois enquanto naquele o detetive chegava à verdade através do raciocínio, neste ele se envolve na perseguição dos suspeitos, tentando alcançar a verdade através da força e da intuição. Temos como principais representantes dessa escola Dashiell Hammett, considerado por muitos o iniciador do romance *noir*, e Raymond Chandler.

A narrativa policial brasileira, apesar de surgir dezenas de anos depois do famoso conto de Edgar Allan Poe, também tem sua origem atrelada ao folhetim. Aluísio Azevedo pode ser considerado o precursor do gênero no

Brasil, com a publicação do romance-folhetim *Mattos, Malta ou Matta?*, em 1885. Esta obra, assim como outras do mesmo autor que foram publicadas na mesma época, não é considerada por muitos um romance policial propriamente dito, apesar de nela estarem presentes os três elementos básicos da narrativa policial – criminoso, vítima e detetive. Entretanto, verificamos traços policiais e, além disso, uma peculiaridade dessa narrativa em relação à escola clássica: o autor satiriza as dificuldades da polícia brasileira em resolver o enigma. Percebemos, portanto, já nessas obras iniciais, uma “dificuldade de lidarmos com a ideia de uma sociedade justa em que o crime surgia como exceção, marginalidade a ser combatida para que o equilíbrio se restabelecesse” (FIGUEIREDO, 1988, p. 21).

Apesar de encontrarmos já no final do século XIX as primeiras manifestações, ainda que embrionárias, do gênero no Brasil, será na primeira metade do século XX que surgirão as histórias policiais propriamente ditas, mais precisamente em 1920 (79 anos depois da estreia de Dupin), em que é publicada no Brasil, também sob a forma de folhetim, *O mistério*, esta sim considerada pela maioria dos estudiosos a primeira narrativa policial brasileira. Este folhetim foi escrito em parceria por Medeiros e Albuquerque, Afrânio Peixoto, Viriato Correia e Coelho Neto. Entretanto, será somente na década de 1980 que o gênero ocupará um lugar mais destacado.

O romance policial brasileiro, que se desenvolveu tardiamente, buscará na escola *noir* o seu modelo de detetive, um homem comum, como Sam Spade, de Hammett, que age movido mais pela intuição do que pela dedução lógica. Segundo Flávio Carneiro,

Spade é a o espelho da crise americana do final dos anos 20, em que o sonho se transformara em pesadelo e um detetive como Dupin pareceria completamente despropositado. É essa época, *pós-utópica*, que vai inspirar a criação de um detetive mais próximo da dúvida, sem muitos motivos para acreditar num futuro brilhante (2005, p.20).

O termo “pós-utópico”, criado por Haroldo de Campos (1997) e utilizado por Flávio Carneiro, é relevante para definirmos a ficção brasileira contemporânea, ou seja, a época posterior ao modernismo, em que deixamos de ter um projeto literário e um adversário a ser combatido. Segundo Haroldo, o momento utópico é regido pelo “princípio-esperança”, enquanto o momento “pós-utópico”, pelo “princípio-realidade”. A condição para a caracterização do momento utópico seria a existência de um grupo de escritores com um projeto literário e um adversário definido. O que caracteriza

os momentos utópicos, portanto, segundo o autor, é uma “transgressão ruidosa”, ou seja, uma ruptura, uma inovação que não passa despercebida. Já o momento “pós-utópico” é caracterizado pela “transgressão silenciosa”, que a princípio não se faz notar, como é o caso das narrativas policiais que encontramos atualmente, que são inovadoras não por negarem o passado, mas por fazerem uma releitura das narrativas policiais clássicas.

Assim, o romance policial surgirá mais destacadamente no Brasil em uma época pós-utópica. De acordo com Vera Lúcia Follain de Figueiredo (1988, p.22),

poderíamos dizer que agora [1980] encontra solo fértil, em função da ausência de maiores motivações políticas, da generalizada descrença em projetos de transformação, permitindo que o olhar se volte para a decadência da sociedade e abrindo caminho para a atitude nostálgica e, ao mesmo tempo, negativa que caracteriza o detetive do *roman-noir*, mergulhado no cinismo, através do qual disfarça a persistência de ideais românticos, inadequados ao contexto.

Podemos explicar esta recorrência do gênero policial também pela tendência atual da ficção brasileira, que passa a ter como marca uma relação mais próxima do escritor com a mídia e o mercado editorial, buscando um diálogo com a cultura de massa, na expectativa de reconquistar e reeducar o leitor comum.

É importante destacar que, em relação à narrativa policial brasileira, percebemos uma reformulação do gênero, “uma releitura crítica dos modelos, procurando reinventar o detetive de acordo com novas condições culturais, em que já não cabem as certezas nem tampouco a pura intuição de escolas anteriores” (CARNEIRO, 2005, p. 308).

A obra de Rubem Fonseca teve importância fundamental na revitalização do gênero policial por associar um enredo instigante, que estimula a curiosidade do leitor, ao questionamento, transgredindo e, ao mesmo tempo, reafirmando as regras do gênero. Também fundamental para o gênero policial brasileiro na contemporaneidade é a obra de Luiz Alfredo Garcia-Roza, que surge nesse contexto em que literatura e mídia assumem uma nova relação. Prova disto é a *Série Policial*, lançada pela Companhia da Letras, com a intenção de popularizar a literatura e valorizar os novos autores nacionais, colaborando para a constituição de um novo status para o gênero policial. Garcia-Roza foi o autor brasileiro que mais publicou romances na *Série Policial*, contando atualmente com nove títulos.

Percebemos então o surgimento do detetive pós-utópico, que está mais de acordo com nossas condições culturais, sem deixar de dialogar com as escolas anteriores. Os maiores exemplos desse detetive reinventado são os personagens de Rubem Fonseca e Luiz Alfredo Garcia-Roza, Mandrake e Espinosa, dos quais trataremos a seguir.

Em *A grande arte*, de Rubem Fonseca, o detetive Mandrake não utiliza como meio de investigação a dedução lógica, como o detetive clássico, mas a intuição e, principalmente, a imaginação:

Os acontecimentos foram sabidos e compreendidos mediante minha observação pessoal, direta, ou então segundo o testemunho de alguns dos envolvidos. Às vezes interpretei episódios e comportamentos – não fosse eu um advogado acostumado, profissionalmente, ao exercício da hermenêutica (FONSECA, 1983, p. 8).

A busca da verdade através da dedução lógica e da ação é substituída pela imaginação, pois segundo Vera Lúcia Follain, “nem a observação direta, nem a dedução lógica são suficientes para a apreensão de toda complexidade do comportamento humano” (FIGUEIREDO, 1988, p.23), já que “o comportamento humano não é lógico e o crime é humano”(FONSECA, 1983, p. 27).

Mandrake, ao perceber a impossibilidade de chegar a uma verdade, constrói uma versão verossímil para os fatos através, principalmente, da leitura de textos alheios, como o diário de Lima Prado, usando, segundo o detetive, “suas próprias palavras, muitas vezes, retiradas diretamente dos Cadernos, procurando preservar os efeitos literários que ele buscava, afinal, Lima Prado se julgava um homem de letras”(FONSECA, 1983, p. 172). Rubem Fonseca se apropria da ideia do detetive como “leitor do mundo”, aquele que lê pistas, decodifica sinais e transforma Mandrake em um leitor de verdade, que “gostava de ficar lendo na cama, de manhã, antes de ir para o escritório” (FONSECA, 1983, p. 38). Esse predomínio da imaginação que encontramos em Mandrake caracteriza o detetive pós-utópico, em oposição ao detetive clássico, que privilegia o raciocínio, o pensamento lógico, e o detetive *noir*, que privilegia o instinto e a ação como meios de atingir a verdade. O detetive pós-utópico tem consciência de que esta não passa de uma construção discursiva, na maioria das vezes inatingível: “não existem verdades absolutas, mas obsoletas” (FONSECA, 1983, p. 287).

Os principais traços do romance policial são mantidos por Rubem Fonseca, porém, sob uma forma de reescritura. Assim, vemos em Mandrake uma reescritura dos detetives anteriores, principalmente dos detetives do

romance negro, pois está ligado ao mundo do crime – é um advogado criminal – e se envolve na perseguição dos suspeitos. Como o detetive *noir*, Mandrake é também um homem de ação, como se observa na declaração da personagem Lilibeth: “O dr. Medeiros disse que o senhor é um homem de ação, para eu não perder tempo com rodeios” (FONSECA, 1983, p.30).

Mandrake é uma personagem atraente, com características misturadas, não podendo ser classificado como herói nem como anti-herói. Como foi mencionado anteriormente, a presença do herói só é aceita em uma sociedade em que a lei e a ordem estão bem estabelecidas. O detetive clássico é o modelo de herói moderno, infalível, representante da ordem. Com o romance negro, surge um novo tipo de herói, mais próximo da realidade, mas que ainda representa a ordem. Em Rubem Fonseca, o detetive foge dessa função, que já não cabe no mundo “pós-utópico”, em que não há mais espaço para papéis bem definidos. O autor estabelece um diálogo crítico com o romance policial clássico e *noir*, jogando com a ideia do herói que age sem pensar, impelido pela paixão, característica muito encontrada nos detetives do romance negro: “Metido num mundo de artérias cortadas e órgãos perfurados, pensando em tornar-me um herói sinistro e vingativo, eu não podia ser boa companhia, nem para Ada nem para mim próprio” (FONSECA, 1983, p. 89). A certeza que caracteriza os romances policiais de enigma dá lugar à dúvida, às incertezas; o detetive pós-utópico é cético, desconfiado, imaginativo:

“Talvez as coisas tivessem acontecido assim. Certeza eu não podia ter. Podia imaginar, concluir, deduzir - não havia feito outra coisa naquela história toda. De qualquer forma eu estava muito próximo da verdade. (FONSECA, 1983, p. 291)

No capítulo final de *A grande arte*, não só a verdade é relativizada, como também a oposição detetive-criminoso, como percebemos nesse diálogo entre os detetives Raul e Mandrake:

“Ouça, Mandrake, essa história nunca foi contada direito. Você afirma que Lima Prado matou as massagistas, mas eu não tenho certeza disso.”

“Está nos Cadernos.”

“Você interpretou assim. Ninguém consegue ler aquela merda. Eu estive com eles nas mãos, já se esqueceu? Duvido que você tenha entendido direito aquela letrinha. Você também interpretou essa história de Rosa ter assassinado Cila. A única coisa que eu sei, com certeza, é que Lima Prado era um dos grandes do tráfico de entorpecentes, mas isso jamais poderá ser provado.”

(...)

“E quem matou as massagistas?”

“Pode ter sido qualquer pessoa. Pode ter sido você, Mandrake.”

Acendi um Panatela, escuro, curto.

“Abre outra garrafa”, eu disse, “e explica melhor como fui eu.”

“Uma delas foi ao teu escritório, a outra saiu com você, na véspera de aparecerem mortas.”

(...)

“Só comprei a Randall depois que elas foram mortas. Eu não sabia usar uma faca antes. E ainda não sei.”

“Desenhar um P qualquer um desenha. E estrangular, a gente nasce sabendo. Você inventou que decifrou os Cadernos e pode, assim, inventar a história que quiser.” (FONSECA, 1983, p. 295-96)

No trecho citado fica claro que os métodos utilizados por Mandrake para solucionar os crimes não são confiáveis. Tudo foi deduzido, imaginado, interpretado pelo detetive, e a verdade dos fatos passa a ser inatingível. Percebemos um diálogo crítico em relação ao policial clássico, pois, além de a idoneidade do detetive ser questionada e o mistério não ser solucionado, ao ser colocada em questão a possibilidade de o próprio detetive ser o autor dos crimes, há a quebra do pacto do gênero policial de que o detetive jamais pode ser o culpado.

Em *Perseguido*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza, apesar de encontrarmos uma escrita mais tradicional, no sentido de estar mais de acordo com o policial clássico, também percebemos uma transgressão, ainda que sutil, ao gênero. Logo no primeiro parágrafo do romance, o detetive Espinosa é apresentado ao leitor:

Para não se chocar com as pessoas e não perder o ritmo das passadas, Espinosa chegava a andar com um pé na calçada e outro no calçamento de paralelepípedos da rua, mancando em meio aos transeuntes. Não estava atrasado para nenhum encontro nem se dirigia a nenhum lugar predeterminado. Ao pegar a rua da Quitanda, fizera-o com o intuito de dobrar na rua do Carmo e passar num sebo que frequentava desde os tempos de estudante de direito. (GARCIA-ROZA, 2003, p. 9)

Através desse pequeno trecho já se caracteriza o delegado Espinosa: um detetive instável, como ficará mais claro adiante, intelectualizado, que frequenta sebos e que percorre as ruas do Rio de Janeiro em busca de seus mistérios, como um *flâneur*. Tais características são incomuns aos detetives anteriores, o que faz de Espinosa o modelo do detetive “pós-utópico”.

Como já foi visto, podemos considerar que a passagem do romance de enigma para o romance noir significa a passagem do pensamento à ação. Segundo Vera Lúcia Follain de Figueiredo (1988, p.22), “o personagem de Rubem Fonseca refaz esse percurso – do pensamento à ação – para chegar a outro ponto: a imaginação ficcional”. O mesmo se aplica ao personagem de Garcia-Roza. De acordo com sua namorada Irene, “o que mais a fascinava (em Espinosa) era a bizarra combinação de pensamento lógico e imaginação delirante que habitava aquela cabeça”. Assim, percebemos em Espinosa traços do detetive de enigma, como a presença do pensamento lógico como meio de alcançar a verdade, porém, a associação da imaginação a esse pensamento lógico faz dele “um ser único, absolutamente singular” (GARCIA-ROZA, 2003, p. 83) que não pode ser considerado um detetive de enigma, tampouco um detetive *noir*, mas uma reescritura desses modelos.

Espinosa, portanto, é um personagem ambíguo, instável, que sempre oscila entre a realidade e a imaginação:

Na maioria das vezes, sua atividade mental consistia num livre fluxo associativo de ideias. Tinha a impressão de que em sua mente se travava uma luta constante entre a razão e a imaginação, com franco predomínio da segunda. (GARCIA-ROZA, 2003, p. 79)

Espinosa estava acostumado a conceder importância apenas relativa a suas fantasias. Elas eram frequentemente muito elaboradas e nem sempre correspondiam a uma captação sutil da realidade, e sim à sua profusa e enlouquecida produção imaginária. (GARCIA-ROZA, 2003, p.130)

A instabilidade de Espinosa se faz notar, principalmente, em sua peculiar estante de livros, classificada por ele como

uma estante-sem-estante ou, segundo sua descrição, uma estante feita dos próprios livros e que dispensava o uso de madeira ou de qualquer outro material. Uma biblioteca em estado puro, sem nenhum elemento que não fosse livro, dizia ele. A engenharia da estante era simples: primeiro uma fileira de livros em pé ao longo do rodapé; sobre ela, outra fileira de livros na vertical; sobre esta, novamente uma fileira de livros deitados, e assim sucessivamente. A estante já ultrapassara a altura de Espinosa e, segundo a faxineira, seu equilíbrio tornava-se cada vez mais “instável” (GARCIA-ROZA, 2003, p. 74-75. [Grifo nosso]).

Espinosa, assim como Mandrake, também é um detetive-leitor, intelectualizado, o que o afasta do detetive do romance negro, que privilegia a intuição e a força. Aproxima-se do detetive clássico ao privilegiar a razão em detrimento da intuição, porém o faz de maneira peculiar, como percebemos no trecho abaixo:

Na grande maioria das vezes, a única coisa que acontecia era ele perder algumas horas de sono à espera de que sua intuição fosse avaliada pela realidade. Não era um intuitivo nem acreditava em premonições; acreditava numa razão que também trabalhava em silêncio, à revelia dele próprio, acreditava que as lacunas e as sombras da razão não eram deficiências, mas eficiências nem sempre reconhecidas como tais pelo pensante (GARCIA-ROZA, 2003, p. 104).

O equilíbrio instável de Espinosa reflete-se também na sua condição de policial no Rio de Janeiro, onde, segundo Flávio Carneiro (2005, p. 222), “não se sabe precisamente quem é o bandido e quem é o mocinho”. Essa instabilidade é o retrato da sociedade atual, “pós-utópica”, em que não há mais espaço para heróis, pois as dicotomias não estão mais definidas. Mandrake e Espinosa não são heróis, em função de estarem inseridos em uma sociedade que perdeu a inocência:

Saiu da trattoria dizendo para si mesmo que aquela não era a postura do guerreiro dos tempos arcaicos, como também não correspondia à imagem do herói contemporâneo e tampouco podia ser considerada uma ousada filosofia de vida.

— Não sou guerreiro, sou tira; não sou herói, sou funcionário público; tampouco sou filósofo, tenho apenas nome de filósofo (GARCIA-ROZA, 2003, p. 199).

Como Mandrake, Espinosa também não consegue alcançar a verdade, ficando muita coisa “no plano das conjecturas”, (GARCIA-ROZA, 2003, p. 200) afinal, “existem lacunas que nunca vamos preencher” (p. 201). O detetive pós-utópico tem consciência de que o final é incerto, e a verdade, muitas vezes, inatingível: “... ainda estamos longe do fim. Se é que algum dia vamos chegar lá” (p.190).

Segundo Todorov, “o romance policial tem suas normas; fazer ‘melhor’ do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer ‘pior’; quem quer embelezar o romance policial faz ‘literatura’, não romance policial” (TODOROV, 1970, p. 95). Rubem Fonseca e Luiz Alfredo Garcia-Roza contrariam a afirmação de Todorov: suas obras possuem um duplo alcance de leitura, po-

dendo ser lidas como entretenimento, porém, como vimos, servem também de espaço para discussões sobre a própria literatura.

Ainda de acordo com Todorov, “o romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta” (1970, p. 95). Mais uma vez, Rubem Fonseca e Garcia-Roza nos provam que é possível transgredir os clássicos e ao mesmo tempo reafirmá-los, pois mantêm os traços essenciais do gênero sob uma forma de reescritura. Ao reinventarem o detetive, fazem romance policial e, acima de tudo, literatura.

THE REINVENTION OF THE DETECTIVE IN POST-UTOPIAN TIMES

ABSTRACT:

This article examines the figure of the detective in contemporary Brazilian literature, more specifically, the characters Mandrake and Espinosa. Corpus were selected as two novels: *A grande arte*, by Rubem Fonseca and *Perseguido*, by Luiz Alfredo Garcia-Roza, based on the term *post-utopian*, created by Haroldo de Campos to define our times.

KEYWORDS: Detective. Post-utopian. Rewriting.

Referências

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. *O romance policial*. São Paulo: Ática, 1991.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CARNEIRO, Flávio. Das vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira no século XX. In: _____. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. O assassino é o leitor. In: *Revista Matraga*. V. 2, n. 4-5. Rio de Janeiro: jan./ago, 1988.

FONSECA, Rubem. *A grande arte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1983.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Perseguido*. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

- REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Braziliense, 1983.
- TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: _____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.