

Universidade de Zagreb

Faculdade de Letras

Departamento de Estudos Românicos

Cátedra de Língua Portuguesa

Desenvolvimento do romance policial em Portugal

Tese de mestrado

Estudante:
Lovorka Galić

Orientador:
Dr.sc. Nikica Talan

Em Zagreb, Setembro de 2018

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za romanistiku

Katedra za portugalski jezik i književnost

Razvoj portugalske kriminalističke priče

Diplomski rad

Studentica:
Lovorka Galić

Mentor:
Dr.sc. Nikica Talan

U Zagrebu, rujan 2018.

Sažetak

Ovaj rad analizira kriminalistička književna djela portugalskih autora: Eça de Queirós, Fernanda Pessoa, Clare Pinto Correia i Francisca Joséa Viegasa.; u pokušaju da se istraži razvoj kriminalističkog žanra kroz vrijeme. Stoga, predstavljene su definicije žanra, njegovo porijeklo i njegova pravila, kao i teorija likova e povijest kriminalističkog žanra u Portugalu. Analiziraju se priče, počevši s naratorom, društvenim problemima koji su predstavljeni u pričama, i osobinama žanra koji jesu ili nisu prisutni u pričama. Osim radnje, analiziraju se i likovi, pokazujući povezanost, ili nedostatak iste, između odabranih djela. Povrh toga, analize djela pokazuju kako odabrana djela prate pravila, ne samo portugalske književnosti, već pravila žanra koja se koriste u svjetskoj književnosti. Rad pokazuje kako ova pravila, skupa s literarnim i povijesnim kontekstom, pridonose formiranju žanra u Portugalu i koji se dijelovi osnovnog obrasca žanra zadržavaju u portugalskoj kriminalističkoj priči, a koji su posljedica promjena kroz vrijeme. U zaključku, potvrđuje se da su se u žanru dogodile promjene, i da su te one rezultat promjena u političkom i socijalnom životu države, kao i promjena u žanru u svjetskoj književnosti. Stoga se može zaključiti da osim tih promjena, žanr je zadržao osnovni obrazac koji je prepoznatljiv u kriminalističkoj priči.

1. Introdução.....	1
2. Introdução ao romance policial	2
3. Personagens.....	6
3.1. O Investigador.....	7
3.2. O criminoso.....	8
4. A história do romance policial em Portugal.....	10
5. O Mistério da Estrada de Sintra.....	12
5.1. Biografia de Eça de Queirós e contexto literário	12
5.2. Análise	13
6. O Jantar Muito Original	20
6.1. Biografia do Fernando Pessoa e contexto literário.....	20
6.2. Análise	21
7. Adeus Princesa	27
7.1. Biografia de Clara Pinto Correia e contexto literário	27
7.2. Análise	27
8. A Poeira que Cai Sobre a Terra	35
8.1. Biografia do Francisco José Viegas e contexto literário	35
8.2. Análise	36
9. Comparação dos livros.....	42
10. Conclusão.....	44
10. Bibliografia	46

1. Introdução

O motivo do crime está presente na literatura desde os tempos antigos, e o género do romance policial é um dos mais preferidos géneros na literatura. O género tem chamado os leitores a envolvem-se no mistério, homicídio e intriga desde há muito tempo. No centro do género estão duas personagens: o investigador e o criminoso, que são partes importantes do seu desenvolvimento. Em Portugal, o romance policial moderno começa no século XIX e é ainda muito popular no tempo contemporâneo. Para examinar o desenvolvimento do romance policial em Portugal, este trabalho vai analisar quatro contos que representam vários momentos do género no país. Os representantes são Eça de Queirós com o primeiro romance policial português: *O Mistério da Estrada de Sintra*; Fernando Pessoa e a tradução do conto dele, que originalmente está escrito em inglês, chamado *A Very Original Dinner (Um Jantar Muito Original)*; Clara Pinto Correia e o romance *Adeus, Princesa*; e Francisco José Viegas com o seu conto *A Poeira Que Cai Sobre a Terra*.

Neste trabalho vai-se tentar descobrir como se desenvolve o romance policial e revelar as relações entre estas quatro fases do género. A fim de entender os romances, é importante conhecer o género e as características dele. Portanto, o trabalho, no início vai discutir a teoria do género e estabelecer as partes importantes para a sua análise. No capítulo seguinte vai analisar as personagens mais importantes, o investigador e o criminoso, e examinar como elas funcionam no género. Também, antes das análises dos contos, o trabalho vai discutir a história do romance policial em Portugal. Depois das biografias dos autores, que importante para entender as fases, o acento especial vai ser na análise dos contos. Usando a teoria do género, o trabalho vai analisar os contos, tentar definir as características destes e as relações com os outros contos. A comparação vai consistir de: análise do enredo (como narração, desenvolvimento de enredo) e estudo das personagens. No fim, o trabalho vai discutir as semelhanças e dissemelhanças nos contos em capítulo separado.

2. Introdução ao romance policial

O romance policial foi inventado por Edgar Allan Poe em 1842 (Priestman 2003:2) com o conto, “Murders in the Rue Morgue” e é considerado a primeira narrativa moderna policial. Elizabeth Haynes refere que o investigador C. Auguste Dupin, a criação de Poe, “tinha um profundo efeito nos autores posteriores embora tenha aparecido só em três contos” (2011:xi). O género que Poe inventou concentra-se em atrair os leitores no processo de investigação e em mantê-los em suspenso. Poe tem inspirado muitos autores do romance policial e contribuído para o desenvolvimento do género. Depois de Poe, autores como Wilkie Collins, Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Raymond Chandler e Patricia Highsmith tem formado o género que os leitores conhecem hoje. O romance policial é uma narrativa “cuja ação principal se preocupa com a tentativa de um investigador para resolver um crime e levar um criminoso à justiça” (Pyrhönen 2010:43). Heta Pyrhönen também diz que a investigação tem uma estrutura: ele inicia-se com o problema do crime e fecha com a solução (2010:43). Isso se refere ao fato que o romance policial tem um padrão: o início, o meio e o fim que estão claramente definidos e, conforme Pavao Pavličić, se o padrão muda, o conto já não existiria porque as personagens se comportariam de forma diferente (2008:50). O crime, muitas vezes o homicídio, está no início, o meio consiste na investigação, ou seja, na descoberta das indicações e na recolha das informações sobre o crime; e o fim da investigação indica o fim do conto.

É importante mencionar que a narrativa do romance policial consiste em dois enredos: o primeiro está a narrativa do crime, e o segundo está a narrativa da investigação. O parte mais importante da narrativa policial está, de acordo com Ellen O’Gorman, na segunda narrativa porque ela capta o interesse dos leitores com perguntas, indicações, o ato da investigação, e, o que é muito importante, o investigador (1999:21). Este tipo de romance não pode existir sem diferenciar entre o verdadeiro e a ilusão. As duas partes da narrativa, em geral, são sempre as mesmas: o evento que aconteceu está, no fim, completamente diferente. Além disso, na sua dissertação “The Typology of Detective Fiction”, Tzvetan Todorov explica que na segunda narrativa as personagens aprendem, e não atuam, e também diz que o género está construído

de tal maneira que o investigador nunca está numa verdadeira situação de perigo (1997:44). Porém, os investigadores estão sempre em perigo e embora os leitores estejam certos que o investigador está fora de perigo, os elementos de excitação e agitação estão sempre presentes. Todorov também observa que, por ele, a mais apropriada descrição do romance policial é apresentada no romance de Michael Butor, *The Passage of Time*. Nesse romance, um das personagens explica a estrutura do romance policial da seguinte maneira:

Todo o romance policial está baseado em dois homicídios dos quais o primeiro, cometido por o criminoso, é apenas a causa para o segundo, no qual ele é a vítima do genuíno e impunível assassino, o investigador, e a narrativa...sobrepõe duas séries temporais: os dias da investigação, e os dias do drama que levou a isso (apud Todorov 1997:44).

Em outras palavras, o primeiro homicídio é só o iniciador da narrativa, pois a história concentra-se na investigação e em levar o criminoso à justiça. Todorov explica que na primeira narrativa o leitor descobre o que verdadeiramente acontece, enquanto a segunda servirá como explicação de como o leitor descobre os detalhes do crime (1997:45). O leitor concentra-se na investigação mais do que no crime porque ele ou ela, como o investigador no conto, tem de prestar atenção a cada indicação para determinar quem comete o crime.

Uma das melhoras definições da narrativa do romance policial vem de Ronald A. Knox. No prefácio do livro *The Best Detective Stories of 1928-29*, Knox desenvolve as regras para escrever um romance policial:

1. o criminoso deve ser mencionado cedo no conto, mas o leitor não deve saber os pensamentos dele,
2. o sobrenatural não deve estar presente numa investigação,
3. os quartos secretos podem ser mencionados só uma vez,
4. os tóxicos que não foram descobertos e os instrumentos complicados devem ser evitados,
5. uma pessoa chinesa não deve estar presente no conto,
6. o investigador não deve resolver o caso acidentalmente, mas deve seguir a lógica,

7. o investigador não deve ser o criminoso, mas o criminoso pode fingir que ele ou ela é um investigador,
8. todas as indicações devem ser reveladas como foram descobertas,
9. se o investigador tem um associado que resolve o crime com ele ou ela, a inteligência do associado deve ser levemente inferior à inteligência do leitor médio,
10. gémeos, sócias e artistas de maquilhagem não devem ser usados sem razão (apud. Allen 1978:2).

Estas regras podem ser comparadas com as vinte regras do S.S. Van Dine “a que todo o autor de romance policial, com o respeito de si mesmo, devia obedecer” (apud Todorov 1997:49). As regras de Van Dine têm sido reproduzidas e modificadas, mas Todorov resume-as em oito pontos:

1. a narrativa deve ter um investigador e um criminoso no máximo, e pelo menos, uma vítima (o cadáver),
2. o culpado não deve ser um criminoso profissional, não deve ser o investigador, deve matar por razões pessoais,
3. o amor não tem lugar no romance policial,
4. o culpado deve ter certamente importância,
 - a) na vida: não deve ser criado ou criada doméstica,
 - b) no livro: devia ser um dos personagens principais,
5. tudo deve ser explicado racionalmente; o fantástico não pode ser admitido,
6. não há um lugar para descrições ou análises psicológicas,
7. a propósito das informações sobre a narrativa, a seguinte homologia deve ser observada:
“o autor: o leitor = o criminoso: o investigador,”
8. as situações e soluções banais devem ser evitados (1997:49).

Ambos, Knox e Van Dine, se concentram em estabelecer as regras para o processo de investigação e a descrição do criminoso. Eles acreditam que o criminoso não devia ser o investigador e devia ser uma personagem que o leitor conhece. Eles contam com a lógica e não aceitam a possibilidade do sobrenatural ou de acidentes que interferem com a investigação. Embora Knox se focalize em simplificar o processo de investigação e em torná-lo transparente, porque ele descarta as passagens secretas e as personagens banais, como gêmeos e artistas de maquiagem, Van Dine valoriza o uso da inteligência sem fatores que a afetem como o amor ou os processos psicológicos. Em conclusão, Van Dine focaliza-se na razão e na mente. É importante mencionar que Todorov observa que as quatro primeiras regras de Van Dine se referem à primeira narrativa, e as outras regras se referem à investigação (1997:49). As regras que Knox e Van Dine inventam permitem que os leitores compreendam a narrativa melhor e dão-lhes a possibilidade para vencer os investigadores e resolver a solução. Porém, a solução não devia ser confusa e complicada ou demasiada simples.

Existem, também, regras sobre os narradores. O narrador deve saber mais do que o leitor, mas também precisa de fingir que ele ou ela sabe tanto ou menos do que leitor. Pavličić argumenta que no romance policial existem duas posições do narrador: a primeira é chamada a posição de Watson, e a outra a posição de Marlowe (2008:78). No centro da primeira está o narrador que só observa, ele ou ela informa sobre o evento, mas o investigador, que é o protagonista, explica o significado do evento (2008:78). A primeira focaliza-se no investigador, e na descrição da inteligência dele, tal como na descrição do caso e na resolução. Nessa posição da narrativa, o leitor está passivo porque o crime é complicado e só um homem genial pode resolvê-lo. (Pavličić 2008:81). No centro da segunda posição está o investigador, significando que ele ou ela elabora que aconteceu e explica como resolveu o caso. Focaliza-se no caso, e não no investigador, assim o narrador explica como o crime era complicado ou perigoso (Pavličić 2008:78), e fala sobre o estado da sociedade. Nessa posição da narrativa, o leitor está ativo. Além disso, todos os outros tipos da narração são versões dos destes duas posições.

Analisando o romance policial, é essencial discutir a relação do género com os críticos literários. Essa relação é complexa, conforme Laura Marcus, porque “por um lado, o romance policial, como outras ficções de género, é considerada como popular e inferior

comparativamente à literatura elevada ou ‘respeitável’” (2003:245). Isso significa que o género não é considerado seriamente. Devido à reputação da literatura popular, o uso de planas personagens, e sua estrutura simples, o romance policial pertence a uma literatura inferior. Embora possa ser assim, Chesterton acredita que o género é “única forma da literatura popular em que o sentido da poesia da vida moderna está expressa” (apud Cavander e Jurik 2015:7). Além disso, Marcus diz que o romance policial,

com a sua narrativa dupla em que uma narrativa ausente, a do crime, está gradualmente reconstruída na segunda narrativa (a investigação), o seu uso da ansiedade, e o seu poder para dar uma forma estética ao assuntos mais brutos, tem sido visto como paradigmática da própria narrativa literária (2003:245).

Esta explicação oferece “a atração direto para o intelecto” (Marcus 2003:249), ao contrário da ideia de que o género consiste em personagens e numa narrativa estereotípica. Embora seja afirmado que o romance policial possui uma estrutura simples, derivado do fato que ele consiste em três partes claras: o crime, a investigação e a resolução, o género tem mostrado complexidade na estrutura de enredo. Por exemplo, há casos em que o crime não acontece, também há ocasiões em que o crime já não acontece ou em que todos os suspeitos são culpados, provando-se assim que o romance policial já não possui uma narrativa assim tão simples. Além disso, o género tem mostrado várias técnicas narrativas como já foram mencionadas no primeiro e no segundo nível da narração, para distanciar o género do banal e movê-lo para mais perto da literatura séria. Essas técnicas, misturadas com a suspensão e mistério, atraindo mais os leitores ao processo de investigação, mostram como o romance policial tem ajudado a dar forma à literatura moderna, tal como a indústria do filme e da televisão.

3. Personagens

A personagem é uma parte importante da narrativa, e Todorov distingue duas categorias de narrativa: uma que está centrada no enredo – psicológica – e uma que está centrada nas personagens – psicológica (apud Chatman 1987:113). O romance policial pertence ao grupo das narrativas centradas no enredo, o que significa que a narrativa não se focaliza nas características das personagens ou no seu desenvolvimento pessoal. Nessas narrativas, é importante o ato de

experimental, e não quem está experimentando. Usualmente consistem em, como E.M. Forster diz, 'personagens planas' (*flat characters*). Forster distingue entre personagens planas e personagens redondas (*round characters*), e descreve as personagens planas como "dotadas com uma única característica – ou muito pouco," dizendo que as personagens redondas "possuem características mais várias" (apud Chatman 1987:131). Porém, as personagens planas são capazes de ter um impacto na narrativa. Forster julga que, dado que a personagem plana tem uma direção clara, resulta mais simples para o leitor lembrar-se dela (1987:131). Além disso, essas poucas características são claras e bem estruturadas, significando que as personagens, com os seus traços, ficam memoráveis (por exemplo, no romance policial mundial, os investigadores como Sherlock Holmes e Hercule Poirot são celebrados pelas suas personalidades).

No romance policial, conforme Cawelti, existem quatro personagens principais: a vítima, o criminoso, o investigador, e "as personagens que estão ameaçadas pelo crime mas incapazes de resolvê-lo" (apud Malgrem 2010:153). O investigador e o criminoso vão ser analisados no capítulo seguinte. A importância das outras personagens depende do nível do conhecimento: esta personagem que possui a informação mais importante, automaticamente se torna a personagem de maior importância. A vítima está frequentemente morta antes da narrativa começar, e, conforme Allen, devia cumprir dois pontos: um número de pessoas devia ser suspeita pela morte dela, e a vítima não devia ser tão má que o morte dela fosse um alívio (1978:5). A vítima não deve ser um criminoso, mas pode ter estado envolvida em atividades duvidosas.

3.1. O Investigador

O investigador é o foco principal de narrativa policial, e, conforme Allen, ela ou ele devia possuir pelo menos duas das seguintes características: "Ele tem de ser capaz de descobrir as indicações para identificar o criminoso, e ele precisa de ser capaz de ligar essas indicações para revelar o criminoso" (1978:7). Allen também diz que o objetivo do investigador está em "descobrir o criminoso e, encontrando a pessoa culpada, dar de novo à sociedade a sua estabilidade" (1987:7), a parte do momento em que o criminoso é apanhado e separado da sociedade, esta sociedade vai retornar para o seu anterior estado, que era pacífico (Grella 1970:44). Desta maneira, o objeto do investigador está recrear o estado anterior da sociedade, expondo e exilando todos o que representam um perigo para a estabilidade dela. Os métodos

que os investigadores usam podem ser diferentes, mas o seu alvo é evidente: em quase todos os casos a pesquisa termina com foco na pessoa responsável pelo crime, usualmente um assassino, que propulsa a narrativa (Malgrem 2010:152) significando que os investigadores usam os processos da polícia ou os disfarce, mas todos eles querem capturar a pessoa responsável pela violação da ordem social.

Os investigadores são pessoas que usam a sua inteligência e a sua experiência para resolver o crime que parece insolúvel. Para isso eles têm de ganhar a confiança dos suspeitos e investigar as vidas deles para expor em os pecados do passado e outros segredos que são importantes para a investigação. Há três tipos de investigadores: os privados, que são detetives profissionais mas trabalham independente e não como a parte da polícia; os amadores, usualmente jornalistas ou uma pessoa comum que se envolve no crime por acidente; e o investigador policial que trabalha no grupo ou de forma independente. Em geral, os investigadores colaboram com a polícia, e frequentemente resolvem o caso mais rapidamente e antes do que a polícia, rejeitando qualquer crédito por isso. Quando os investigadores são parte da polícia, eles investigam independentemente e partilham informações só quando eles estão seguros de que o caso está resolvido. O que é interessante é que o leitor confia no investigador porque as características e qualidades deste lhe asseguram que a pessoa responsável pelo crime será levada à justiça (Goldman 2010:267). De certa forma, como diz Britta Martens, “as suposições do leitores podem ser comparadas com as do investigador, e, eventualmente, uma história verdadeira será revelada pela sólida narrativa do investigador, que explica o mistério quando envolvido na força textual da voz narrativa” (2011:204), significando que, do ponto de vista do género, o investigador é a única personagem que pode ser confiável porque ele ou ela é a personagem que não pode fazer erros e cujo objetivo é somente descobrir a verdade.

3.2. O criminoso

O romance policial, conforme Pavličić, segue a noção de que o mal é necessário para o mundo e que o bem não seria possível sem o mal (2008:13). Ele argumenta que como o bem precisa do mal, assim o investigador precisa do criminoso e o romance policial precisa do crime (2008:13). O criminoso é menos importante do que o investigador, mas ele ou ela é essencial à narrativa porque ele ou ela a comece. Allen acredita que o criminoso deve ser, como a vítima,

“membro de uma sociedade fechada” e que ele é a pessoa que “ é capaz de cometer o crime violento, usualmente é alguém que acha que os seus direitos, o sentido de justiça, ou de segurança se sobrepõem a tudo o resto” (1978:6). É importante manter a identidade do criminoso em segredo durante o conto porque quando a identidade é revelado no fim, o leitor deve ser surpreendido e deve acreditar nas motivações que o levaram ao crime.

Semelhante aos investigadores, conforme Pavličić, há três tipos de criminosos: o racional, o emocional e a combinação destes dois tipos (2008:56). O racional é insensível e usa a lógica e a objetividade, tem muito paciência e é capaz de manipular. Ele ou ela quer um ganho material e a única maneira de os capturar é ser mais racional e insensível do que o criminoso. O emocional está motivado por emoções, como a inveja, a vingança ou a ganância. O terceiro tipo combina traços dos dois primeiros. Ele quer obter um certo ganho, mas está assoberbado de emoções. Esse criminoso é por exemplo uma pessoa louca e os leitores não se podem identificar com ele ou ela. Gregoriou também reconhece três tipos dos criminosos, dividindo-os que nasceram criminosos, os que se tornam criminosos e aqueles que são produto de uma combinação entre o nascerem criminosos e o tornarem-se criminosos (2007:111). O que estes três tipos têm em comum é a solidão. O criminoso não está solitário só que como é perseguido não tem nenhuma pessoa para conversar sobre o crime, além de ser a única personagem negativa no conto (Pavličić 2008:75). A sociedade o isola o ato dele como um ato monstruoso ou desnaturado.

A relação do investigador e do criminoso é uma das mais interessantes partes do romance policial porque as personalizações dessas duas personagens, conforme Pavličić, diferem das outras personagens em todos os outros gêneros da literatura; para eles o bem e o mal representam a vida e a morte (2008:14). Como não existe o bem sem o mal, assim o mal precisa do bem, e o investigador também não é só bom, mas ele abandona o mal que o seduz. O criminoso, também não é só mau, mas ele abandona o bem para o qual ele não se sente suficiente forte (Pavličić 2008:15). Para ser o investigador, a personagem devia estar ciente de seu aspeto ruim, e para ser o criminoso, a personagem tem de possuir a noção de bem.

4. A história do romance policial em Portugal

O género de romance policial tem uma longa história em Portugal, e como já foi mencionado, o primeiro romance policial moderno, em Portugal, é *O Mistério da Estrada de Sintra* de Eça de Queiroz. Eça, em colaboração com Ramalho Ortigão publicou o romance no período entre julho e setembro de 1870 no jornal *Diário de Notícias*, em Lisboa, e, conforme Melo e Castro, de certa forma “estabeleceu o tom para o desenvolvimento futuro do género no país” (2011:116). Melo e Castro também argumenta que esse romance foi idealizado como um engano para ridicularizar os leitores e divulgar as suas atitudes (2011:117) e desta maneira caracterizar todo o género do romance policial em Portugal. A ideia por detrás do romance era que ambos, Queiroz e Ortigão, eram amigos de editor do jornal, e queriam apresentar a narrativa como um evento verdadeiro. Assim, eles escreveram o romance em forma de cartas. No primeiro dia, o editor publicou a notícia dizendo que tinha recebido uma carta com a história do rapto e do homicídio e que tinha decidido publicá-la (Melo e Castro 2011:117). Este tipo de romance será depois chamado de romance noticiário e *O Mistério da Estrada de Sintra* passou a ser um dos romances mais populares, não só entre os romances policiais, mas de toda a literatura portuguesa em geral.

Conforme Craig-Odders, após da romance de Eça de Queirós, o género não tem muito sucesso, embora os contos policiais de Fernando Pessoa fossem muito popular (2006:14). No período de 1910 até 1940, os autores portugueses imitavam os leitores ingleses, americanos ou franceses. Primeiramente, os autores modelavam os romances estrangeiros em termos portugueses, mas logo se torna comum usar os investigadores e os cenários de outros países (Melo e Castro 2011:122), significando que eles escreviam em inglês, usavam as personagens e colocações inglesas ou americanas e também usam os pseudónimos para parecer estrangeiro. Neste período era popular escrever séries de livros, significado que o mesmo investigador era protagonista em mais de um livro de certo autor. O autor Reinaldo Ferreira (pseudónimo Reporter X, que se torna conhecido após da sua morte) representa esse período com os seus contos sobre o investigador Reporter X ou o jornalista Gil Goes que resolvem mistérios em Lisboa.

Durante a ditadura de António de Oliveira Salazar (1932-1968) e o regime do Estado Novo (1933-1974), a literatura era censurada. O romance policial era conservador e muito ficcional: as cidades eram estereotípicas e imaginárias devido à censura mas também porque os leitores preferiam os autores americanos e ingleses. Por isso, os autores continuam a usar os pseudónimos. Representantes mais famosos deste período são António Andrade de Albuquerque (pseudónimo Dick Haskins), Dinis Machado (pseudónimo Denis Mcshade, que escreveu a trilogia de romances policiais *Rififi* sobre um assassino profissional) e Roussado Pinto (pseudónimo Ross Pynn, criador do *Jornal do Incrível* no qual publicou contos policiais). É importante mencionar que, por causa da ditadura, mesmo quando a narrativa está fora de Portugal, os autores portugueses não usam um agente de polícia como protagonista, e apenas nos anos depois de 1990 os membros da polícia são protagonistas em romances policiais (Melo e Castro 2011:128). Mesmo assim, este período é chamado de “a era dourada” do romance policial em Portugal.

Depois de “a era dourada,” o romance policial não foi popular até 1980 (Melo e Castro 2011:129). O evento importante neste período é o Prémio Caminho do Romance Policial, cerimónia de premiação, a primeira da qual foi em 1985 e a última em 1999. Esse prémio era muito prestigiante e celebrou obras famosas como *O Que Diz Molero* pelo já mencionado Dinis Machado, e *A Balada da Praia dos Cães* de José Cardoso Pires, que usa as noções da paródia e do ridículo no romance policial, e conforme Melo e Castro, examina o estado do nação e torna a língua portuguesa coloquial na língua literária (2011:129). O prémio começa a coleção de novos romances policiais portugueses e esta é uma das razões por que o género se tornou popular. Esse período também está marcado por temas políticos nas quais os romances, como *A Balada da Praia dos Cães* e *Adeus, Princesa* (de Clara Pinto Correia), estão baseados.

Na era contemporânea, um autor merece atenção especial, ele é Francisco José Viegas que, desde 1990, se tem tornado o mais importante autor de romance policial em Portugal. As investigações, conforme Craig-Odders, revelam a diferença “entre a nostalgia pela vida como era imaginada no passado e no presente confortável e desumano do qual as vítimas tentaram escapar” (2006,:8). Finalmente um membro da polícia é usado como protagonista, os romances dele apontam para os problemas sociais e políticos na sociedade portuguesa.

5. O Mistério da Estrada de Sintra

5.1. Biografia de Eça de Queirós e contexto literário

José Maria de Eça de Queirós nasceu em 1845 em Póvoa de Varzim e morreu em 1900 em Neuilly-sur-Seine em França. Estudou Direito em Coimbra e foi jornalista e escritor. Queirós trabalhou como administrador municipal no município de Leiria e como cônsul de Portugal em Inglaterra. Em 1869, como jornalista, assistiu à inauguração do Canal de Suez, no Egito, de que resultou a obra *O Egito*. Com seu amigo, também escritor, Ramalho Ortigão, publica o primeiro romance policial em Portugal, *O Mistério da Estrada de Sintra*, escrita em forma de carta. Ele é conhecido por abordar temas cotidianos, descrição de locais e comportamento de pessoas, com pessimismo, ironia e humor.

O romance *O Mistério da Estrada de Sintra* foi publicado no *Diário de Notícias*, de Lisboa, entre 24 de Julho e 27 de Setembro de 1870, ou seja foi publicado na era do romance sensacionalista. O sensacionalismo, conforme Lyn Pykett, “era a construção jornalística, a etiqueta ligada, pelos críticos, aos romances cujos enredos se focalizam em atos criminosos, ou transgressões sociais e paixões ilícitas” (2003:33). Esses romances eram interessantes precisamente porque eram conectados com o desenvolvimento do jornal e tinham uma linha fina entre ficção e realidade. Este subgénero do romance policial atrai o leitor com a mudança de crimes da classe baixa à classe alta (não só homens, mas mulheres também), explorando temas como o rapto, o homicídio, a sedução, a bigamia, a decepção e o adultério (Worthington 2010:23). Os crimes deste período eram sociais e pessoais, e cena do crime era uma casa de família rica ou um meio social alto: o género explora o lado escuro da sociedade respeitável, e não o mundo baixo dos criminosos. É importante mencionar que Eça de Queirós e Ramalho Ortigão se inspiravam nos famosos escritores britânicos e americanos desse tempo como Edgar Allan Poe, Wilkie Collins (que começou o subgénero do sensacionalismo em Inglaterra) e Arthur Conan Doyle que eram conhecidos e respeitados pelas suas contribuições ao género do romance policial.

5.2. Análise

O conto começa com a carta de Dr.*** na qual declara que ele e o seu amigo, escritor F..., foram raptados por quatro homens mascarados numa estrada de Sintra. Depois, eles são levados para uma casa misteriosa, onde se encontrava um cadáver estrangeiro. É revelado que os mascarados sabem que o Dr.*** é um médico e eles querem que o doutor confirme o morte. O doutor e F. são separados pela noite e o doutor a nota as suas observações, uma das quais é que ele acha que os mascarados não só são membros da classe alta, mas que eles não são assassinos e que a vítima morreu de uma dose excessiva de ópio. Os pensamentos dele são interrompidos pela chegada de um estudante A.M.C. que logo se torna o suspeito dos mascarados porque tem com ele a nota falsificada do suicídio da vítima.

Depois das duas cartas do doutor e de um amigo de A.M.C., o editor de *Diário de Notícias* recebe a carta de um das mascarados, chamado pelo doutor o mascarado alto. Esse mascarado é primo da condessa Luísa de W. e na sua carta explica como aconteceu o homicídio. Alguns anos atrás a condessa decidiu ir a Malta por razões de saúde, acompanhada pelo seu marido e primo. Na viagem ela encontra o Capitão Rytmel, um oficial britânico e a vítima do conto, e apaixona-se por ele. Os dois amantes escondam a sua relação perante o marido dela e disputam-se com a ex-amante do Rytmel, Cármen a que até tenta matá-lo, e continuam sua relação depois da viagem com a ajuda do primo da condessa.

Alguns anos depois, a condessa suspeita que Rytmel se enamora de uma outra mulher, uma irlandesa Miss Shorn, e quando Rytmel hesita no proposto dela de eles fugirem, ela decide adormecê-lo com ópio para ver as cartas deles, matando-o acidentalmente. Fugindo de casa, ela encontra A.M.C., um estudante honesto e provinciano, que ouviu a confissão da condessa e que decide ajudá-la. Ele volta com a falsa nota à casa onde aconteceu o homicídio e encontra os mascarados, o doutor e o seu amigo. Embora eles decidam encobrir o envolvimento da condessa e enterrar Rytmel, com o mascarado alto prometendo que vai dizer a mãe dele onde está enterrado, a condessa decide isolar-se num convento.

Desde as primeiras frases do romance é evidente que o narrador é homodiegético, e o que é mas importante, ele é uma das personagens do conto: “venho pôr nas suas mãos a

narração de um caso verdadeiramente extraordinário, em que intervimos como facultativo” (de Queirós 1870:11). Porém, o romance está construído como uma série de cartas, cada carta tem o seu narrador, significando que o romance tem ao todo seis narradores (Doutor, Z., F., mascarado alto, A.M.C., condessa). Conforme Kaufman, “a objetividade da narração é ilusória e acaba por fazer parte da ilusão da realidade que o romance realista pretende apresentar” (1989:228), o que neste caso se pode aplicar ao modo como o romance está escrito: como uma série de cartas, publicadas numa revista famosa e usando vários narradores, o autor gera a ilusão de realidade. Isso não só pretende, como Ascari diz, “obscurecer a fronteira entre a ficção e a realidade” (2007:93), mas também possibilita a manipulação de narração. Essa narração permite o leitor analisar as percepções dos investigadores, as testemunhas e a culpada, fazendo do leitor verdadeiro investigador do conto, não sendo uma personagem da história, e tendo acesso aos testemunhos das personagens envolvidas no crime. O narrador desta história pertence ao grupo dos narradores na posição do investigador, chamado, posição de Marlowe. Embora ele não assuma necessariamente a personagem do investigador, o narrador focaliza-se na investigação e no homicídio e não na personagem do investigador.

O conto começa com a introdução do doutor na história, e até ao fim da narração, o leitor não sabe que o homicídio aconteceu, quem é a vítima e quem é o assassino. Isto não está de acordo com a regra de Knox que diz que o criminoso deve ser mencionado cedo no conto (a condessa, que é culpada, é pela primeira vez mencionada na narrativa do mascarado alto). Ademais, o romance tem mais de um investigador (os investigadores podem ser considerados o doutor e A.M.C., tal como o leitor). Contudo, o romance segue a maioria das regras que Knox e Van Dine estabelecem como as a falta de instrumentos complicados que devem ser evitados (o ópio), o investigador não devia resolver o caso acidentalmente (todos os fatos levam à culpa da condessa, e o doutor e A.M.C. investigam seguindo a lógica), os indícios são públicos (o leitor lê os testemunhos ao mesmo tempo que eles são publicados), a culpada não devia ser uma criminosa profissional, devia ter uma certa importância (na sociedade ela é condessa, na narrativa ela é a namorada da vítima), e devia matar por razões pessoais (inveja). Ademais o conto segue o modelo clássico de romance policial: o homicídio aconteceu, a investigação (do doutor e A.M.C., e em maior parte do leitor) começa, o assassino está identificado, usando o

procedimento incomum de publicar os testemunhos, não fazendo as interrogações clássicas, não tendo investigadores oficiais e obtendo a confissão devido ao sentimento de culpa da assassina e não porque o investigador a detém.

O conto não se preocupa com os problemas de sociedade, mas focaliza-se na história de dois namorados cujo amor acabou com a morte. Por isso a história é apresentada como o fator mais importante para entender não só a assassina, mas toda a sociedade, uma vez que todos os homicídios são resultados de um drama ou de uma disputa entre os protagonistas. Só pela história dos personagens, o leitor é capaz resolver o caso e chegar à conclusões corretas. O romance também usa elementos do realismo como o homicídio, a sedução e o adultério, combinados com a decepção (os autores publicam o romance na revista, fingindo que a história é real), porque, como Wordsworth diz, os leitores deste tempo “tem o apetite por notícias e histórias lúgubres” descrevendo isso como um efeito colateral de ambos os fatores históricos e sociáveis (apud Ascari 2007:110). Embora não se focalize nos problemas da sociedade, a sociedade tem o papel mais importante na narrativa. O romance policial é, conforme Pavličić, um género realístico e por isso usa ambientes realísticos que representam a paz e a segurança (2008:18). Por isso, este romance utiliza uma sociedade fechada, uma sociedade de classe social alta que não tem muitos membros e que é suposto representar a falta de violência, a fidelidade e a moral e transforma-a numa sociedade sem escrúpulos. Ademais esta sociedade, isto é, os membros desta sociedade servem como *red herrings*. Os exemplos são A.M.C. e Cármen: A.M.C. é originalmente suspeita pelo homicídio de Rytmel, insinuado pelo mascarado alto na carta do doutor, e as cartas de ambos, doutor e amigo de A.M.C., servem para confundir o leitor sobre o envolvimento de A.M.C. no crime; Cármen é o outro *red herring* uma vez que ela mostra grande inveja e animosidade relativamente ao amor da condessa e de Rytmel, culminado na tentativa de matar Rytmel em Malta, tudo servindo para enganar o leitor. Contudo, A.M.C. revela-se ser inocente e Cármen morre num barco perto de Malta.

Como já foi mencionado, o romance tem dois investigadores. Na medida em que os investigadores devem ser as personagens que se destacam pela sua inteligência e habilidade em explicar o resolução do caso, as personagens doutor e A.M.C. consideram-se os detetives da narrativa. Ambas as personagens são doutores (A.M.C. estuda medicina em Coimbra), e,

conforme Pavličić, o romance policial é um género que tem origemem no fascínio da ciência e lógica e portanto os primeiros investigadores deviam ser cientistas e logicistas (2008:61). Não se sabe quase nada sobre as vidas das personagens apenas que Dr. *** é medico e vive perto de Lisboa, e que A.M.C. é um estudante e que ele está namorado por uma jovem chamada Teresinha.

O que é importante sobre a análise da personagem de investigador é como investiga. O doutor usa o método da observação: julgando como um filosofo e observando como um cientista, o seu talento é, primeiramente, evidente na cena em que deve examinar o cadáver:

Estava deitado numa chaise-longue, com a cabeça pousada numa almofada, as pernas ligeiramente cruzadas, um dos braços curvado descansando no peito, o outro pendente e a mão inerte assente sobre o chão. Não tinha golpe, contusão, ferimento, ou extravasamento de sangue; não tinha sinais de congestão, nem vestígios de estrangulação. A expressão da fisionomia não denotava sofrimento, contração ou dor. Os olhos cerrados frouxamente, eram como num sono leve. Estava frio e lívido (de Queirós 1870:12).

Ademais, usando a observação, ele descobre um lenço de mulher e um cabelo loiro, provando que uma mulher está envolvida e que este crime não é um crime de maldade ou de roubo, mas de paixão: “O carácter dessa pessoa devia ser doce, humilde, dedicado e amante, porque o cabelo não tinha ao contacto aquela aspereza cortante que oferecem os cabelos pertencentes a pessoas de temperamento violento, altivo e egoísta” (de Queirós 1870:27). Ele observa detalhes que os outros personagens não notam como o facto de o morto não ter uma gravata embora ele esteja vestido cerimoniosamente, e como um dos mascarados é um amigo de F. porque constantemente o olha. O doutor racional, conclui rapidamente que a arma do crime é o ópio que foi colocado num copo de água. Ele usa o seu talento de observação a par da sua personalidade calma e amigável para se aproximar dos mascarados e de A.M.C.. O doutor nota que “o mascarado alto, com quem tive ocasião de falar por mais tempo, não pode ser um assassino covarde” (de Queirós 1870:55), porque o mascarado lhe parecia honrado e leal, sincero demais e não capaz de matar alguém.

O outro investigador do conto é A.M.C. cuja importância é evidente no fim do romance porque ele conclui o caso. Conforme Alan H. Goldman, “a narrativa final do investigador não é simplesmente a solução do quebra-cabeça, mas a explicação de como ele foi resolvido” (2011:265), significando que o papel final de A.M.C. é precisamente o de investigador. Ele é descrito pelo doutor como “serenado, falava com inteligência e com facilidade (...) Parecia-me um rapaz exaltado, dominado pela imaginação. Era fácil surpreender a verdade dos seus atos” (de Queirós 1870:19), o que fica provado com sua mostra de lealdade, quando declina admitir que a condessa o mandou. Ele é mencionado cedo no romance, mas a história dele é explicada no fim. A.M.C. vive pobre, humilde e obscuramente e apaixona-se pela condessa dois meses antes de homicídio, notando que eles são de classes sociais opostas: “Eu, inteiriçado e embasbacado diante dela, não sabendo como segurar o chapéu e a bengala, na mais flagrante e minuciosa ostentação dos meus defeitos e da minha pobreza incaracterizada e burguesa” (de Queirós 1870:129). No dia de homicídio, ele estava em casa de um amigo, o que o seu amigo confirmava, e ao encontrar a condessa que chora, ele decide ajudá-la em cobrir as indicações de que ela matou Rytmel. É interessante que A.M.C. sirva como investigador, juntando as peças do caso, e ultimamente revelando tudo o que aconteceu, e ao mesmo tempo ele fabrique a nota de suicídio e se torne um cúmplice no homicídio.

O seu método de investigar consiste na interrogação e na racionalização. Embora o mascarado seja a personagem que informa o leitor sobre a história da vítima e da culpada, A.M.C. interroga a condessa e descobre como e porque o homicídio aconteceu. Ele também obtém informações do doutor e do mascarado alto, completando todas as partes do caso. Usando o racionalização, A.M.C. examina o caso e nota que o que condessa fez não pode ser o crime porque “um criminoso, um cobarde, um assassino, nem chora assim, nem fala assim, nem se denuncia, nem se inculpa, nem se entrega por esta forma a uma pessoa quase estranha, quase desconhecida” (de Queirós 1870:142), acha que ela deve ser perdoada do crime uma vez que ela possui integridade e sensibilidade que os criminosos não possuem.

O que é interessante é que os investigadores não descubram a culpada pelo processo de investigação, mas a culpada confesse ter matado o seu namorado. Luísa é uma condessa conhecida, casada com o conde que não a interessa e que a aborrece, e os únicos amigos dela

são o seu primo, o mascarado alto, e a criada Betty. Ela é descrita pelo seu primo no começo da narração dele :

não era linda, era pior: tinha a graça. Eram admiráveis os seus cabelos louros e espessos; quando estavam entrelaçados e enrolados, com reflexos de uma infinita doçura de ouro, parecia serem um ninho de luz. (...)Os seus olhos eram de um azul profundo como o da água do Mediterrâneo. Havia neles bastante império para poder domar o peito mais rebelde; e havia bastante meiguice e mistério, para que a alma fizesse o estranho sonho de se afogar naqueles olhos. (de Queirós 1870:66)

O aspecto físico dela espelha sua personalidade: tímida e altiva, não mostrando as suas emoções. Porém, ela tem o outro lado da personalidade que se manifesta pela sua relação com o Capitão William Rytmel. Desde a introdução a ele, Luísa mostra paixão (confessando que o ama quando pensa que eles vão morrer no barco), inveja (quando ele dança com Cármen ou quando olha a irlandesa) e coragem (duas vezes tenta fugir com o namorado), e, no final, levá-la-á ao homicídio. É importante mencionar que depois de ter matado Rytmel, Luísa muda o seu aspecto: envelheceu dez anos, os olhos tem uma expressão apagada, os cabelos apanhados para atrás, a cara tem um aspecto cadavérico (de Queirós 1870:137). Quando o seu segredo está descoberto, ela escreve a carta na qual ela confessou tudo e declara que ela em paz com a punição e aceita que segue.

Luísa pertence no grupo de criminosos chamados por Gregoriou, tornado criminosos, significando que o ato dela está apresentado como justificado (2007:114) e que ela não mata por maldade mas por emoção. Ela é levada por problemas pessoais, principalmente inveja e amor, mas o que incita o homicídio é a carta de Rytmel que manifesta hesitação e suspeita da lealdade dele: “aos vinte anos, com todas as inteligências da paixão, com todos os delicados prestígios do luxo, era traída, era traída! Senti então, pela primeira vez, a presença do ciúme, esse personagem tão temido, tão cantado nas epopeias” (de Queirós 1870:178). Enfurecida com paixão, Luísa examina o quarto dele e decide pôr ópio na água dele para procurar os seus papéis na esperança que ele tenha cartas que provem que ele se apaixonou pela irlandesa. Contudo, ela derrama toda a dose de ópio, matando o seu namorado. O que é interessante é que, conforme Christopher Pittard, os romances sensacionalistas se focalizam na criminalidade feminina, e os criminosos sejam representados com simpatia, louvando o crime cometido pela classe alta

(2010:107). No entanto, como o seu crime é resultado de um acidente e como o caráter dela é tímido, os mascarados, F. e A.M.C. concordam que ela não deve ser prendida, mas que ela deve continuar sua vida. Isto é um fim incomum uma vez que a justiça não é servida. Mas a culpada tem outros planos, perseguida pela consciência e aceitando a culpa, ela retira-se para um convento para o resto da sua vida.

Cada assassino deve ter sua vítima, e Luísa tem Rytmel. Ele é um capitão inglês de vinte e oito anos que encontra a condessa na viagem a Malta. No romance, ele é descrito pelo doutor e por Luísa, mas a melhor descrição deriva de mascarado alto:

Eu tinha simpatizado com aquele oficial, já pelo seu perfil altivo e delicado, já pela feição original do seu pensamento, já por uma gravidade triste que havia na sua atitude. Era moço, capitão de artilharia, e batera-se na Índia. Era louro e branco; mas o sol do Indostão tinha amadurecido aquela carnção fresca e clara, aprofundado a luz dos olhos, e dado aos cabelos uma cor fulva e ardente (de Queirós 1870:71).

Ele é também descrito com o amigo leal do mascarado alto, homem cheio de paixão (como se pode ver na cena em que ele tenta fugir com a condessa pela primeira vez), de dignidade e educado. As regras do gênero, como Rosemary M. Canfield Reisman diz, demandam que “os leitores não simpatizem com as personagens do conto, até nem com a vítima” (2008:1903), e por isso a vítima deve ter características que a distanciem do leitor. Porém, embora Rytmel seja um homem honrado, adorado por todos que o conhecem, os seus problemas com mulheres e as suas aventuras românticas são a razão da sua morte. Por exemplo, o que é conhecido sobre ele é que vivia na Índia onde conhece a sua primeira namorada no romance, a espanhola Cármen, que, seguida pela paixão e inveja, tenta matá-lo quando ele se torna frio escolhendo a condessa em vez dela. Essa mesma frieza está presente desde o momento em que Luísa se torna invejosa da irlandesa. Rytmel se defende falando que Luísa imaginava a outra relação, mas também ele empalidece e escreve a carta afirmando não quer distanciar da vida dela quando ela propõe que eles fujam para outro país. Portanto, embora Rytmel tenha muitas qualidades, o seu defeito, as aventuras amorosas, mataram-no.

Até a constatação de como Rytmel morreu, o leitor encontra vários personagens que ajudam ou detêm a investigação. Conforme Pavličić, no romance policial é importante quem cometeu o crime e como, as outras personagens são importantes tal como são úteis (2008:211). Com exceção das personagens principais, as personagens importantes são Cármen e o mascarado alto. Como já foi mencionado, Cármen é uma espanhola, a namorada passada de Rytmel que serve como um *red herring*. Embora ela tenha a função de confundir o leitor, ela também representa a oposição a Luísa e a adversária dela. A presença de Cármen induz Luísa a revelar as suas emoções a Rytmel. Ademais, a tentação de Cármen de matar Rytmel prenuncia o fato de que Luísa, a outra mulher invejosa na vida de Rytmel, vai matá-lo. A outra personagem importante, isto é, a personagem que informa o leitor da história entre a assassina e a vítima é o mascarado alto, primo de Luísa. Ele é valorizado por todas as personagens do romance pela sua lealdade, apoio, amizade e moralidade. O melhor exemplo da sua personalidade é a sua relação com Luísa. Ele ama-a e tenta ajuda-a com a sua narração e com a sua procura de doutor, mas ele é também a primeira personagem que a julga pelas ações dela, primeiramente pela tentação de fugir com Rytmel. É evidente que o seu papel no conto é apoiar e oferecer a amizade, conectando todos as personagens e possibilitando ao leitor de entrar nas vidas de personagens principais. O que é também importante mencionar é que, como narrador, ele ajuda o leitor a justificar as ações da culpada e a esclarecer o fundo do homicídio.

6. O Jantar Muito Original

6.1. Biografia do Fernando Pessoa e contexto literário

Fernando António Nogueira Pessoa nasceu na Lisboa no ano 1888 e morreu em Lisboa no ano 1935. Ele era poeta, tradutor, publicitário, crítico literário, filósofo e inventor, e era editor da revista *Orpheu* na qual publicou os seus poemas. Pessoa foi vários poetas ao mesmo tempo, significando que criou personalidades próprias para os vários poetas que conviveram nele. Cada um tem sua biografia e características diferentes de personalidade. Na juventude, por razões de família, mudou-se para Durban, na África do Sul, onde criou o heterónimo, o autor do *A Very Original Dinner*, Alexander Search. Um dos temas mais obsessivos e recorrentes na obra poética de Alexander Search é a morte (Maria De Lurdes Sampaio 1994:250) e ele é conhecido por

escrever em inglês. É importante mencionar que Search não é o único heterónimo interessado no género do romance policial, o ortónimo também escreveu contos sobre o tema do crime e da investigação.

Pessoa foi inspirado por autores como Edgar Allan Poe e Arthur Conan Doyle, mas como o conto foi publicado em 1907, ele também usa elementos do seu tempo, chamado na Inglaterra *the golden age* (De Lurdes Sampaio 2008:130). Como na era anterior, o género usa sociedades fechadas como a colocação do crime, não só como a tragédia mas também como a comédia (Grella. 1970:30). Lee Horsley nota que os mistérios desse tempo são chamadas *cosy* pelos seus “finais resolvidos, cortesia da língua e suavidade convencional do tom” (2008:31). O outro aspeto que marca este período é a noção do *fair play*, significando que os leitores tem a oportunidade de resolver o caso antes do investigador. Os autores apresentam pistas necessárias para encontrar a solução do crime e ao mesmo tempo tentam confundi-los para manter tensão. O que é importante mencionar é que neste período o crime é um problema do individuo significando que os contos não falam sobre problemas da sociedade e o foco está no criminoso, isso é, no ato e na pessoa dele. Os investigadores são amadores e as outras personagens são descritas como unidimensionais.

6.2. Análise

Em Berlim, durante a quinquagésima sessão anual da sociedade Gastronómica de Berlim, o Presidente da sociedade, Herr Wilhelm Prosit convidou os membros para um jantar muito original que confundiu os membros. O narrador, que é membro da sociedade, descreve Prosit como um homem misterioso, prenunciando o horror que vai acontecer no jantar. Ele também descreve a sociedade como uma sociedade que se interessa pelas artes – comer, beber e amar. O narrador, interessado nos motivos do Prosit, reflete sobre as características dele e descobre que o razão do jantar é um argumento entre cinco rapazes de Frankfurt e Prosit. Os rapazes insistiam que o jantar que eles faziam era superior a um jantar de Prosit. Ao vê-los perto da sala de fumo, Prosit declara que eles vai estar presentes no jantar, e quando eles declinam ele assegura-lhes que eles vai estar ali de uma forma mais material.

Na noite do jantar, o narrador está sentado à direita de Prosit e tenta resolver o mistério do jantar, isso é, porque é que o jantar é original. Ele nota que os convivas são servidos por cinco criados negros, e que estes negros têm escondidas suas caras. Prosit prontamente responde às questões dos convivas sobre o jantar e os criados, atento para não revelar mais informações ou permitir que os outros membros (como um antropólogo) estejam mais perto dos criados. O narrador divulga as suas observações sobre os criados ao Prosit: há cinco criados e há cinco rapazes que não estão presentes visivelmente, por isso o narrador conclui que os rapazes os servem; isto resulta em Prosit revelar a originalidade do jantar, declarando que nem sequer Meyer (o narrador) conseguiu resolver este caso, ele confessa que, motivado pela vingança, ele matou os rapazes e serviu os corpos deles no jantar.

Essa declaração provoca uma reação poderosa. Os convives enlouquecem, tornam-se violentos com Prosit, o narrador atira um jarro de vinho à cabeça do Prosit, horrorizado e enojado. A reação deles foi tão brutal que eles levantam Prosit e atiram-no pela janela, depois, sem uma palavra, eles saem daquela casa. No fim é revelado que os cinco criados são verdadeiros criados negros, mas eram piratas asiáticos de uma tribo assassina e essa é a razão pela qual Prosit faz misterio sobre a origem deles.

Embora no primeiro parágrafo do conto o narrador pareça estar “de fora’ da história” (De Lurdes Sampaio 1994:257), o narrador do conto é um narrador homodiegético, significando que ele é um personagem da história que narra os eventos que experienciou: “O que posso apresentar como verdade indubitável é que Prosit fora trazido para a sociedade de que estou a falar por um jovem oficial” (Pessoa 1907:14). Com este tipo de narração, o leitor envolve-se num nível de subjetividade e ele opiniões e ponto de vista que normalmente não teria durante o conto (Leech e Short, apud Gregoriou 2007:19). O narrador desta história também pertence ao grupo dos narradores na posição de investigador chamada posição de Marlowe, recontando os eventos que acontecem no passado.

O narrador começa o conto recontando o evento no qual ele participou, explicando a origem de sociedade e descrevendo a personagem de Prosit, o que está de acordo com a regra de Knox de que o culpado devia ser mencionado cedo no conto. O conto também segue outras

regras do romance policial tais como o culpado matar por razões pessoais (vingança) e ser uma pessoa muito importante (ele é presidente da sociedade), o culpado não devia ser um assassino profissional, todas as indicações devem ser reveladas como estão descobertas (as palavras de Prosit, os cinco criados). Ademais, o conto segue o padrão básico do romance policial uma vez que Pessoa argumenta que as principais características do conto policial deviam ser: construção e concisão ou economia de padrão; o papel central do investigador e consequente processo de investigação (as observações de narrador); simplicidade de enredo (o misterioso convite, o jantar, a revelação), a criação de suspense, sempre dentro do possível e do provável (prenunciado que há algo de sinistro na personagem de Prosit, canibalismo); a omissão de enredos românticos e melodramáticos; um rejeição da *deus ex machina*, a coincidência (o conto segue a lógica e a revelação não é o resultado de um acidente); respeitando o princípio da justiça (o investigador não esconde as indicações) (De Lurdes Sampaio 2008:134). Porém, é importante mencionar que não foi revelado como o homicídio acontece e qual era a arma do crime. Além disso, embora o narrador seja considerado o investigador do conto, o culpado revela que aconteceu um homicídio e que ele matou e serviu os cinco rapazes ao jantar.

O conto não se preocupa com os problemas da sociedade, mas com os problemas do indivíduo, uma vez que, conforme De Lurdes Sampaio, Pessoa está mais focalizado na psicologia do culpado do que na reconstrução do crime (2008:144). Por isso, os problemas como a loucura, a perversidade, o canibalismo e a degeneração estão presentes, confirmando a declaração De Lurdes Sampaio de que o conto tenta escandalizar o leitor com a sua premissa: “Diz-me o que comes, dir-te-ei quem és” (1994:254). A história essa punisse usando o canibalismo, o absurdo e longas descrições de caráter sinistro do assassino, constantemente sublinhando que “uma aura de mistério envolve Prosit, o homem sem história” (De Lurdes Sampaio 1994:255). A outra temática do conto é a comédia, primeiramente usando o cenário como propósito. A sociedade fechada, absurda e distanciada de realidade serve como a oposição da perversidade do assassino, ultimamente tornando igualmente loucos, como o culpado. Grella nota que, como a comédia de maneiras, o conto policial consiste na expulsão das personagens socialmente inaptas (1970:41), a primeira sendo morta pelo assassino por uma razão absurda (uma discussão sobre quem

cozinha melhor), e a outra sendo morta de uma maneira absurda (a multidão enfurecida e enlouquecida atira-lo pela janela).

A pessoa que pode ser considerada o investigador do conto é Meyer, o narrador do conto. Ele é uma pessoa de muita importância na história uma vez que ele serve como “personagem atuante, narrador e analista ou comentador” (De Lurdes Sampaio 1994:257), mas ele também é uma pessoa importante para o culpado porque ele é um membro antigo de sociedade e o culpado tem respeito por ele. Isso se pode ver na cena em que o culpado admite ter cometido o homicídio, dizendo que nem mesmo Meyer descobriu que aconteceu (Pessoa 1907:35). Uma vez que o conto é narrado na primeira pessoa singular que é o investigador, não há muitas informações sobre o caráter ou vida dele. O que interessa o leitor, conforme O’Gorman, “não é a testemunha ou as indicações, mas a interrogação, o escrutínio, o processo de recuperação, e o ato de detecção” (1999:21), portanto é mais importante analisar como o investigador funciona. Desde as primeiras páginas, é óbvio que o narrador se focaliza no culpado, dando ao leitor uma excessiva descrição da personagem, sublinhando as características mais desfavoráveis dela. O que é interessante, conforme De Lurdes Sampaio, seja que pareça que “como se na mente do narrador, coexistissem múltiplas imagens de Prosit -antes e depois do jantar – e que denunciam, acima de tudo, uma atitude de ambiguidade do narrador que se manifesta logo no início da narrativa” (1994:257), chamando-lhe ‘o Presidente’, ‘Herr Prosit’, ‘o meu amigo Prosit’, ‘Prosit’, ‘Wilhelm’. A descrição de Prosit também varia no sentido em que, com o progresso de conto, o caráter dele torna-se mais e mais sinistro. O que é interessante é que a sua reação à confissão de Prosit, a narrador torna-se violento, furioso e desesperado, em suas palavras: “com uma fúria tão horrível que parecia vir de outra pessoa, e ainda agora parece, pois a recordação que tenho é de uma cena vista imprecisamente, de algo que não pode ter sido verdade” (Pessoa 1907:37). A verdade não só muda as testemunhas, mas também afeta o protagonista do conto.

O seu processo de investigação está baseado na observação. No começo do conto, ele nota que Prosit está calado e estranho. Ele também nota, observando os criados, que Prosit “dissera aos cinco rapazes que estariam presentes ao jantar, que contribuiriam para ele ‘materialmente’. (...) Ora estes cinco rapazes não estavam entre os convidados... Neste momento a visão dos cinco criados negros fez-me naturalmente lembrar deles e logo a seguir da facto de

serem cinco” (Pessoa 1907:29-30), achando que os criados são esses rapazes, quase resolve o mistério. Embora as suas conclusões sejam falsas, ele é a única personagem que vê a ligação entre os rapazes, os criados e Prosit, distinguindo-se das outras personagens.

A criminalidade, conforme Gregoriou, é frequentemente mistificada, antissocial, estranha e imprevista (2007:79). Portanto, Prosit, o criminoso do conto, é descrito como uma personagem misteriosa (a sua vida é tão misteriosa que os seus amigos não sabem onde ele vive): ardente, impulsiva, grosseira, maliciosa e, que é interessante, nunca se zangava o que torne o seu ato pior. O narrador nota que ele é

um homem notável sob muitos aspetos. Era um homem alegre e saudável, mas tudo com uma vivacidade anormal, com um comportamento, barulhento que parecia revelar uma disposição permanentemente antinatural. A sua sociabilidade parecia patológica; o seu espírito e as suas piadas, embora não tivessem de modo algum um aspeto forçado, pareciam impelidos de dentro por uma faculdade de espírito que não é a faculdade de graça. O seu amor parecia falso, a sua agitação naturalmente postiça (Pessoa 1907:12),

sugerindo ao leitor que Prosit tem problemas mentais e que, desde o início, é obvio que Prosit vai cometer um ato horrível. O seu comportamento torna-se mais e mais malicioso, culminando com a revelação do homicídio: no início do conto, ele está calado e calmo, mas no momento antes da confissão, ele está inquieto, estrebucha, sorri e parece que enlouqueceu.

Prosit pertence no grupo dos criminosos motivados por emoções, neste caso, a vingança. Ele também pertence aos assassinos nascidos e tornados maus. Essas pessoas, como é Prosit, declinam a responsabilidade por seus atos e matam porque podem (Gregoriou 2007:117), e eles são frequentemente pessoas com uma doença mental. De Lurdes Sampaio prova isso, argumentando que

na sua extrema perversidade e imoralidade, Prosit surge-nos como um esteta degenerado, que tudo sacrifica à Arte e à originalidade, inclusive a vida humana. Na sua “loucura lúcida”, Prosit é o artista-monstro, em busca de sensações raras, interditas, sem qualquer respeito por códigos humanos, morais ou legais (1994:249).

Ele não tenta justificar-se, orgulhoso do seu ato, achando que os rapazes mereciam a morte simplesmente porque o ofereceram. Ele tenta mostrar que ele sacrifica tudo à arte (que mostra o absurdo da sociedade) e à originalidade, tornando-se a num artista-monstro sem moral e respeito pela humanidade. A única pessoa que tem o respeito dele é o narrador, que é a única personagem que chega perto da solução desse jantar original.

As vítimas de Prosit são os cinco rapazes de Frankfurt. Não se sabe muito sobre estes rapazes apenas que eles são gastronómos, que era o seu único traço distintivo. Eles também parecem rudes e arrogantes quando insistem que o prato deles era superior a um feito gastronómico de Prosit. A falta de informações sobre as vidas deles e o fato de que eles são grosseiros quando Prosit os convida para jantar, permite ao leitor não ter compaixão pela fatalidade deles.

A última personagem não é uma pessoa, mas a sociedade, isto é, os membros da sociedade Gastronómica de Berlim. Conforme De Lurdes Sampaio, esta sociedade é uma

sociedade paradoxalmente associial, parasitária, constituída exclusivamente por homens, os quais se entregam a um modo de vida hedonista e ocioso, à sociedade dos seus apetites e instintos: ao prazer da comida, da bebida e do sexo (...) sem qualquer função social, alheia a valores humanitários e a normas de moralidade (1994:259).

Isso é obvio no comportamento e maneira de pensar do seu Presidente, que, embora louco, segue a crença fundamental da sociedade – sacrificar tudo pela arte. Os membros não são mencionados por nomes (exceto Capitao Greiwe que fala sobre a arte na gastronomia e Herr Kleis que é um antropólogo que podia identificar os criados como membros de uma tribo assassina) não só porque o género exige que as personagens devem ser unidimensionais, mas porque funcionam como uma personagem, com os mesmos pensamentos, e o mesmo horror quando se apercebem do realidade de Prosit. A unidade deles é muito importante para o destino de Prosit. Uma vez que, o homicídio é um crime contra um individuo que não pode ter restituição, a sociedade devia arranjar uma torna de fazer justiça (Allen 1978:5). Por isso, completando a loucura de Prosit, a sociedade num momento de loucura mata o assassino, porém não readquirem a paz mas em silencio saíram da casa insatisfeitos.

7. Adeus Princesa

7.1. Biografia de Clara Pinto Correia e contexto literário

Clara Pinto Correia nasceu na Lisboa em 1960, com o nome completo de Maria Clara Amado Pinto Correia. É bióloga, professora universitária, tradutora, divulgadora científica e escritora portuguesa, tendo escrito obras de ficção e não-ficção (Library of Congress 2017-2018). Doutorou-se em biológica celular e prosseguiu uma carreira universitária. Também colaborou com várias publicações periódicas, nomeadamente com *O Jornal*, *Jornal de Letras*, *Visão* e *Diário de Notícias*. Embora escreva principalmente obras sobre biologia, ela é mais conhecida pelos seus romances sobre problemas sociáveis, um dos quais é o romance policial *Adeus Princesa*, que no ano 1992 foi adaptado ao cinema.

O romance *Adeus, Princesa* foi publicado em 1985, na era do romance policial americano chamado *hard-boiled* que, conforme Andrew Pepper se desenvolveu como resposta a particulares condições sociais, políticas e económicos do mundo ocidental (2010:140). Historicamente há muitas diferenças entre o romance policial ao *golden age* que era popular antes das Guerras Mundiais e o romance posterior. Helena Kaufman nota que nesse período, o núcleo do romance “constitui a problemática da busca, da procura da verdade sempre em oposição ao Mal” (1993:665), focalizando-se nos crimes como problemas do sistema social e não como problemas do indivíduo. O romance também “enfoca a personagem do detetive construindo-a na imagem de um herói romântico e misturando na estrutura narrativa os elementos da convenção com o melodrama, o mito, a lenda” (Kaufman 1993:665), significando que o investigador representa um código moral que luta com problemas da sociedade neste período. É importante mencionar que nesta era, os investigadores fictícios, na literatura portuguesa, ainda não eram membros da policia, por razões políticas.

7.2. Análise

Em 1985., numa vila alentejana, Helmut Schneider, um mecânico alemão, é encontrado morto junto do seu carro, com a cabeça enfiada num tubo de escape, e a namorada dela, Maria Vitória (Mitó), confessa que o matou. Isso provoca o interesse dos média em Lisboa, particularmente da revista *Actualidades*, que mandam um jovem jornalista estagiário e um

fotógrafo experiente. Quando Joaquim Peixoto e Sebastião Curto chegam à vila de Beja, a polícia informa-os que Mitó é inocente e que os culpados são contrabandistas, e a história da investigação começa. Joaquim tem quatro dias para descobrir o que realmente aconteceu e com a ajuda do Sebastião e a tia de Mitó, Bárbara Emília, tenta recolher informações e interrogar várias testemunhas como a chefe da polícia, os parentes de Mitó e as amigas dela sobre o caso e a vida de Mitó. Ele também obtém o diário dela no qual ela escreveu sobre sua relação com o alemão para tentar ver o caso pelos olhos dela. Como a investigação progride, Joaquim descobre que a relação dela não era ideal porque Helmut a tratava mal e que todas as testemunhas concordam que o alemão merece morrer. Mitó vê-o como um grande amor, mas, na realidade, ele era violento e não dá atenção a Mitó.

Conversando com as pessoas relacionados com Mitó, Joaquim não só descobre informações sobre o caso, mas ele apercebe-se da vida no Alentejo e das problemas sociais deste período para jovens de lá e quer incorpora estas informações em seu artigo. A última pessoa que ele interroga é Mitó que está escondida noutra vila. Durante a interrogação Mitó explica que só ela pensou que matara o seu namorado, mas que os outros (a polícia, o pai dela) concluíram que não era fisicamente possível que ela tivesse cometido o crime. Depois desta conversa, Joaquim discute com Bárbara Emília e volta para Lisboa derrotado, aceitando a teoria de que os contrabandistas são os culpados. Porém, na discussão com Sebastião, é dito que a história com contrabandistas foi inventada pela polícia e por pessoas locais para proteger Mitó e a carreira do pai dela e que na verdade ela matou o seu namorado depois uma discussão violenta. No fim, a verdade não é importante porque o artigo de Joaquim é rejeitado e ele decide mudar carreira para Direito. O conto termina com a reunião de Joaquim e Bárbara Emília.

O narrador deste romance pertence ao grupo dos narradores heterodiegéticos, uma vez que o narrador não é uma personagem da história e usa pronomes de terceira pessoa que Gregoriou chama “fusão de autor e narrador” (2007:19). Ademais, é importante mencionar que o narrador também narra a partir da posição de investigador, chamado posição de, Marlowe. O que isso significa é que embora o investigador não narre o enredo, o leitor pode ver os pensamentos e conclusões dele e descobrir as pistas ao mesmo tempo que o protagonista como se pode ver nas primeiras páginas do conto: “Nessa altura, Joaquim Peixoto tinha já

perfeitamente interiorizada a sua condição triste de eterno vencido...” (Pinto Correia 2002:19). Há também algumas episódios, nomeadamente no começo do conto e nas partes em que Peixoto lê o diário de Mitó, nos quais o narrador é também heterodiegético, porém o sujeito não é Peixoto, mas Mitó.

O conto começa com Mitó olhando Helmut pela última vez sugerindo que Mitó está envolvida no morte dele o que está da acordo com a regra de Knox de que o assassino devia ser mencionado cedo. Embora se focalize mais na situação social, o romance tem características do romance policial seguindo as regras de Knox e Van Dine. Por exemplo, o investigador segue a lógica, todas as indicações são revelados como são descobertos (o investigador descobre as pistas ao mesmo tempo que o leitor, não há pistas escondidas), os indícios são públicos (o diário, as testemunhas sobre a relação de Mitó e Helmut), a arma é simples (tubo de escape). As regras sobre o culpado podem ser vistas de duas maneiras, se os assassinos são os contrabandistas, as regras não são validas porque eles não estão fisicamente presentes no romance, mas se a culpada foi Mitó, o conto está da acordo com as regras para a escrita correta do romance policial: o culpado assassina por razões pessoais (medo, raiva e desespero), é uma pessoa muito importante (namorada da vítima, filha do homem mais importante da vila). É interessante que a regra sobre o assistente não seja valida no caso deste conto. Sebastião, que é considerado o assistente de Joaquim, é mais inteligente e mais competente do que o investigador do conto.

Adeus, Princesa pertence ao grupo dos romances policiais que, conforme Pavličić, analisam o assassino: os motivos e razões do homicídio, as origens, a psicologia da vítima e tentam defender e justificar o crime (2008:223). Embora no centro da narrativa esteja o investigador, o conto focaliza-se em parte no crime e em parte na vida de suspeita e relação entre ela e a vítima. Pela análise da vida de Mitó, a autora usa o enredo para descrever condições da sociedade portuguesa nessa era. Kaufman argumenta que este romance “expõe drasticamente o pessimismo pós-revolucionário e assinala a persistência das estruturas mais profundas do que a existência de um regime: do patriarcalismo provinciano e da sua opressão de mulher e da geração mais jovem” (1993:670), significando que a narrativa explora ideias pós-modernas que são resultado do tempo em que a expressão livre era silenciada: os problemas do patriarcalismo, a sociedade como a causa do crime, os problemas sociáveis e económicos. Em primeiro lugar, o

romance focaliza-se nos problemas dos jovens no Alentejo (drogas, falta de interesse na área agrária e política, gastando dinheiro e tempo em clubes, desemprego). Isso se pode observar nas conversas de Joaquim com alunos e professor da escola secundária local, e também pela vida de Mitó e da família dela (tia Bárbara Emília e irmã Vitória). Enquanto as pessoas mais velhas acham que:

os jovens, meu amigo, a gente sabe lá o que é que ali vai. Encostam-se às paredes, e pronto. Não estudam, não trabalham. Põem-se naqueles bandos, sem iniciativa, sem alegria. (...) Não querem fazer nada. Não sei o que é que lhes interessa. Ficam vivendo à custa dos pais, homens e mulheres feitas, vegetando, deixando passar o tempo, pedindo dinheiro, cada vez mais dinheiro... (Pinto Correia 2002:45),

os jovens julgam que não vale a pena perder tempo estudando pois eles querem fugir da vida no Alentejo. O romance também expõe a relação entre o Sul e Lisboa. Os Alentejanos acreditam que as pessoas da Lisboa não estão interessadas nos assuntos do Sul e que eles só querem escândalos. Os dois últimos problemas são conectados com a culpada, e são razões para a sua infelicidade. O primeiro é a relação com a família dela: o pai que valorize mais a sua carreira do que ele a sua filha e está preparado para cobrir todos indícios do crime, não pela sua filha, mas pela sua reputação. O outro é a relação com Helmut que é descrito como violência doméstica. Estes problemas permitem uma olhada nas vidas no Sul de Portugal, focalizando-se na ignorância (de Lisboa, das pessoas velhas, da própria família) dos problemas que os jovens atravessam na vida.

A pessoa que explora estes aspetos e tenta resolver o crime é um jornalista e, neste caso, um investigador amador, Joaquim Peixoto. Peixoto, como os dois investigadores anteriores, não resolve crimes profissionalmente, mas envolve-se em casos, por acaso. Como investigador amador, ele é aceite na comunidade do romance e é capaz de compreender o código da sociedade que ele investiga (Grella 1970:34). Por isso, ele é, de certo modo, recebido melhor como investigador do que seria um membro da polícia. O género necessita que os investigadores possuam “primeiramente qualidades positivas, com peculiaridades suficientes e defeitos de carácter para torná-los humanos” (Mosby 2008:2141). Como o conto focaliza-se na culpada, não há muitas descrições do Joaquim. O que é conhecido é que ele estudou Direito e que trabalha como estagiário na revista *Actualidades*. Como, conforme Pavličić, os protagonistas deviam ser

conhecidos não só em poder e mente, mas também pelas suas características morais e proeminentes (2008:62), Joaquim é descrito como uma pessoa moralista, ingénuo e introvertido, incomodado quando ouve histórias de desejos e violência, mostrando emoções só nas situações em que é provocado. Ele não tem interesse nos prazeres dos jovens, nos aspetos comuns como comer: “Joaquim Peixoto não sentia a menor atracção pelos prazeres da mesa. Comer sempre lhe aparecera como um ato de sustinência tão desinteressante como lavar os dentes, coisa para resolver num mínimo de minutos mediante hamburgers e ovos estrelados” (Pinto Correia 2002:47). Ele está marcado por duas relações: com Ana Malfada e com Bárbara Emília. Joaquim apaixonou-se por Ana no primeiro ano de faculdade e ela convenceu-o a ser jornalista. A relação deles é melhor descrita nestas frases: “um advogado que queira ser famoso tem de começar por ser jornalista. Não queres ser jornalista comigo, Quinho? (...) É o meu cão, explicou ela depois aos fotógrafos, aos redatores, à telefonista, às secretarias, ela disse a toda a gente que eu sou o cão” (Pinto Correia 2002:25), significando que Ana só usa Joaquim e Joaquim está consciente disso. Essa relação pode ser a razão pela qual Joaquim frequentemente declara que odeia todas as mulheres quando pensa sobre Ana ou Bárbara Emília. Ele interessa-se por Bárbara desde o momento em se conhecem e, como o conto progride, é evidente que Bárbara também se apaixona. A relação deles é complicada porque Bárbara é casada e declara que só quer um amigo, obrigando Joaquim a reagir com raiva e irritação, mostrando finalmente emoções.

Embora ele declare que “eu não sou um detetive. Nem sequer gosto de histórias policiais” (Pinto Correia 2002:291), Joaquim possui as características de um investigador. A razão da investigação de Joaquim está de acordo com a temática do romance: “rejeita-se a confissão original do suposto assassino por está ser improvável e procura-se uma explicação mais convincente do crime” (Kaufman 1993:669). Motivado pelo desejo de saber mais sobre o caso, Joaquim faz investigação, usando o método da interrogação, interrogando todos personagens conectados de alguma maneira com o caso. Uma vez que, conforme Gregoriou, o investigador se devia identificar com o criminoso para deduzir como e porque o crime aconteceu (2007:58), a função do Joaquim, diz Kaufman, , “limita-se quase exclusivamente à investigação da relação entre Mitó e a sua vítima, o alemão Helmut, para explicar os motivos da confissão da moça ou do crime que, talvez, apesar de tudo, ela tenha cometido” (1993:669). Joaquim interroga várias

personagens, começando com o jornalista da revista local que o aconselha como conduzir o resto da interrogação (o chefe da polícia, o pai e a tia de Mitó). Embora haja falta de cooperação por parte das testemunhas, por exemplo Joaquim nota que as personagens contam a mesma história e tentam distraí-lo com problemas sociáveis, ele consegue reunir bastantes informações e desvendar o mistério. Como já foi dito, o método que ele usa é a interrogação. Como jornalista, ele é capaz de fazer entrevistas sem provocando a dúvida. Com este método, ele consegue ganhar informações oficiais do chefe da polícia, sobre Mitó como aluna do professor na escola, sobre a vida de Mitó, de Bárbara e do pai da Mitó, sobre a vida de Helmut e da tia dele. À medida que a história progride ele tem mais experiência e melhora a sua maneira de interrogar. Também inventa histórias e razões quando tenta obter informações, como é evidente no episódio em que entra na escola: “fiquei de me encontrar aqui com um colega meu da Faculdade, de Lisboa, que foi colocado nesta escola” (Pinto Correia 2002:62). O que é importante mencionar é que a interrogação não é o único instrumento que ele usa. Ele também obtém o diário da Mitó que o ajuda a descobrir se Mitó é realmente a culpada.

O foco de Joaquim é Mitó, a assassina provável no conto. Conforme Kaufman o romance tem três hipóteses:

a das autoridades, em que o crime foi cometido pelos contrabandistas; a do Sebastião, o fotógrafo que acompanha Joaquim Peixoto, em que foi a Mitó quem cometeu o crime – a verdade que, por causa dos interesses particulares da comunidade, chegou a ser escondida; e finalmente, a especulação de que o culpado podia ter sido alguém totalmente diferente (1993:669),

mas por causa desta análise, Mitó é o criminoso da história. As outras duas teorias não estão em concordância com as regras do romance policial uma vez que o criminoso devia estar presente na história desde o começo. Porém a teoria que Mitó é a assassina é a mais convincente porque ela reúne os elementos a ideia da província no Alentejo e está de acordo com os problemas da sociedade que o romance apresenta.

Embora Mitó esteja presente em todo o conto, pelas histórias das testemunhas e o diário, Mitó só aparece no fim de romance quando é interrogada por Joaquim. Ela é descrita pelo seu professor Nuno Bravo como “uma miúda bestialmente insignificante (...) nunca se dava por ela

nas aulas. Também faltava imenso. E quando lá estava, penso que era como se não estivesse. Devia ter chumbado, este ano” (Pinta Correio 2002:65) e como “muito magra (...) tinha agora o cabelo mais comprido do que nas fotografias, mais baço, sem graça, pendendo-lhe para os ombros em ondulações infelizes” (Pinto Correia 2002:256) pelo Joaquim. Esta miúda linda, com a voz muito grave é marcada pelas relações com Helmut, seus pais e a vida na província. A primeira relação é uma história de abuso: Mitó apaixonou-se pelo alemão Helmut que não dava por ela, frequentemente ignorando-a ou violando-a. Por essa relação, ela está depressiva e triste, chorando todos os dias fazendo a doente, e pedindo comprimidos para dormir. Ela escondeu esta relação devido a outra relação, esta com os seus pais, primeiramente o pai dela que a abusa psicologicamente, impedindo-a de sair de casa, comparando-a à irmã mais velha que era preferida aos olhos dele. A mãe dela até diz que tem medo dela e que quer mandá-la para uma outra cidade. O terceiro elemento que define Mitó é a sociedade alentejana. Como é dito muitas vezes no romance, é difícil ser jovem no Alentejo por falta de trabalho, pressão para se casar e pobreza. Estes elementos resultam em Mitó usar drogas, contudo “gostava tanto de arranjar um emprego, ganhar o dinheiro, e poder ir daqui” (Pinto Correia 2002:175), ela não pode sair desta situação e termina na relação amorosa que a leva ao homicídio.

Mitó pertence ao grupo dos assassinos que estão motivados por emoções, neste caso, medo e desespero porque o seu amante violá-a frequentemente, fisicamente ou psicologicamente. Ela é também a assassina que se torna criminosa e que não nasceu assim, significando que os seus atos são apresentados como justificados por um evento desfavorável (Gregoriou 2007:114), neste caso, a experiência traumática com o seu namorado, com os seus pais e a sua comunidade. Todo o romance tenta persuadir o leitor de que Mitó está inocente, e no caso de isso não ser verdade, que a vítima merece morrer. Como já foi dito, ela é marcada por relações com a sua família e o seu namorado e estas duas relações, juntamente com a vida infeliz que leva, são as razões que a tornam uma assassina. Quando fala sobre a matança e sua relação com Helmut a Joaquim, ela fala sem sentimento, sem nunca mudar o tom, nem subir a volume, repetindo a história que o seu pai lhe disse, argumentando que ela não se lembra demais detalhes dessa noite. Não se sabe se ela diz a verdade, se não se consegue lembrar dessa noite, se o que conta é o que o pai lhe disse para contar, ou se, de facto, ela sabe que matou o seu

namorado e está a mentir intencionalmente. O que é interessante é que as testemunhas notam que Mitó, como Horsley diz, atua com a convicção de que ela provoca a justiça da sociedade com esse ato (2010:37), com Mitó declarando:

Mato-o (...) Mato-o pela Mila que nunca será capaz de matar o Tomás, pela Bárbara que nunca matará o Augusto, pela Vi que atura o Fernando, pela minha mãe que atura o meu pai. ... Pela Fátima e pela Adília, que ainda hoje não têm namorado porque, aqui há muitos anos, um dia fugiram de casa. (Pinto Correia 2002:115).

Isso significa que o homicídio é justificado por razões sociáveis, para marcar que a única solução da vida infeliz e abusada de Mitó é quebrar com o homicídio as regras que a sociedade opressiva estabelece. Por isso, a história usa um fim raro que é permitir ao culpado de fugir (Allen 1978:5). Usualmente esse fim não é usado porque não dá a sensação de se ter justiça, mas neste caso particular, as circunstâncias da culpada pedem essa conclusão.

Ao contrário do assassino, é evidente que a vítima seja Helmut, um alemão que é filho duma portuguesa, um mecânico que trabalha na Base Aérea da Nato. No momento em que Joaquim começa a sua investigação é evidente que Helmut não é um personagem positivo e que o leitor não se pode identificar com ele. As características dele manifestam-se na sua relação com Mitó. As testemunhas declaram que não sabiam que eles se amavam e notam que Helmut ignorava Mitó: “Chegaram, e Helmut Schneider recebeu-a com um beijo frio” (Pinto Correia, 2002:68). Ele não lhe liga, demonstrando poder dizendo-lhe só o que ele quer que ela saiba. Por exemplo, uma noite, ele liga-lhe para se encontrar perto de um clube mas sabe que não vai aparecer e sabe que o pai dela a vai punir: “e u sei que tu vais lá ter comigo. tu fazes tudo o que eu te mandar fazer” (Pinto Correia 2002:110). Além disso, ele é conhecido pelo seu temperamento violento. Na noite da sua morte, Helmut tratou Mitó especialmente mal: fez cenas de ciúmes ao vê-la dançando com outros homens e depois brigam fora da discoteca o que leva à sua morte. Para analisar Helmut, é importante saber o que outras personagens dizem dele. Todas as testemunhas (com exceção do seu chefe que não o conhecia e que diz que Helmut era bom mecânico, e a sua tia que admite que Helmut nunca a visita) concordam que Helmut merece a morte pelos seus atos e pelo seu tratamento da Mitó.

As testemunhas, como assistentes, são essenciais para este romance. Eles são apresentados como simples e claros, ajudando o investigador a encontrar a verdade mais facilmente. As personagens mais importante são as assistentes, Sebastião e Bárbara Emília. Sebastião Curto é o fotografo de *Atualidades* e ajuda Joaquim com a investigação. Ele é muito inteligente e é melhor investigador do que Joaquim, colocando perguntas importantes e compreendo o que aconteceu mais rápido do que Joaquim, mas Sebastião não tem vontade nem desejo de investigar e prefere beber e dançar com os locais. Bárbara, tia e a melhor amiga de Mitó, tem um papel mais importante na narrativa. Ela, não só é testemunha, mas serve como uma guia para Joaquim na sua jornada para resolver o caso. Bárbara odeia Helmut, acreditando que todos os alemães são maus (Pinto Correia 2002:67). Como Sebastião, ela é muito inteligente e mais capaz do que Joaquim, mas ela também tenta esconder a verdade dele. As outras personagens servem como testemunhas, a mais importante é o pai da Mitó, Bernardo. Bernardo é muito importante no romance porque ele não só tem relação com a assassina, mas ele o homem mais importante da vila o que lhe permite decidir quem é culpado da morte do alemão. Ele é a personagem que conclui que não foi Mitó que matou Helmut, porque, conforme ele, ela não tem força por isso (Pinto Correia 2002:130), e outros (como o editor da revista local e o chefe da polícia) aceitam as suas palavras como verdade absoluta. Ainda assim, é importante mencionar que os seus atos não são ditados pelo amor à sua filha (não dava muito por ela, e preferia a outra filha), mas para manter a sua reputação que, para ele, é o mais importante.

8. A Poeira que Cai Sobre a Terra

8.1. Biografia do Francisco José Viegas e contexto literário

Francisco José Viegas nasceu na aldeia do Pocinho, Vila Nova de Foz Côa, Alto Douro, em 1962. Douro é muito importante para as suas obras porque o Porto e outras partes do Douro são localizações dos contos dele. Na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa ele obteve a sua licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas (Portal da literatura 2006-2018). Viegas é professor, jornalista e editor e é responsável pela revista *Ler*, foi também diretor da revista *Grande Reportagem* e da revista Grande Reportagem e da Casa Fernando Pessoa. De junho de 2011 a outubro de 2012 exerceu o cargo de Secretário de Estado da

Cultura(Booktailors 2007-2018). Desde o ano de 1990, que Viegas é conhecido pelos seus romances policial, especialmente sobre o investigador Jaime Ramos e é um dos mais respeitados autores na história dos romances policiais portugueses.

Viegas é um autor contemporâneo e aplica ideias contemporâneas à suas obras. Como já foi referido no capítulo sobre a história do romance policial em Portugal, os autores e usam finalmente os membros da polícia como protagonistas neste período. Conforme Franz G. Blaha, na literatura mundial, os membros da polícia tem estado presentes no romance policial, mas eram representado como desnecessários e incompetentes (2008:2084), mas o desde de ano 1980 torna-se mais popular usar investigadores polícias e mostrar como funciona a investigação verdadeiro. O mundo contemporâneo está obcecado com informação, e o género teve que se modificar com o tempo. Por isso, o género se focaliza em ciência forense, que, de acordo com Jurik e Cavender, é uma das razões de popularidade do género (2015:7). Os leitores querem ler sobre a ciência que está trás da solução e também querem ler sobre protagonistas complicados. Os investigadores contemporâneos, embora membros da polícia, são humanos, com problemas e defeitos e não são infalíveis.

8.2. Análise

O livro *A Poeira Que Sai Sobre a Terra* é uma coleção de contos policiais publicados em 2016. Um dos contos é a história “Um Gosto pela imperfeição” (escrito em 2014), que é situada nos anos contemporâneos. A história começa com o protagonista, o investigador Jaime Ramos, a falar sobre a beleza. Ele examina as fotografias do Esther Graydon, uma inglesa de classe alta que vive no Porto, e admira a beleza dela. Logo, é evidente que acontece um homicídio. Uma jovem que era a melhor amiga da filha da Esther, Lydia, está morta. Elena (sem agá) Vieira de Sá morre numa conhecida discoteca portuguesa, e o crime, que aparentemente era um homicídio comum, não engana o investigador. Como a investigação progride, Jaime começa a empenar-se na história de duas famílias. A mãe da Esther era uma “Lady” e o pai dela, Colin, era um vice-almirante, mas a pessoa mais importante era o bisavô dela, Edgar Graydon, que se associava com Alexandre Vieira de Sá, um germanófilo e o bisavô do pai de Elena. Por está relação, Colin Graydon, e depois Esther Graydon, decidiram ficar no Douro.

Com a ajuda dos colaboradores, a inspetora Olívia e o agente de polícia Isaltino, Jaime interroga todas pessoas que podem ser conectadas com o crime. Ele começa com Lydia que afirma que ama Elena, mas depois da interrogação, a mãe dela contata o cônsul britânico para proteger a sua filha. Esther, também, está de boa vontade para responder a perguntas, dizendo que Elena fazia a parte da família. Depois, Jaime interroga João Nuno, o dono da discoteca onde Elena morreu que se torna o suspeito principal porque não só levanta suspeita com o interesse por Elena (não podia vê-la morta porque ela era bonita) mas a arma do crime (uma berette) é descoberta no seu casaco. Jaime também interrogou o pai dela, Rodrigo, e descobre que o pai era dependente dela e que ela era a dona da casa. Além disso, Jaime procura informações mais privadas sobre Elena, como o número dos amantes dela, um dos quais era o professor dela em Brighton.

Com a morte de Rodrigo, Jaime começa suspeitar que ele sabia quem matou Elena e decide examinar o computador dele. Descobre fotografias da Esther, Jaime visita-a outra vez e finge que Lydia é a assassina para observar a reação de Esther. Ele percebe que Esther e Rodrigo eram amantes secretos e sabiam que a filha dele não ia aprovar a relação. Esther não gosta de Elena, e usando uma peruca, entrou na discoteca e matou Elena com um berette. As fotografias de Esther com várias perucas, e a peruca descoberta perto de Elena são provas da culpa de Esther.

Nas primeiras frases é evidente que o narrador do conto é heterodiegético. Scaggs discute que, no romance policial moderno, “a característica do uso de terceira pessoa do singular no processo demonstra este comprometimento em um nível com a aparência de objetividade que a narração de terceira pessoa produz, distanciando o processo das narrações de primeira pessoa” (2005:93). Porém, enquanto o narrador é uma terceira pessoa, ele pertence ao grupo do, assim chamado, posição de Marlowe que é a posição do investigador. A personagem não narra, mas o leitor segue a investigação do ponto de vista do investigador: “Amar as feias para ser amado pelas bonitas. Jaime Ramos pensava nisso quando olhava para a fotografia...” (Viegas 2016:11), que permite ao leitor a entrada nos pensamentos do investigador e também distanciar-se dele para se focalizar na investigação. No centro do conto está o investigador Jaime Ramos e o seu ponto de vista, mas existem poucos episódios em que a narração muda. O primeiro episódio focaliza-

se na vida da vítima. Estas analepses mostram a vida amorosa da vítima e distanciam-se do resto do conto porque o leitor pode saber os pensamentos dela. A narração é, como na história principal, heterodiegética. Além disso, no segundo episódio o autor incorpora um capítulo no qual o pai da vítima é o narrador (o narrador homodiegético). Neste capítulo, Rodrigo Vieira de Sá reflete sobre o caso e o seu romance, nos momentos antes em que decidiu cometer suicídio.

O conto começa com a introdução do investigador com o assassino, embora o leitor não saiba que Esther Graydon matou alguém. Isso está de acordo com a regra de Knox segundo a qual o culpado devia ser mencionado cedo no conto. A história também segue outras regras de Knox e Van Dine como o culpado assassinar por razões pessoais (inveja) e ele/ela ser a pessoa muito importante (está conectada com a família da vítima), os indícios são públicos (a peruca, a pistola, as fotografias no computador) e a arma é simples (uma pistola). É importante mencionar que, também como no conto anterior, a narrativa não segue a regra sobre os assistentes. Olívia, a companheira dele, é competente e inteligente tal como Jaime. O resto da estrutura do enredo acompanha a fórmula básica para o romance policial: o homicídio acontece, o investigador investiga e no fim o assassino é preso.

Conforme Odders, Viegas, como Clara Pinto Correia, usa o romance policial para “investigar as condições da sociedade portuguesa contemporânea” (2006:7). O conto focaliza-se nas famílias que pertencem à classe alta e segue as suas histórias e maneiras de viver. As histórias sociais são típicas em Viegas e os crimes que ele descreve “exemplificam as tensões resultado da agitação social e política na sociedade portuguesa” (Odders 2006:8). Os problemas sociais manifestam-se nas famílias Graydon e Vieira de Sá. O primeiro está conectado com a história. Os bisavôs do Esther e Rodrigo conheceram-se durante a Primeira Guerra e eram partes de uma “associação criminosa” (Viegas 2016:96), no sentido em que eles eram germanófilos. Isso é importante por duas razões: o conto sublinha a história portuguesa e prenuncia que as duas famílias se envolverem num crime outra vez. O segundo problema está conectado com as relações familiares. Isso é evidente nas relações entre Elena e Lydia com os seus pais, especialmente na relação possessiva entre Elena e Rodrigo. Resolvendo o crime, Jaime conclui que Rodrigo e Esther escondiam o seu amor por causa das filhas deles: “sobretudo Elena não

aprovava e Elena era quem comandava as coisas em casa” (Viegas 2016:102), revelando o motivo do morte.

Jaime Ramos é a personagem mais importante no conto, porque ele é o investigador do conto. Ele pertence à terceira categoria dos investigadores, os investigadores policiais, o que significa que isso é a ocupação oficial dele: os investigadores policiais “recebem casos e não podem escolher os mais interessantes ou recompensadores” (Blaha 2008:2092). Jaime chama a sua profissão “o funcionário da morte” (Viegas 2016:59) porque a morte, o desaparecimento e a dor dos outros pagam o salário dele. Além disso, uma vez que os leitores têm uma certa imagem dos investigadores policiais, as personagens devem ter certas características que diz respeito a hábitos e caprichos. Por isso, Jaime é descrito como um pessoa comum, com problemas, medos e qualidades. Não há muitas descrições de Jaime na narrativa, mas Rodrigo Vieira de Sá descreve o como “ligeiramente atarracado, e de cabelo grisalho, as mãos atrás das costas” (Viegas 2016:91). A vida dele é também o mistério, apenas se sabe que vive no Porto, perto da sua namorada, Rosa, e que é cínico e pessimista. Os autores modernos, conforme Pavličić, compreendem que não é importante ter só características como a inteligência ou o vigor, mas é necessário estar acima da média, por exemplo ser muito moral ou fumar muito (2008:64). Em Ramos isso é gostar de cozinhar. Paul M. Castro diz que Jaime considera a comida como antídoto do todas as eventos negativos que acontecem no trabalho (2011:16). Jaime tem pensamentos semelhantes sobre o amor. Ele acreditava que o amor “salva-nos do solidão mas Jaime Ramos achava que era preferível que Rosa protegê-lo da sordidez ou da maldade, ou da falta de cuidado” (Viegas 2016:28), o que significa que o investigador moderno não é uma personagem solitária e desanexada.

O traço mais importante de Jaime é habilidade de resolver crimes. Como já foi mencionado, Jaime é um investigador policial o que significa que ele tem experiência com crimes e está treinado profissionalmente. O método principal que esses investigadores usam é uma rotina policial, que consiste em usar informantes, coletando principalmente informações inúteis e a interrogação de sujeitos (Blaha 2008:2091). O método de Jaime é o mesmo. Ele tenta reconstruir a vida da vítima e os eventos que levam para ao homicídio. Por isso ele interroga todas as pessoas conectadas com o crime (por exemplo na conversa com o proprietário da

discoteca Jaime conclui que ele verdadeiramente não está envolvido com a vítima) e também examinar os objetos que podem revelar evidências (computador do pai da vítima, roupa ou fotografias da família). Jaime explica que, antigamente, ele “olhava para os objetos em que tocava como se fosse um sacrilégio, uma intromissão, um ato vergonhoso de que tivesse de pedir desculpa” (Viegas 2016:59), mas agora ele “abria gavetas, mexia na roupa dos estranhos, levanta tampas das caixas guardadas” (Viegas 2016:59), não respondente a um impulso, mas para juntar as peças do caso. Uma vantagem que Jaime tem como um investigador moderno sobre outros investigadores é ciência forense. Embora até Sherlock Holmes use a ciência nas suas investigações (Cavender e Jurik 2015:7), a ciência deste tempo não se pode comparar com ciência forense moderna. O uso desta ciência é evidente no episódio em que Jaime fala com uma doutora: ela abria o corpo da vítima, faz análises toxicológicas e faz análises na roupa da vítima (Viegas 2016:83). Isso acelera a investigação e dá a Jaime informações necessárias para resolver o caso. O que é muito interessante no método de Jaime seja o dom de observação. Ele não podia resolver o caso sem este talento. A observação permite-lhe concluir que há uma relação entre o pai da vítima e Esther Graydon, e também lhe permite notar que não há nenhuma outra pessoa além de Esther Graydon que podia ter matado Elena. A maneira como Jaime prende Esther é muito interessante. Para obter a confissão, Jaime acusou falsamente Lydia de assassinar Elena, o que impele Esther a salvar a sua filha. Ademais, a descoberta do culpado, conforme Allen, permite o encerramento do conto e retorno da paz na sociedade pelo ritual do julgamento e do castigo (1978:5), louvando o talento do investigador e reduzindo a probabilidade de culpado cometer um crime de novo.

Esther Graydon é quase tão importante para conto como Jaime porque ela é a criminosa da história. Por causa deste conto estar focalizado no investigador e na investigação, e não no culpado, não há muitos episódios com Esther. O que é conhecido é que ela é uma viúva inglesa e que vive sozinha no Porto e é descrita como uma mulher que obviamente passou a quarenta, terá quase cinquenta anos. Além disso, quando se trata da sua aparência, numa fotografia mais antiga “Esther Graydon tinha cabelo escuro, quase preto, e um sinal muito maior no rosto,” mas Esther no conto “deixara de usar o cabelo loiro falso, o platinado falso, as unhas pintadas de vermelho, rosa, bordeaux, rubi, escarlata, carmesim” (Viegas 2016:12). Na sua investigação,

Jaime, com a ajuda de Isaltino, descobre que Esther é uma mulher simples, triste e propensa a grandes períodos de depressão (Viegas 2016:57), o que dá a entender a ter problemas mentais.

Em romances policiais modernos, os criminosos são pessoas comuns que matam por razões vulgares, como dinheiro ou amor (Blaha 2008:2091), como acontece com Esther. Ela pertence ao grupo dos assassinos que estão motivado por emoções, no caso de Esther, pela inveja. À medida que o conto progride, fica evidente que Esther tem um amante e que esse amante é o pai da vítima, Rodrigo Vieira de Sá. Comandada pela inveja, Esther elabora um plano: quando Elena sai da discoteca, Esther sai de casa para comprar cigarros (realmente sai para mudar de perucas), telefona a Elena para se encontrar com ela, e depois mata Elena com uma pistola e esconde a pistola no bengaleiro. Esther é fria e calculista, provando que ela não é uma assassina que feita criminosa mas assassina que nasceu criminosa, significando que os atos dele são causados pelo ódio e pela maldade, não são justificados e refletem o estado da sua mente (Gregoriou 2007:112). Por exemplo, quando fala sobre Elena pela primeira vez, Esther descreve a como parte da família, mas na realidade ela odeia Elena chamando-lhe no fim “uma puta chantagista e cheia de vícios” (Viegas 2016:104). Esther também mostra sentimentos pelo seu amante e pela sua filha no fim do conto. Quando descobre que Rodrigo cometeu suicídio ela quebrou: “a surpresa apoderou-se de Esther Graydon, cravando os dedos nos braços da poltrona. Primeiro, aquele olhar de incredulidade (...) depois,, a imagem daquela mulher sentada na poltrona vermelha, hirta, olhando em frente” (Viegas 2016:102). Isto, combinado com o medo que Lydia seja preso faz Esther confessar o seu crime.

A terceira personagem mais importante é a vítima, neste caso Elena Vieira de Sá. Como já foi mencionado, os leitores não devem ter empatia pela vítima e a vítima deve ter características negativas. Isto é o caso de Elena. No início parece que ela é só uma rapariga de vinte anos, que cuida de seu pai, mas realmente ela tem uma vida cheia de vícios. Como o pai dela diz, ela tem um passado vergonhoso: “dinheiro, colégio em Brighton durante dois anos e meio, perto do mar, um aborto aos dezasseis, erva, roubo de joias numa casa de amigos dos pais” (Viegas 2016:64). Ela bebe muito, usa drogas, tem muitos amantes, um dos quais é o seu professor em Brighton, Lydia e um homem velho que é admirador de Salazar. Ela teve uma vida difícil porque a mãe dela morreu e aos dezanove tornou-se ‘a mulher da família’ mas ela usa isso para controlar o seu pai

e organizar festas cheios de bebida, fumo e drogas. A vítima é frequentemente, conforme Grella, o pai ou a mãe negativa que se opõe à relação (Grella 1970:41) e isso acontece com Elena em relação ao seu pai e a Esther. À medida que o conto progride, é notório que Elena não é uma personagem positiva e que é difícil o leitor se simpatizar com ela.

As personagens finais são todas personagens que ajudam a investigação, positivamente ou negativamente. As primeiras personagens são os colaboradores: Olívia e Isaltino. Olívia é inspetora especializada em crimes sexuais, perseguição a tarados, retratos psicológicos, maridos traídos ou violentos, mulheres perseguidas (Viegas 2016:26). Ela é muito inteligente, competente e tem muito respeito a Jaime. Olívia também assiste Jaime nas investigações materiais: por exemplo na busca do bengaleiro. O seu papel no conto é assistir Jaime e dando-lhe uma segunda opinião sobre o caso. Isaltino, por outro lado, é um agente de polícia e ajuda Jaime nas interrogações. Ele obtém informações sobre as vidas das testemunhas e da vítima e serve como ligação entre os sujeitos que são investigados e o investigador. As segundas personagens são as testemunhas: João Nuno e Rodrigo Vieira de Sá. Eles não são diretamente conectados com o caso: João é o proprietário da discoteca e serve como suspeito e Rodrigo é o pai da vítima e o namorado da assassina, e serve como o motivo para o homicídio. Ambos não dão informações relevantes ao caso mas servem como ligações que conduzem à resolução (a pistola é descoberta no casaco do João e o morte de Rodrigo inicia a confissão de Esther).

9. Comparação dos livros

Não é possível analisar o desenvolvimento do romance policial em Portugal sem comparar estes textos. Começando com o narrador, os primeiros dois livros têm um narrador homodiegético, embora os segundos tenham o narrador heterodiegético. Isso mostra que, à medida que o tempo progride, os narradores se distanciam mais e mais do enredo, incapacitando a possibilidade de manipulação da narração e possibilitando ao narrador uma narrativa objetiva. Os únicos momentos de narrativa homodiegética nos romances mais novos são as tentações de entrar nos pensamentos de personagens específicos (a história de Mitó ou a compreensão do pai de Elena de que a sua namorada é culpada) que simpatizam com os motivos dos criminosos.

Todos os romances analisados seguem a maioria das regras de Knox e Van Dine, provando que pertencem ao género policial, seguindo também o padrão básico de romance policial e mantiveram as personagens principais: o investigador, o criminoso e a vítima. As regras tais como: o criminoso deve ser introduzido cedo, ou a arma não deve ser complicado, não só marcam a pertença ao romance policial, mas estabelecem o fato de que essas obras mantêm as características desse género ao longo de toda a história do género em Portugal. É importante mencionar que os primeiros dois romances não se preocupam com problemas sociais, mas com o problema do indivíduo e a psicologia dele. O crime é considerado a consequência da conduta do indivíduo e o estado psicológico dele, distanciado da sociedade. Os dois romances que descrevem problemas sociais, integram esses problemas no crime e tentam justificá-lo como um problema de sociedade. Nesses romances, o crime é a consequência da comunidade, do criminoso e dos problemas que ele ou ela têm, não como um indivíduo mas como um cidadão vivendo no tempo em que o livro está escrito. Porém, é importante mencionar que todos os romances analisados se constroem em torno de uma história (história de romance, família ou disputa) e todas as mortes são resultados de um drama que ocorreu na história.

Quando se analisam as personagens, é evidente que todas, exceto a última, pertencem ao grupo de investigadores amadores, e são distintos de outras personagens pela sua inteligência e desejo de descobrir a verdade. O último investigador é membro da polícia, mostrando como a literatura portuguesa se libertou do medo e aversão de personagens de polícia ao usar um investigador oficial como a personagem principal. Ademais, os investigadores mais novos têm assistentes que usam para fornecerem explicações ao leitor ou realizem tarefas menos importantes para a própria investigação, enquanto os dois textos mais antigos não são investigadores típicos (não têm assistentes, não conduzem uma investigação fisicamente, mas revelam as suas observações ao leitor). Contudo, é importante mencionar que, embora os investigadores tenham diferentes métodos de investigação (o uso de assistentes, interrogação, busca de indícios físicos), todos os investigadores analisados usam a observação e a racionalidade como instrumento para resolver os casos.

As descrições de personagens, primeiramente os investigadores, tornam-se mais e mais importante para a narrativa e o foco do conto também se desloca para o investigador, enquanto

o foco das narrativas policiais mais velhas era nos criminosos. Analisando os criminosos é evidente que todos os criminosos matem por emoção (inveja, amor, irritação), sejam membros de sociedades fechadas (classe alta, com exceto de Mitó, mas a sua família tem um importante papel na sociedade da narrativa), e pareçam impassíveis e distanciados. É interessante que a primeira e a última assassina sejam mulheres, que tenham namorados secretos e matem por inveja: os amantes são razões pelas quais é cometido o homicídio nos três livros analisados, mas só dois são vítimas. Além disso, as criminosas mais novas (Mitó e Esther) não são assassinas profissionais, mas ambas, de certo modo, planeiam o homicídio antes de cometer o crime na realidade. Todos os criminosos analisados tem uma só vítima, que é a personagem com a qual o leitor não se pode identificar. Ademais, os contos mais novos se focalizam mais nas vidas das vítimas do que os mais velhos, analisando as suas personalidades e maneira de vida. Embora a vida da vítima seja importante para as duas narrativas mais antigas (por exemplo, a vida amorosa de Rytmel), as narrativas mais novas usam as vidas e personalidades das vítimas para estabelecer o motivo e conectar as partes que faltam para resolver o caso. As últimas personagens são assistentes e personagens que contribuem para a investigação. Como já foi mencionado, só os investigadores mais novos têm assistentes, e no caso de ambos, igualmente ou mais capazes de resolver o caso. Todos os romances tem personagens que ajudam na investigação (como o mascarado alto ou Bárbara Emília), servindo como guias nas vidas de vítimas e assassinos.

10. Conclusão

O romance policial intriga os leitores e autores de cada país, e Portugal não é diferente, seguindo a tradição de publicar romances policiais a partir do momento em que Eça de Queirós publicou a sua obra *O Mistério da Estrada de Sintra*. O romance policial em Portugal passou por muitas mudanças por razões políticas e sociais, mas mantém o padrão básico do género.

O presente trabalho tratou da análise de quatro contos policiais, obras de Eça de Queirós: *O Mistério da Estrada de Sintra*; Fernando Pessoa: *A Very Original Dinner (Um Jantar Muito Original)*; Clara Pinto Correia: *Adeus, Princesa*; e Francisco José Viegas: *A Poeira Que Cai Sobre a Terra*. A análise mostra como o romance policial progride com tempo e quais características mudaram e quais permaneceram até ao tempo moderno. A introdução no género do romance

policial foi apresentado no início, seguindo-se com a história do romance policial em Portugal. Antes da análise de cada conto, as curtas biografias dos autores e as características do romance policial deste tempo são apresentadas para melhor compreensão do conto. Depois do enredo dos contos, a análise examina as mudanças e semelhanças entre as várias épocas na história de romance policial em Portugal.

Analisando as quatro narrativas, pode-se concluir que à medida que o tempo progride o narrador muda de homodiegético a heterodiegético, os romances concentram-se nos problemas de sociedade e não nos do indivíduo, deixam de se focalizem no criminoso, concentrando-se no investigador que se torna um membro de polícia. Ademais, embora o género mudasse com o tempo, algumas características permanecem: os contos seguem o padrão básico: o homicídio, a investigação, a resolução, e mantiveram as personagens principais: o investigador, o criminoso e a vítima, que continuam a ser personagens *flat* e mantêm as suas características básicas. O papel das outras personagens também não muda na medida em que eles ainda servem como ajuda ou guias ao investigador para resolver o caso mais rapidamente.

Em conclusão, pode-se dizer que o romance policial mudou no tempo em termos da narrativa e dos problemas da sociedade portuguesa, mas o padrão básico permanece apesar de todas as alterações, seguindo os exemplos dos autores americanos e britânicos.

10. Bibliografia

- Allen, L.D.. (1978) *Detective in Fiction*. Lincoln, Nebraska: Cliffs Notes. PDF
- Ascari, M.. (2007) *A Counter-History of Crime Fiction: Supernatural, Gothic, Sensational*. New York: Palgrave Macmillan. PDF
- Blaha, F.G.. "Police Procedurals." Rollyson. p. 2083-2092
- Canfield Reisman, R.M.. "Golden Age Fiction." Rollyson. p. 1901-1909
- Cavender, G., Jurik, N.. (2015) *The Appeal of the Crime Genre*. Oxford: Oxford University Press. PDF
- Chatman, S. (1987) *Story and Discourse*. Ithaca: Cornell University Press. PDF
- Craig-Odders, R.W.. (2006) Introdução. em *Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction: Essays on the Género Negro Tradition*. Craig-Odders, R.W., Collins, J. e Close, G.S. (editoras). Jefferson, North Carolina: McFarland & Company Inc.. p.1-15
- Dauncey, S.. "Crime, Forensics and Modern Science." Rzepka, Horsley. p. 164-174
- De Lurdes Sampaio, M.. (2008) "The Disquiet of Archaeology: Fernando Pessoa's Detective Writings." *Portuguese Studies, Vol. 24, No. 2, Pessoa: The Future of the "Arcas"* (2008), p.128-167, Modern Humanities Research Association. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/41105309>. Acesso em 6 Maio 2018
- (1994) "A Ficção de Fernando Pessoa: Estudo de um Caso Original." *Linguas e Literaturas*,

- Porto: Revista da Faculdade de Letras, p. 247-269. PDF
- Goldman, A.H.. (2011) "The Appeal of the Mystery." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 69, No. 3 (SUMMER 2011), p. 261-272, Wiley, Disponível em <http://www.jstor.org/stable/23883662>. Acesso em 1 Março 2016
- Gregoriou, C.. (2007) *Deviance in Contemporary Crime Fiction*. New York: Palgrave Macmillan. PDF
- Grella, G.. (1970) "Murder and Manners: The Formal Detective Novel." *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 4, No. 1 (Autumn, 1970), p. 30-48, Duke University Press. Disponível em www.jstor.org/stable/1345250 Acesso em 5. Junho 2017
- Haynes, E.. (2011) *Crime Writers: A Research Guide*. ABC-CLIO, LLC. Santa Barbara, California.
- Horsley, L.. "From Sherlock Holmes to the Present." Rzepka, Horsley. p. 28-42
- Kaufman, H.. (1989) "O Narrador nos Romances Realistas de Eça de Queirós." *Mediterranean Studies*, Vol. 1, *Iberia & the Mediterranean* (1989), p. 225-234, Penn State University Press. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/41166799> Acesso em 16. Março 2018
- (1993) "A Sociedade Portuguesa sob Investigação em Balada da Praia dos Cães de José Cardoso Pires e Adeus, Princesa de Clara Pinto Correia." *Hispania*, Vol. 76, No. 4 (Dec., 1993), p. 664-671, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/343880>. Acesso em 16 Março 2018
- Marcus, L.. "Detection and Literary Fiction." Priestman. p. 246-267
- Malmgren, C.. "The Pursuit of Crime: Characters in Crime Fiction." Rzepka, Horsley. pp. 152-163
- Martens, B.. (2011) "Dramatic Monologue, Detective Fiction, and the Search for Meaning." *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 66, No. 2 (September 2011), pp. 195-218. University of California Press. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/10.1525/ncl.2011.66.2.195> Acesso em 1 Março 2016
- Melo e Castro, P.. "Five Cases From 130 Years of Portuguese Detective Fiction, 1870s-2000s." em *Iberian Crime Fiction*. Vosberg, N. (editora). Cardiff: University of Wales Press, 2011, p.116-144.
- Messent, P.. "The Police Novel." Rzepka, Horsley. p. 175-186
- O'Gorman, E.. (1999) "Detective Fiction and Historical Narrative." *Greece & Rome*, Vol. 46, No. 1 (Apr., 1999), pp. 19-26, Cambridge University Press on behalf of The Classical Association. Disponível em www.jstor.org/stable/643033 Acesso em 5 Junho 2017
- Mosby, C.A.. "Amateur Sleuths." Rollyson. pp. 2133-2142
- Pavličić, P.. (2008) *Sve što znam o krimiću*. Zagreb: Ex libris.
- Pepper, A.. „The "Hard-boiled" Genre." Rzepka, Horsley. p. 140-151
- Pessoa, F. sob o pseudonimo de Search, A.. (1907) "A Very Unusual Dinner." *Um Jantar Muito Original Seguido de A Porta*. Tradução de Maria Leonor Machado de Sousa. Lisboa: Relógio D'Água
- Pinto Correia, C.. (2002) *Adeus Princesa*. Lisboa: Relógio D'Água. 14. Edição
- Pittard, C.. „From Sensation to the Strand." Rzepka, Horsley. p. 105-114
- Priestman, M., editor. *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge

- University Press. 2003
- "Introduction: Crime Fiction and Detective Fiction." Priestman. pp. 1-6
- Pykett, L.. "The Newgate Novel and sensation fiction, 1830-1868." Priestman. p. 19-39
- Pyrhönen, H.. "Criticism and Theory." Rzepka, Horsley. pp. 43-56
- Queirós, E. e Ortigão, R.. (1870) *O Mistério da Estrada de Sintra*. Lisboa: Livraria de António Maria Pereira
- Rollyson, C.E., editor. (2008) *Critical Survey of Mystery and Detective Fiction*. Pasadena, California: Salem Press. p. 2133-2142. PDF
- Rzepka, C.J., and Horsley, L., editors. (2010) *A Companion to Crime Fiction*. Chichester: Wiley-Blackwell. PDF
- Scaggs, J. (2005) *Crime Fiction*. New York: Routledge.
- Todorov, T..(1997) "The Typology of Detective Fiction." *The Poetics of Prose*. Oxford: Blackwell. PDF
- Viegas, F.J.. (2014) "Um Gosto pela Imperfeição." Em *A Poeira que Cai sobre a Terra* (2016). Lisboa: Porto Editora
- Worthington, H.. "From The Newgate Calendar to Sherlock Holmes." Rzepka, Horsley. pp. 13-27

Fontes da web:

Booktailors (2007-2018). Disponível na Internet: <http://jaimeramos.booktailors.com/biografia/>
Acesso em 16 Abril 2018

Dicionário infopédia de Inglês – Português. Porto: Porto Editora (2003-2018). Disponível na Internet: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/ingles-portugues/herring> Acesso em 15 Junho 2018

Library of Congress.(2017-2018) Disponível na Internet:
<https://www.loc.gov/item/n86107817/clara-pinto-correia-portugal-1960/> Acesso em 7 Maio 2018

Portal da literatura (2006-2018). Disponível na Internet:
<https://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=44> Acesso em 16 Abril 2018