



Josiane Guedes Sales¹

RESUMO

A partir da análise de algumas obras, far-se-á uma análise sobre a teoria que envolve o romance policial e o duplo. A seguir, será apresentada uma distinção entre os romances policiais tradicionais e os romances policiais modernos, com base em contos e livros de autores que trabalharam este gênero.

Palavras-chave: Romance Duplo. Origem. Romance Policial.

ABSTRACT

Based on analysis of some works, an analysis on the theory that involves the detective novel will be discussed. It will be presented a distinction between the traditional and the modern detective novels, based on short stories and books of authors who have worked this genre.

Key-Words: Romance Dual. Origin. Detective Story.

INTRODUÇÃO

O romance policial se caracteriza principalmente como gênero que investiga as pistas deixadas pelos criminosos. No enredo há a presença de um crime, de uma investigação e de um assassino, ficando a cargo de quem investiga, profissional do ramo ou não, solucionar “os rastros” deixados pelo malfeitor até se alcançar o clímax, o que prende a atenção do leitor é a busca da solução do mistério e do suspense apresentado na história.

Não há teoria do romance policial antes da Primeira Guerra Mundial. É com o declínio do capitalismo liberal que a figura do detetive soberano combate às luzes contra a obscuridade, tornando-se um personagem da história. A respeito da origem do romance policial, Figueiredo (2003, p. 14) afirma:

¹ Graduada em Letras pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (2006), Especialista em Ensino de Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2007) e Mestre em Letras (2013) pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora.



“O romance policial nasceu de uma atmosfera de encantamento. Ele foi, durante 30 anos, o gênero preferido da elite. Dorothy Sayers constata a fascinação que o romance policial exerceu sobre os intelectuais, sobre os escritores e sobre os leitores”.

As histórias policiais têm como frequência em seu centro o crime, um assassinato provocado por vingança, castigo ou até inveja. O romance policial se caracteriza exatamente como gênero que investiga os traços deixados pelos autores dos crimes. O suspense aliado ao mistério que envolve o ambiente do crime é considerado instigante para aquele que se sente atraído pela literatura policial. Segundo Reimão (1980, p. 12), “O desafio do mistério aliado a um certo prazer mórbido na desgraça alheia e ao sentimento de justiça violada que requer então reparos são basicamente elementos geradores do prazer na leitura deste tipo de narrativa.”

Não se pode negar, entretanto que fortes mudanças aconteceram no mundo nos últimos séculos, decorrentes de importantes acontecimentos como a Revolução Industrial, as guerras em escala mundial, a origem da polícia enquanto instituição, e os avanços na tecnologia. Por conseguinte nenhuma atividade humana permaneceu como antes, em decorrência desses fatos marcantes na nossa história, nem mesmo os crimes, os mistérios e o interesse por eles, o que inaugura os traços que vão caracterizar os romances policiais modernos.

ROMANCE POLICIAL TRADICIONAL

No romance policial tradicional sabe-se do assassinato e quem é a vítima, não se sabe quem é o assassino, cabe ao detetive o raciocínio e a precisão para encontrá-lo, o crime aí se torna imperfeito, pois o detetive esperto e astuto decifra o caso.

Na base do romance de enigma há uma dualidade, pois não apresenta apenas uma, mas duas histórias: a história do crime ocorrido e a história do inquérito policial. Uma das regras desse gênero é a imunidade do detetive, o qual é considerado um herói, pois desvenda o assassinato e o criminoso. Esse tipo de gênero possui uma forma fixa: um assassinato original, um detetive que conduz a investigação e a revelação do culpado. O enigma atua como desencadeante da narrativa.

Edgar Allan Poe foi o criador do gênero policial e também o autor mais expressivo da narrativa de enigma. Uma de suas histórias de grande marco foi “Os Assassinos da Rua Morgue”, “The Murders in the Rue Morgue”, em 1841, que conta a história de dois brutais crimes de mulheres na rua Morgue, em Paris, casos que parecem insolúveis até que o detetive C. Auguste Dupin assume o caso e, usando sua admirável inteligência, desvenda esse mistério.

Os contos de Poe possuem como um dos personagens principais o detetive Dupin, considerado por ele “uma máquina de raciocinar”, o qual, como já foi dito, não participa da polícia enquanto instituição, é apenas um investigador amador que desvenda um crime nas cidades industriais. Nas características desse detetive há a presença da substituição da intuição e do acaso pela presença da precisão, da dedução e da esperteza a partir de fatos observados. Dupin se baseava nas rigorosas inferências que fazia a respeito das lógicas de pensamentos que estavam presentes nas mentes dos criminosos. A respeito das características dos personagens e romances tradicionais, Todorov (1980, p. 163) afirma:



Cada nível de organização do texto obedece a uma lógica favorável [...] O mesmo ocorre com os contos de raciocínio, que, neste sentido, estão muito distantes das formas atuais do romance policial: a lógica da ação é substituída pela da procura de conhecimento; nunca assistimos ao encadeamento das causas e efeitos, apenas à sua dedução após o fato.

Como exemplo de outros romances policiais tradicionais, tem-se, em 1887, “Um estudo em vermelho”, de Conan Doyle. Nesse, como em tantas outras histórias policiais, o personagem principal é o detetive de suma inteligência, que toca violino e faz uso de morfina para aliviar as tensões provocadas pelo excesso de concentração em cada caso. Sherlock Holmes é o detetive mais famoso desse escritor, eminentemente inteligente, capaz de traçar o perfil de uma pessoa com apenas um olhar, fornecendo dados que causam surpresa e admiração. A fama de Sherlock Holmes foi tamanha que até hoje muitas pessoas acreditam que ele tenha realmente existido, e não apenas uma invenção literária. Toda essa popularidade se deu devido à humanização, tornando-se mais próximo do leitor. Segundo Sandra Lúcia Reimão (1980, p. 89):

Se Dupin não existia enquanto personagem, mas apenas enquanto detetive, enquanto máquina de raciocínio, Holmes, além de ser, enquanto detetive, uma máquina dedutiva a elaborar equações, nem por isso abdica de ter personalidade própria. Ao lado de Holmes detetive, é justaposto, agregado, Holmes, o homem. Enquanto homem, Holmes tem hábitos pouco aceitos socialmente quanto à morfina e à cocaína, adora tocar violino enquanto medita e é uma pessoa que se entedia profundamente com o ócio.

Conan Doyle foi também um seguidor de Poe, cujo detetive foi o primeiro investigador fictício a confiar na dedução a partir de fatos que foram observados. Ainda a respeito, James (2012, p. 37) afirma: “Conan Doyle era ele próprio representante de seu sexo e sua classe. Era um homem que os compatriotas entendiam: imperialista intransigente, patriota, corajoso, talentoso e com segurança [...] Ele imbuiu Sherlock Holmes da mesma paixão, da mesma coragem.”

Fazendo parte do gênero policial tradicional, a grande maioria dos detetives do chamado romance de enigma tem suas aventuras narradas por outros personagens. A exemplo, encontramos o Dr. Watson, de Sherlock Holmes. A grande recorrência desse tipo de personagem tem uma razão facilmente explicável: o detetive desse tipo de romance é uma “máquina de pensar” que, por meio de indícios, consegue construir uma trama. Se a narrativa fosse contada pelo detetive, o leitor estaria junto a ele, participando da história, o que contraria a própria concepção de leitor nesse tipo de narrativa. Assim, a história contada pelo auxiliar, no caso Dr. Watson, intensifica o elo de admiração que rodeia o detetive. Podemos dizer que ele era um detetive de outro detetive.

ROMANCE POLICIAL MODERNO



Passamos agora para o romance policial moderno, o romance *noir*. Nos últimos anos, esse gênero tem recebido bastante atenção no meio acadêmico. Os franceses usavam a palavra *noir*, inspirados na *Série Noire*, criada por Marcel Duhamel, em 1945. Sobre o tema os críticos que acompanhavam o gênero chegaram à conclusão que os elementos fundamentais são a ambiguidade moral dos personagens, a presença do anti-herói e da mulher manipuladora e perversa, o tema violência e a complexidade contraditória das situações que envolvem a cena do crime. A *Série Noire* é um desvio ou evolução dentro do vasto campo do gênero dramático do submundo do crime, que teve o seu apogeu durante os anos 40 e foi uma resposta cultural e social na América após a Segunda Guerra Mundial.

Por exemplo: enquanto os personagens de Poe analisavam minuciosamente os fatos até chegarem à solução do enigma, após os anos 30, Dashiell Hammett (1894 – 1961), criador do gênero, revolucionou a substância e a forma deste romance, inserindo-lhe ação, sexo, violência, escrevendo em prosa objetiva, narrando os fatos que coincidiam com as ações. Segundo Mattos (2001, p. 25):

Hammett o romance policial humaniza-se passa a ter como personagens seres de carne e osso – assassinos de aluguel, policiais corruptos, pequenos escroques, prostitutas, chantagistas, traficantes e detetives particulares que não são “máquinas pensantes”, mas homens normais.

O mundo *noir* apresentava duas faces: um submundo de vício e crime e um mundo com parâmetros altamente burgueses e respeitado. É um mundo de duplicidade, egoísmo, vaidade e dissimulação, o herói não sabe em quem confiar e se confunde a respeito do que está acontecendo. Os personagens são mentirosos, corruptos, vingativos, falsários e violentos.

Na base do romance negro ou romance da *Série Negra* há a fusão de duas histórias ou, em outras palavras, a supressão da primeira que dá vida à segunda história. Não é mais um crime anterior ao momento da narrativa, a narrativa coincide com a ação. O foco do romance moderno é deslocado para a interioridade dos personagens. O narrador que até então assumia um posicionamento guiado pelo preceito da objetividade e racionalidade – constituído a partir do distanciamento e do não envolvimento – passa a estabelecer em relação ao seu objeto uma postura pautada pelo subjetivismo. A respeito, Reimão (1980, p. 57) afirma:

A narrativa é construída no presente, acompanhava o correr dos fatos, segue as investigações, inclusive as infrutíferas, e a ordem dos acontecimentos. Ou seja, no romance negro a narrativa se dá ao mesmo tempo que a ação. Não se trata de reconstituir um crime passado e seu desvendamento, mas de atuar lado a lado com o(s) criminoso(s) e tentar adiantar-se a ele(s).

E se falarmos de Dashiell Hammett, não podemos deixar de mencionar o seu detetive Sam Spade em uma de suas maiores obras: *The Maltese Falcon* ou *O Falcão Maltês* (1930), livro que o fez ser convidado a trabalhar como roteirista em Hollywood.



Sam Spade, cujo território de caça era a cidade de São Francisco, era rude, grosseiro, vulgar e áspero ao se expressar, diferente de muitos detetives de sua época. Tão imoral que foi capaz de se apaixonar por uma mulher sem nunca colocar o amor que sentia por ela acima de seu trabalho. Não era nenhum detetive bem remunerado da história policial, ao contrário, era um empregado assalariado como outro qualquer. A respeito das características de Hammett, tanto de suas histórias, quanto de sua vida, P.D. James (2012, p. 78) ressalta:

Dashiell Hammett teve uma juventude dura e pouco privilegiada trabalhando em ferrovias, depois foi detetive da agência particular Pinkerton e soldado na Primeira Guerra Mundial.[...] As histórias de Hammett não são sobre a restauração da ordem moral, nem se passam num mundo em que o problema do mal possa ser resolvido com as celulazinhas cinzentas de Poirot ou os sermões domésticos de Miss Marple. Hammett sabia por experiência própria e traumática, como era precária a corda bamba em que o investigador particular se equilibra na batalha contra o crime.

28

Utilizando o mundo do crime como metáfora da sociedade “suja”, Hammett denunciou a falência da burguesia, a corrupção e a falsa moralidade, fazendo com que os leitores enxergassem com outros olhos o mundo em que vivem. A respeito da importância de Hammett para a literatura, P. D. James (2012, p. 80) afirma:

Teria Hammett escrito outro romance tão bom como *O falcão Maltês*? Se tivesse resistido à tentação de se mudar para Hollywood? Acho difícil. Pode ser que na época ele tivesse dito tudo o que queria dizer e seu talento tivesse se esgotado. No entanto, sua realização continua notável. Numa carreira literária de pouco mais de uma década, ele elevou um gênero usualmente desprezado a uma escrita que tinha a válida pretensão de ser tomada como literatura séria. Ele mostrou a escritores de crime que o que é mais importante vai além de uma trama engenhosa, mistério e suspense.

A narrativa em que Sam Spade atuava era construída no presente, acompanhava o correr dos fatos e assim seguiam as investigações, característica marcante do romance negro, ou seja, o detetive atuava ao lado do criminoso e tentava adiantar-se a ele. Ao apontar as diferenças entre o romance negro e romance de enigma, Reimão (1980, p. 57) menciona:

Ao contrário do romance enigma escrito, via de regra, em forma de memória, no romance negro (quer escrito por um narrador impessoal, quer sendo narrado pelo próprio detetive protagonista, o que é mais comum), já que a narrativa coincide com a ação, o narrador e o receptor estão sempre passo a passo, o narrador não dispõe de nenhuma verdade posterior como ponto de partida retrospectivo, a partir do qual ele leria os fatos, sendo tão passível de engano e de ser ludibriado quanto o leitor.

Rubem Fonseca autor mineiro é outro exemplo de autor policial moderno. A opção pela narrativa policial vem confirmar a visão que prioriza a violência como



princípio básico da vida humana. Podemos encontrar várias características de autores da série *noir*, em especial com Hammett, como por exemplo, a narrativa coincidindo com a ação, o diálogo crítico com outras obras e a generalização do crime que se estende em toda a sociedade, a violência, a presença de falsários, corrupção e a vermos a hipocrisia do mundo em que vivemos.

Os romances policiais modernos como o de Fonseca são dotados de realismo, além dos autores serem mais conscientes dos avanços científicos e tecnológicos na investigação de um assassinato. Segundo James (2012, p. 158):

A diferença entre o romance policial em todas as suas variantes e a ficção detetivesca foi ficando cada vez menos nítida, mas ainda permanece uma clara divisão entre a generalidade do romance policial e a história de detetive convencional, mesmo no que esta tem de mais excitante, que é continuar se ocupando com cada morte individual e com a solução do mistério por meio mais da inteligência paciente do que da violência física e da força.

O interessante não é que a história policial tenha mudado, mas que tenha sobrevivido com todas as inovações e renovações. A literatura de crime moderna é mais realista no tratamento do assassino, mais sensível ao ambiente em que ocorre, mais sensual. A diferença entre o romance policial em todas as variantes é a ficção do detetive ficando cada vez menos clara. Os heróis detetives criados por Conan Doyle e Edgar Allan Poe, que empregavam métodos de dedução e raciocínio, como verdades indiscutíveis, perderam a força para os detetives da série *noir*, que mesmo diante de um conjunto de indícios, quase sempre indiscutíveis, não apresentam uma verdade final, mas uma interpretação que está entre outras possíveis de serem aceitas. Segundo P. D. James (2012, p. 158):

Acho interessante que o herói detetive criado por Conan Doyle tenha sobrevivido e ainda esteja no coração da história, como um padre secular perito em extrair confissões, a quem a revelação final da verdade confere vicariamente uma absolvição a todos nós, menos ao culpado. Mas não é de surpreender que ele tenha mudado [...] O que temos são retratos realistas de seres humanos realizando um trabalho difícil, às vezes perigoso e sempre desagradável, assolado pelas ansiedades comuns à humanidade.

Se antes sabíamos a ordem do teorema: quem era a vítima, como tinha ocorrido o assassinato, apenas faltava saber quem era o criminoso; em “Romance Negro”, de Rubem Fonseca (1992), não sabemos mais. Observa-se que foi mudado um dos lados do teorema acima mencionado. Sabe-se, de antemão, quem é o assassino - afinal há a confissão - mas não se sabe, a princípio, qual é o crime e quem é a vítima. Nos bastidores de um congresso de literatura, o protagonista declara haver cometido um crime perfeito. Landers/Winner propõe um enigma: qual teria sido o crime que ele cometeu. Trata-se, portanto, de um mistério próprio de um conto de romance negro dentro do conto que passa se assemelhar mais ao subgênero do romance de suspense. Este duplo ou dupla composição de Fonseca, insere o leitor na própria trama, uma vez que, acompanhando o relato do assassino confesso que revela seu passado ele não é



mais apenas observador, mas o detetive, é que deve desvendar o crime.

O investigador nesse conto está a postos observando. Trata-se de um homem comum, na primeira fila, atento aos detalhes revelados por Landers/Winner, mas é apenas citado na história, e como veremos não descobre nada. Fonseca assim não só inverte o teorema, como também tira a caracterização do detetive, pois na verdade, quem investiga a trama é o próprio leitor a partir das confissões apresentadas por Landers/Winner: “Numa história policial, permitam-me repetir, sabemos da ocorrência de um crime, conhecemos a vítima, mas não sabemos quem é o criminoso. Neste crime perfeito todos saberão logo quem é o criminoso e terão que descobrir qual é o crime e quem é a vítima. Eu apenas mudei um dos lados do teorema.” (FONSECA, 1992, p. 152).

Fonseca (1992), neste conto, se alinha aos autores modernos, posto que, como já foi observado, apresenta mudanças em sua estrutura: sabe-se, de antemão, quem é o assassino, mas não se sabe, a princípio da história, qual é o crime e quem é a vítima. Nos bastidores de um congresso de literatura *noir*, o protagonista declara haver cometido um “crime perfeito”. “Peter Winner” propõe um enigma: qual teria sido o crime que ele cometeu. Assim, diz aos congressistas:

Acabamos de dizer que o romance negro se caracteriza pela existência de um crime, com uma vítima que se sabe logo quem é; e um criminoso, desconhecido; e um detetive, que afinal descobre a identidade desses criminosos. Assim, não existe crime perfeito. Não é verdade?

Eu afirmo a todos vocês deste auditório que existe o crime perfeito, na vida real e, portanto, na literatura. Ou vice-versa, se preferem [...].

[...] Numa história policial, permitam-me repetir, sabemos da ocorrência do crime, conhecemos a vítima, mas não sabemos quem é o criminoso. Neste crime perfeito, todos saberão logo quem é o criminoso e terão que descobrir qual é o crime e quem é a vítima. Eu apenas mudei um dos dados do teorema. (FONSECA, 1992, p. 152).

Landers/Winner desconstruiu o teorema do enigma construído pelos escritores de histórias policiais tradicionais: há um crime e uma vítima, o criminoso é a incógnita que o detetive deve descobrir. Em contrapartida, fez uma inversão: há um assassino revelado (ele próprio), o crime e a vítima são as incógnitas que o detetive, no caso, os debatedores do congresso e o leitor, deve descobrir ao longo da história.

O leitor é seduzido pelo suspense do conto, afinal a história é enigmática. Landers/Winner, aqui, se desdobra em dois e lança um desafio para a plateia: ao contrário do romance policial tradicional, em que não existe crime perfeito, pois o crime é desvendado pelo detetive. Nesta história, existe um crime perfeito que foi cometido pelo personagem-narrador:

Cometi um crime, cujos indícios, garanto estão ao alcance dos presentes. Estão todos desafiados a descobri-lo. Tem três dias para isso. [...] É um crime muito grave, diz Winner. Ora, os indícios ao alcance de todos poderiam ter feito deste um crime como todos os outros imperfeitos, mas ele não fosse a revelação pela confissão, nunca ninguém os perceberia, imaginou



Landers/Winner. (FONSECA, 1992, p. 152).

Na passagem do debate ao desafio proposto pelo personagem, encontra-se a modernidade deste conto de Rubem Fonseca, mas faz mister destacar os traços de sua crítica literária do próprio gênero.

Interessante notar que o debate literário, ocorrido em meio a um congresso de literatura *noir*, opõe a violência, a corrupção e a loucura das histórias dos romances policiais americanos (no caso, mais modernos) ao processo metódico e racional das histórias dos romances policiais ingleses (portanto, mais tradicionais). Na passagem a seguir, podemos perceber a oposição existente no duplo paradigma: Escola Inglesa e Escola Americana. Assim:

Billé começa: “Dizem que para a chamada escola inglesa, crime, criminoso e vítima existem apenas para permitir ao detetive o trabalho de solucionar o Enigma. Segundo esse ponto de vista, os autores ingleses não perderiam muito tempo na descrição dos personagens e de suas motivações. Por outro lado, a escola americana, o Enigma é um pretexto para o crime. [...] o detetive americano despreza os valores da sociedade em que atua [...] O que P. D. James tem a dizer sobre isso?”

P. D. James responde com clareza: “Sim nós acreditamos que o romance policial inglês, iniciado em 1848 com o livre *Moonstone*, de um autor muito ilustre, Wilkie Collins, deve narrar a descoberta de um crime através de um processo metódico e racional [...] O detetive, seja um investigador particular como Hercule Poirot, seja um inspetor da Scotland Yard, como Larry Holt ou o meu Dalgliesh [...]” (FONSECA, 1992, p. 150).

Notável ainda na composição da obra, que os ouvintes da confissão são pessoas que participam de um congresso acerca do gênero romance negro e, portanto, conhecedores do teorema tradicional. A inversão proposta por Landers/Winner, enquanto personagem, e por Fonseca enquanto autor não tem o objetivo apenas de surpreender a todos, mas também causar a suspeição, inclusive do leitor, acerca da realidade ou ficção do que se diz. De tal sorte esta inversão é um elemento metaficcional do conto, assim como o espaço e o tempo em que transcorrem as narrativas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É certo que a Literatura Policial passou e ainda vem passando por mudanças importantes. Mas, com todas essas inovações essa literatura manteve e continuará mantendo características do tradicional, não menos importantes: o gosto pelo suspense e pelo mistério que envolve os leitores do começo ao fim da história.

REFERÊNCIAS

ALVES, Roger. Disponível em <<http://www.revolucaointerior.com.br/mitologia/o->



mito-de-narciso/> Acesso em: 27 fev. 2013.

BOCCANERA, Sílio. *Jogo Duplo*. São Paulo: Uno, 2010.

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

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRASIL ESCOLA. Disponível em: <<http://www.brasilecola.com/filosofia/sobre-suicidio-na-sociologia-Emile-durkhein.htm>> Acesso em: 14 Fev 2013.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Helena – O Eterno Feminino*. São Paulo: Vozes, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Et al. A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=778&Itemid=2> Acesso em: 24 dez. 2012.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FONSECA, Rubem. *Romance Negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

JAMES, P.D. *Segredos do Romance Policial*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Três letras, 2012.

JEAN, Paul Sartre. *A imaginação*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008.

JOHN, A. Sanford. *Mal, o lado sombrio da realidade*. Trad. Sílvio José Pilon. São Paulo, editora, 1978.

JUNG, C.G. *Freud e a Psicanálise*. Petrópolis: Vozes, 1989.

MARX, Karl. *Manuscritos Econômico-filosóficos*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MATTOS, A. C. Gomes de. *O outro lado da noite: filme noir*. Rio de Janeiro: Artemídia Rocco, 2001.

POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. Trad. Breno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. São Paulo: Globo, 1999.



REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é Romance Policial*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1980.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Ensaio sobre a Ilusão. Trad José Thomaz Brum. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

TODOROV, Tzvetan. *Teoria da Literatura II*. Trad. Isabel Pascoal. Rio de Janeiro: Signos, 1989.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VENEU, Marcos Guedes. O flaneur e a vertigem: metrópole e subjetividade. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.3, n. 6, p. 229-243, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mitos e pensamentos entre os gregos*. Trad. Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1973.