

OS DETETIVES E OS CRIMES DO TEXTO: AS NARRATIVAS POLICIAIS NA PÓS-MODERNIDADE

Maria Lídia Lichtscheidl Maretti¹
Elaine Cristina Caron²

RESUMO: As narrativas policiais sempre foram garantia de sucesso. No entanto, o gênero ficou relegado ao rol de literatura de massa e foi até considerado pseudo-literatura. Na pós-modernidade, contudo, é possível observar uma revitalização do mesmo. Alguns autores utilizaram o modelo para atrair o leitor, ao mesmo tempo em que subvertia o gênero. Desta forma, a trama aparente perde sua importância. O leitor deve encontrar nas entrelinhas as pistas que levam ao desvendamento dos crimes do texto. Diante disso, analisamos o romance *Borges e os orangotangos eternos* (2000), de Luis Fernando Veríssimo, a fim de observar a importância do leitor no processo de significação da obra.

Palavras-chave: narrativa policial, pós-modernidade, leitor, Luis Fernando Veríssimo, Jorge Luís Borges

THE DETECTIVES AND THE CRIMES OF THE TEXT: CRIME FICTIONS IN THE POST-MODERNISM

ABSTRACT: Crime fiction has always been successful. However, the genre was relegated to the mass literature dominion and was even considered pseudo-literature. In the post-modernism, however, it is possible to observe a revival of the genre. Some authors have used the model in order to attract the reader, and at the time overturned the genre. Thus, the apparent plot loses its importance. The reader must read between the lines to find the clues that take to the disclosure of the crimes in the text. From this, we analyze the novel *Borges e os orangotangos eternos* (2000), by Luis Fernando Verissimo, in order to observe the importance of the reader in the process of signification of the work.

Key words: crime fiction, post-modernity, reader, Luis Fernando Veríssimo, Jorge Luis Borges

¹ Professora Doutora do Departamento de Letras Modernas e do Programa de Pós-graduação em Letras – UNESP/Assis. lidiamaretti@uol.com.br

² Mestre em Letras e Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras UNESP/Assis. elaineccaron@gmail.com

O crítico é como um detetive que tenta decifrar um enigma, ainda que não haja enigma. É um aventureiro que se move entre os textos perseguindo um segredo que, às vezes, não existe. Nesse sentido, o prazer da crítica – ou, de um modo geral da leitura – estaria não num objetivo final, o de desvendar o mistério, mas nas próprias conjecturas, nas formulações possíveis.

(Flávio Carneiro, *No país do presente*)

Em 1985, a repentina transferência para Buenos Aires de um congresso sobre Edgar Allan Poe que aconteceria em Baltimore permite a Vogelstein, um professor de inglês e tradutor de Porto Alegre, aficionado por literatura policial, não só conhecer os intelectuais que tanto admirava como também se tornar peça-chave para o desvendamento de um crime ocorrido no hotel em que os ilustres participantes estavam.

Um crime, um quarto fechado, espelhos, muitos suspeitos e apenas uma testemunha, que modifica constantemente sua versão sobre a cena do crime, eis a trama do romance *Borges e os orangotangos eternos*, de Luis Fernando Veríssimo.

Neste livro, o sexto título da coleção “Literatura ou morte”, lançada pela editora Companhia das Letras em 2000, Veríssimo revisita algumas das mais importantes narrativas policiais, partindo de Poe, que lançou as bases do gênero, até Borges, que o recriou a seu modo, para construir uma história em que o próprio escritor argentino passa a ser personagem. Personagem que, de dentro de sua biblioteca e a partir da memória de suas inúmeras leituras, trabalha arduamente na tentativa de descobrir a identidade do assassino.

Antes, porém, de nos aprofundarmos na leitura do romance, é necessário retomar alguns aspectos do gênero policial, como, por exemplo, o contexto de sua criação e como se deu seu desenvolvimento, passando pelos principais autores que dele se utilizaram em suas obras.

As narrativas policiais sempre fizeram muito sucesso entre o público leitor desde o seu surgimento, pois, como aponta Sandra Reimão em seu livro *O que é romance policial* (1983), no século XIX, quando Poe lançou as bases do gênero, a população estava se acostumando com a leitura cotidiana de jornais e folhetins e algumas publicações possuíam um espaço reservado aos fatos diversos, ou seja, histórias excepcionais e crimes raros que começaram a fazer crescer a venda dos exemplares. Desta forma, as narrativas policiais que apresentavam histórias de crimes misteriosos e aparentemente insolúveis, desvendados por detetives hábeis, chamavam a atenção dos leitores e também garantiam uma boa vendagem.

No entanto, embora a narrativa policial tenha permanecido relegada quase sempre ao rol da literatura comercial e tendo sido considerada, em sua grande maioria, de baixa qualidade literária, é possível observar um fenômeno de revitalização do gênero. Este gosto pelo gênero policial, que é um dos que melhor representam a chamada “cultura de massa”, vem sendo deliberadamente explorado tanto pelos escritores como também pela crítica pós-moderna, por conter elementos importantes seja para garantir um público leitor, seja para conquistar novas gerações.

Como se sabe, os antecedentes da narrativa policial tal como a conhecemos hoje podem ser encontrados já no século XVIII em uma narrativa de Voltaire chamada *Zadig ou o destino* (1748), em que o protagonista que dá título à história possui um alto poder de dedução e de percepção, características estas que iriam compor o perfil dos primeiros detetives policiais de Poe.

Além desta obra de Voltaire, pode-se considerar como outro antecedente das narrativas policiais o romance gótico. A principal característica deste subgênero romanesco, segundo Vasconcelos (2002), é o esforço, por parte do narrador, em criar uma atmosfera narrativa que envolva o leitor na história, para em seguida assustá-lo, mas de modo que lhe provoque prazer. Alguns elementos bastante explorados para compor esta atmosfera são: as histórias geralmente se passam na Idade Média, que é a época das trevas e do mistério; os cenários são castelos e abadias habitados por espectros ou clérigos maléficos; há descrições de ambientes estranhos, oníricos e fabulosos; é intensa a presença do *locus horrendus* (as florestas sombrias, as grandes altitudes, os lugares muito frios, os desertos e os abismos); a obsessão pelo passado também aparece como um elemento importante da narrativa gótica. Além disto, a ameaça quase sempre era manifesta em países (ou por personagens provenientes de países) católicos em que as monarquias absolutistas e a Inquisição não respeitavam os direitos dos cidadãos. Portanto, entendida como efeito narrativo, a literatura gótica é um dos mais influentes modelos narrativos para as histórias de romance policial, por criar a atmosfera de suspense e medo.

De acordo com Reimão (1983), no entanto, foi somente no século XIX que surgiram as condições necessárias para que o gênero policial se cristalizasse como um modelo que viria a ser retomado, parodiado, transgredido e subvertido até hoje. Reimão aponta fatores como o aparecimento dos jornais de grande tiragem, o crescimento dos centros urbanos, a formação da polícia como instituição, entre vários outros elementos que juntos propiciaram o desenvolvimento do gênero.

O marco estabelecido para o “nascimento” das narrativas policiais é o conto de Edgar Allan Poe, *Os assassinatos da Rua Morgue*, de 1841, narrativa em que surge o grande detetive Auguste Dupin, intelectual de gostos excêntricos e que não trabalha para a polícia, mas que com um senso dedutivo apuradíssimo consegue desvendar o assassinato das duas mulheres da Rua Morgue, algo fora do alcance da polícia comum, dado que o crime, curiosamente, se passara em uma sala fechada, sendo praticamente impossível compreender como o assassino pôde entrar e sair dali.

Com muita segurança e praticamente sem sair de seu escritório, Dupin consegue rapidamente, através de deduções e argumentações lógicas, chegar ao verdadeiro assassino – um orangotango que havia escapado de seu dono. Estão lançadas, pois, as bases do gênero e muitos serão os escritores que utilizarão o modelo de Poe como base para suas próprias narrativas, seja para dialogar com ele ou subvertê-lo.

Um dos mais importantes e conhecidos em todo o mundo é Conan Doyle (1859-1930) que, com seu famoso detetive Sherlock Holmes, difundiu ainda mais o gênero. Nos romances de Doyle observam-se algumas alterações em relação ao modelo de Poe, como, por exemplo, a importância central que o narrador ganha. O Dr. Watson é um narrador fixo que aparece em vários romances, é um memorialista que narra as aventuras de seu grande companheiro, o detetive Holmes.

Como o detetive é uma “mente dedutiva” que, através de pistas, vestígios e indícios, reconstrói a história do crime e encontra o culpado, é necessário que exista alguém que reconstrua os passos que ele deu para chegar até o culpado, evidenciando sua genialidade em desvendar o crime, além de possibilitar uma identificação por parte do leitor médio que, assim como ele, não alcança o nível de dedução de Holmes. Daí a importância dos personagens-narradores.

Seguindo a tendência dos romances de Doyle, vemos que surgem várias outras possibilidades de tipos de narrador para o romance de enigma, como o narrador impessoal, a presença de vários narradores, ou de personagens-narradores que podem ser fixos, memorialistas ou historiógrafos dos detetives. Watson, por exemplo, é uma

espécie de detetive do detetive, pois ele seleciona as aventuras a serem narradas e opta pela forma de narrar. Outra mudança marcante que acontece com o desenvolvimento do gênero é que o detetive também é humanizado, já que ele já não tem mais tantas certezas e começam a aparecer seus “defeitos”: ele deixa de ser uma máquina dedutiva perfeita (como Sherlock Holmes), passa a ser simplesmente um homem que também pode cometer erros.

Em 1928, Van Dine publicou, no *The American Magazine*, “As vinte regras do Romance Policial”, as quais deveriam nortear a produção dos romances de enigma. Estas regras foram reduzidas a oito por Todorov em seu famoso ensaio:

1. O romance deve ter no máximo um detetive e um culpado, e no mínimo uma vítima (um cadáver).
2. O culpado não deve ser um criminoso profissional; não deve ser o detetive; deve matar por razões pessoais.
3. O amor não tem lugar no romance policial.
4. O culpado deve gozar de certa importância:
 - a) na vida: não ser um empregado ou uma camareira;
 - b) no livro: ser uma das personagens principais.
5. Tudo deve explicar-se de modo racional; o fantástico não é admitido.
6. Não há lugar para descrições nem para análises psicológicas.
7. É preciso conformar-se à seguinte homologia, quanto às informações sobre a história: “autor: leitor = culpado: detetive”.
8. É preciso evitar as situações e as soluções banais (Van Dine enumera dez delas). (TODOROV, 2006, p.100-101)

Entretanto, vale ressaltar que o próprio Van Dine nem sempre seguia as regras que ele próprio estabeleceu e, ao longo do tempo, elas foram sendo “subvertidas”. Algumas das obras de Agatha Christie, que têm como personagem Hercule Poirot, por exemplo, o detetive mais conhecido depois de Holmes, rompem com a estrutura clássica do romance policial em questões essenciais como a possibilidade de o ajudante do detetive ser o assassino, e de todos os personagens principais poderem morrer.

Com base no modelo clássico de romance de enigma criado por Poe, surgiram (e ainda surgem) muitas vertentes de narrativas policiais. Outro tipo bastante divulgado é a *série noire* ou romance negro, cujo criador foi Dashiell Hammett. Mas um dos seguidores mais expressivos do “romance negro” e que o tornou mais conhecido foi Raymond Chandler.

Vários fatores históricos influenciaram o surgimento deste tipo de romance, tais como a expectativa gerada pela percepção de que o mundo estava às vésperas da Segunda Guerra Mundial. Além disso, uma crise assolava o mundo todo, pois havia acontecido o “Crack” da Bolsa de Nova Iorque. Também nesta época novas idéias surgem com a filosofia de Nietzsche, com o vitalismo de Bergson e com a psicanálise de Freud, além da oposição entre Existencialismo e Positivismo.

Por causa dos fatores apontados acima e que refletiram no modo de o ser humano pensar a vida e, conseqüentemente, no modo de pensar a literatura, o romance negro abandonou várias das características clássicas, como o otimismo, a moralidade convencional, o espírito conformista e a presença de um mistério, acrescentando uma série de inovações ao romance de gênero policial, tais como o fato de a ênfase recair na ação e não mais na dedução do detetive; de situações angustiantes e violentas tornarem-se temas destes romances; de o emprego da linguagem coloquial se dar de forma consciente pelo escritor; de ocorrer uma síntese entre o protagonista e o narrador em um

único personagem; de deixar de existir garantia da imunidade física do detetive, que deixa definitivamente de ser uma máquina e é humanizado; de não haver mais verdade indiscutível, e tudo passar a ser relativizado; e, finalmente, o fato de haver a presença de uma crítica ético-social-política que passa a fazer parte das narrativas. Além de todas estas inovações, a intertextualidade e a paródia tornam-se elementos constitutivos da narrativa, pois o detetive deste tipo de romance satiriza o detetive infalível dos romances clássicos, e o leitor ganha um papel importante diante do texto – ele precisa complementá-lo.

Outro nome que se destaca dentro da tradição da narrativa policial e que sem dúvida mudou os rumos do gênero é o escritor argentino Jorge Luís Borges, admirador e leitor confesso de romances policiais. Como aponta Ricardo Piglia em *O laboratório do escritor*, Borges difundiu amplamente o romance policial inglês, já que este fazia parte de sua formação como leitor, mas não só por isso; também e, talvez principalmente, por outros interesses — como forma de se favorecer, preparando os leitores das suas próprias narrativas policiais:

O romance policial inglês fora difundido com grande eficácia por Borges, que, por um lado, procurava criar uma recepção adequada para seus próprios textos e tentava tornar conhecido um tipo de narrativa e de manejo da intriga que estava no centro de sua própria poética, e, por outro, fez um uso excelente do gênero: “La muerte y la brújula” é o Ulisses do conto policial. A forma chega ao seu auge e se desintegra. (PIGLIA, 1994, p. 78)

Em *Cinco visões pessoais*, Borges afirma que o gênero policial perdeu muito de sua importância nos Estados Unidos, país em que nasceu³, e que a origem intelectual do conto policial tem sido esquecida, sendo preservada apenas na Inglaterra, onde ainda se escrevem novelas que transcorrem sem muita violência, em aldeias inglesas, com o predomínio do caráter intelectual.

Neste texto sobre a narrativa policial, Borges destaca também a importância de Poe: para ele, “falar do conto policial é falar de Edgar Allan Poe, criador do gênero.” (1987, p. 31), não pela importância em si de cada página que Poe nos deixou, mas pela memória de sua obra, como um todo e, principalmente, por ele ter criado o tipo de leitor de ficção policial, pois, segundo o escritor argentino, “nós, ao lermos uma novela policial, somos uma invenção de Edgar Allan Poe” (p. 37). E a existência desta invenção – o leitor de narrativas policiais – é essencial para a que a leitura da obra de Borges alcance o efeito esperado:

Há um tipo de leitor atual, o leitor de ficção policial. Esse leitor, que se encontra em todos os países do mundo e que se conta aos milhões, foi criado por Edgar Allan Poe. Suponhamos que não exista esse leitor, ou – algo talvez mais interessante – que se trate de uma pessoa distante de nós. Pode ser um persa, um malaio, um camponês, uma criança, uma pessoa a quem dizem, por exemplo, que *Dom Quixote* é um conto policial. Imaginemos que esse hipotético personagem tenha lido novelas policiais e comece a ler *Dom Quixote*. Quê lê, então? (BORGES, 1987, p. 32).

³ Edgar Allan Poe nasceu em Boston, em 1809, e morreu em Baltimore, em 1849.

Este questionamento sobre o papel da leitura permeia toda a obra de Borges, que prevê o leitor não apenas como um mero receptor do conto ou do romance, mas como um elemento de significação da obra, pois é no momento da leitura que o texto se concretiza verdadeiramente e permite a existência de diversos sentidos e sentidos diversos dentro da mesma obra, conforme o grau de comprometimento do leitor.

Em “La muerte y la brújula” [“A morte e a bússola”], Borges parte do pressuposto de que um leitor habituado à ficção policial e com experiência em leituras detetivescas será guiado por um método durante a leitura, em que a busca e a análise das pistas será o fio condutor para também tentar desvendar o crime, tecendo um jogo, um simulacro, de forma a desconstruir o modelo.

São deixadas inúmeras pistas ao longo da narrativa e que não por acaso vão se encaixando facilmente e que em uma primeira leitura dão ao leitor uma sensação de esperteza e de capacidade de deduzir e desvendar todos os crimes, pois suas conclusões podem se assemelhar bastante às do detetive. No entanto, logo o jogo é deflagrado e o leitor é colocado em sua condição de impotência diante da artilosa construção do texto. As pistas são falsas e plantadas ali justamente para alcançar o efeito de ludibriar o leitor.

No entanto, embora as pistas falsas tenham sido construídas dentro da narrativa, já no primeiro parágrafo o narrador dá ao leitor uma chave de leitura, que quando seguida o leva ao final do conto sem surpresas.

O tema maior de “A morte e a bússola” não é, portanto, o de desvendar uma série de misteriosos crimes, mas de incitar uma reflexão a respeito da narrativa policial enquanto gênero, de criar um jogo em que outro tipo de leitor é criado. Se Poe é responsável pelo surgimento do leitor de narrativas policiais, Borges é o criador do *desleitor* de narrativas policiais, daquele que lê desconstruindo o modelo, pois, após a publicação e difusão de suas obras, não é mais possível ler nada com os mesmos olhos “ingênuos” de antes.

Esta autoconsciência do trabalho com a palavra escrita proporciona uma leitura que prevê que os narradores devem ser encarados como os primeiros suspeitos, pois ludibriam o leitor todo o tempo; por isso, como afirma Figueiredo (2003), o leitor não consegue se acomodar na leitura e precisa trabalhar para desvendar *os crimes do texto*.

Voltando ao texto em que Borges fala sobre o conto policial e sobre Poe, vemos que a questão proposta neste texto é a que vai, segundo Piglia, permeiar toda a sua obra, pois o modelo estrutural da narrativa policial clássica (assim como de qualquer conto) supõe sempre duas histórias – uma visível, que é construída em primeiro plano, e outra secreta – que se cruzam: “Para Borges a *história 1* é um gênero e a *história 2* sempre a mesma. Para atenuar ou dissimular a monotonia essencial dessa história secreta, Borges recorre às variantes narrativas que os gêneros lhe oferecem.” (PIGLIA, 1994, p.40). Todos os seus contos são construídos com base nesse procedimento. A história visível seria contada segundo os estereótipos (levemente parodiados) de uma tradição ou gênero, enquanto a história secreta – que é o tema central – seria uma história construída com duplicidade, pois ela narra, como, por exemplo, em “A morte e a bússola”, a história de alguém que constrói perversamente uma trama secreta com os materiais da história visível.

Esta história visível seria a tentativa do detetive (e do leitor) de desvendar os crimes que aparentemente são cometidos para evitar que as teorias ocultistas e os segredos da cabala viessem à tona, e por isso são inseridas diversas referências a estas teorias. No entanto, a história que irá submergir completamente apenas no final é a do próprio gênero policial, sua desconstrução, e a discussão sobre o papel do leitor.

Assim também Luís Fernando Veríssimo, discípulo do escritor argentino, construiu *Borges e os orangotangos eternos* (2000), em que a história secreta é a obra

do mestre. Veríssimo, utilizando como instrumento o pastiche, dissemina por todo o seu romance os elementos caros à obra do escritor argentino. Não é por coincidência que temas borgianos como o duplo, que é representado principalmente pelos espelhos, o labirinto, a biblioteca, os elementos da cabala, as teorias da conspiração, entre inúmeros outros estão presentes no romance.

Além disso, o próprio Borges é transformado em personagem, pois cabe a ele e a Vogelstein, juntamente com o inspetor de polícia Cuervo a difícil tarefa de desvendar o crime. Difícil porque a cena do crime foi visualizada unicamente por Vogelstein antes de ter sido alterada pelos hóspedes que entraram no quarto sem saberem que Joachim Rotkopf já estava morto, e a cada dia esta testemunha, que é também o narrador, se lembra de um novo detalhe e muda a descrição do que pôde observar dentro do quarto. Portanto, como os dados estão sempre mudando e o informante não parece ser muito confiável, também as deduções mudam, existindo, desta forma, inúmeras possibilidades.

Tentarei ser os seus olhos, Jorge. Sigo o conselho que você me deu, quando nos despedimos: "Escribe, y recordarás". Tentarei recordar, com exatidão desta vez. Para que você possa enxergar o que eu vi, desvendar o mistério e chegar à verdade. Sempre escrevemos para recordar a verdade. Quando inventamos, é para recordá-la mais exatamente. (VERÍSSIMO, 2000, p. 13 – grifos do autor)

Este é o trecho que inicia o romance, separado formalmente dos parágrafos seguintes pelos caracteres em itálico, funcionando como uma espécie de bilhete dirigido a um leitor ideal – Jorge Luis Borges. A partir deste parágrafo podemos observar vários temas que percorrerão toda a narrativa.

O primeiro deles é o da ideia da cegueira, que aparece tanto explícita como implicitamente. Ao longo de sua vida Borges foi perdendo a visão e neste ponto em que o romance se passa, 1985, um ano antes de sua morte, já estava completamente cego. No entanto, Veríssimo destaca que, mesmo cego, o personagem-escritor “enxerga” muito além do que as outras pessoas conseguem ver, e por isso sua ajuda é requisitada pelo criminalista Cuervo, para desvendar o crime. Os olhos de Borges veem através da literatura, ele relembra, ao longo das discussões com Vogelstein e Cuervo, várias obras a que o mistério do assassinato de Joachim Rotkopf remonta.

A única palavra dita pelo morto a Vogelstein pelo telefone, as cartas sobre a mesa no quarto de Rotkopf e o corpo contra o espelho o leva a *Alice through the looking glass*, de Lewis Carrol, em que o nome do assassino de uma das histórias seria encontrado dentro de um poema que só poderia ser decifrado do outro lado do espelho; assim, imagina que, ao se arrastar até o espelho e posicionar o corpo em forma de V, Rotkopf estava tentando dar pistas sobre o nome do assassino. Qual? Eis uma grave questão, pois as possibilidades são muitas. Pode se tratar de um V, de um X, de W, de um M, depende do que Vogelstein se lembra de ter visto.

Refletir sobre o quarto estar fechado à chave por dentro o leva a “Os assassinos da rua Morgue”, de Edgar Allan Poe e a *O grande mistério de Bow*, de Israel Zangwill, em que os crimes também aconteceram dentro de salas fechadas, o que dificultou as investigações. Em seguida Poe é novamente colocado em discussão, com o conto “O escaravelho dourado” e “A carta roubada”, obras que por “engano” sempre são retomadas por Vogelstein, explicitando que os indícios são tão visíveis que podem

passar despercebidos. E assim, sucessivamente, vários autores e obras são convocados durante as reflexões de Borges.

Outro tema apresentado neste parágrafo inicial e que é muito caro a Borges é o da literatura e memória, “escrever para recordar”, “inventar para recordar mais exatamente”. Este jogo que está estabelecido desde o começo é a chave para a compreensão de *Borges e os orangotangos eternos*, pois é a linha tênue entre a verdade e a mentira, entre a realidade e a ficção que permeia todo o romance. Isto fica evidente quando o leitor percebe que o narrador não é confiável, pois, se é a peça fundamental para desvendar o quebra-cabeça e muda a todo o momento sua versão sobre a cena do crime, o leitor não pode ficar confortável e deixar a narrativa seguir tranquilamente, tem que desconfiar sempre.

Depois dos estudos de Bakhtin e Kristeva a respeito da intertextualidade e das obras de Umberto Eco e Jorge Luís Borges, é impossível não observar que a história da literatura é composta por textos que falam entre si e que a intertextualidade sempre foi um procedimento muito empregado no fazer literário, fosse para homenagear, parodiar, dialogar ou tentar superar.

A diferença básica que podemos estabelecer entre este momento literário e os que o antecederam é a autoconsciência, o fazer deliberado, pois a pós-modernidade e seus paradigmas procuram destacar e valorizar a questão da leitura, colocando-a à frente até mesmo do processo de escritura. Assim, a partir da consciência de que todo escritor é antes de tudo um leitor, a crítica tem se debruçado sobre as ligações e os diálogos de um texto com os outros que o antecederam, num jogo de caça às citações e referências às leituras do escritor.

É por esta razão que Flávio Carneiro afirma que *Borges e os orangotangos eternos* é um *romance de leitor*, pois o repertório de leitura de cada um interfere decisivamente no resultado final, ou seja, no desvendamento ou não dos crimes do texto literário. Por esta razão também os críticos se identificam tanto com a figura do detetive das narrativas policiais.

Referências

- BORGES, J. L. **Ficciones**. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- BORGES, J. L. O conto policial. In: _____. **Cinco visões pessoais**. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Universidade de Brasília, 1987.
- CARNEIRO, F. O detetive Borges. In: _____. **No país do presente: Ficção brasileira no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005
- FIGUEIREDO, V. L. de. **Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- REIMÃO, S. L. **O que é romance policial**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- TODOROV, T. Tipologia do romance policial. In: **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 93-104.
- VASCONCELOS, S. G. Romance gótico: persistência do romanesco. In: _____. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.
- VERÍSSIMO, L. F. **Borges e os Orangotangos Eternos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- VOLTAIRE. F. M. A. **Zadig ou do destino**. Trad. Márcia Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2002.