

## *Género e contragénero. Tópicos do Romance policial na narrativa portuguesa dos anos oitenta como via de reflexão histórica*

Ana Isabel BRIONES

A eleição de um género literário determinado é resultado das modas da época, dos mitos imperantes e da intenção social do escritor. A norma geral é que qualquer género, uma vez que se adapta a modelos concretos, carece de originalidade e procura satisfazer a expectativa do leitor. Para resumir as opiniões dos críticos neste sentido, citamos a Douwe Fokkema, que define o género como o código que «ensina o leitor a activar certas expectativas e a suprimir outras de acordo com o género que tenha sido escolhido» (p. 21), e Umberto Eco, para quem a literatura de género é portadora de uma visão acrítica do mundo que entorpece a consciência histórica (*cf.* p. 56).

A relação existente entre ideologia e género literário, porém, complica, ou melhor, enriquece, esta situação, já que se estabelece como resultado de forças recíprocas. Efectivamente, o género tem a capacidade de mediatizar esteticamente o código ideológico, ao mesmo tempo que determinados condicionamentos ideológicos motivam certos elementos discursivos. Quando um género funciona em uma época concreta, é como sinal de uma ideologia, quer através da subversão, quer da vinculação a seus códigos estabelecidos. Neste sentido, Carlos Reis afirma que

*el hecho de que el soneto constituya una forma poética dotada de cierta consistencia técnico-literaria [...] no obliga a encerrarlo como signo ideológico unívoco [...] porque tal utilización puede tener motivaciones tan variadas como la pura imitación formal con fines lúdicos, la creación del pastiche o la simple fidelidad acrítica a modelos de escuela en momentos de declive artístico (p. 60).*

Só como exemplo da utilização de um género, ou certos elementos dele, com o fim de o transformar em um instrumento diferente, podemos mencionar Camilo Castelo Branco, que incluía nos elementos pretextuais dos seus romances reflexões sobre a função social de géneros de massas como o folhetim e a *novela negra de aventuras*, género que foi logo parodiado em *Anátema* (1981), *Mistérios de Lisboa* (1865) e *O livro negro do padre Dinis* (1855) (Cf. Alves, pp. 96 e seg.).

O género policial, no seu estado puro, responde em certo sentido às definições de género de D. Fokkema e U. Eco incluídas anteriormente. Mas se procuramos uma delimitação precisa para analisar as suas eventuais alterações, encontramos que os estudiosos deste tema não concordam em um aspecto tão elementar, mas não fácil, como a enumeração e descrição dos seus elementos básicos e as suas funções, o que provoca dúvidas sobre a denominação mais adequada (*romance de detectives, criminal, ou policial*). De acordo com Brian Docherty,

*historians on the genre variously label it as a 'thriller', as a 'detective story' or 'crime novel', and this failure to agree on definition is significant, for it reproduces the failure within the detective story itself to define who is really the criminal, who is really the detective and what is really the crime (pp. 39 e 40) <sup>1</sup>.*

Por outro lado, é chegado certamente o momento de evitar como referências imprescindíveis os romances de Arthur Conan Doyle, ou de Raymond Chandler e Dashiell Hammett, para tratar de obras (neste caso portuguesas) publicadas a partir de meados dos anos setenta até hoje. Curiosamente, ainda que a maior parte da escassa bibliografia existente sobre o género policial português <sup>2</sup> se remonta às suas origens anglo-saxónicas com relativa extensão, as referências comparativas não atingem, porém, o género norte-americano posterior aos anos sessenta; ignora-se, portanto, a permanência do género na literatura norte-americana das últimas décadas, cujos autores têm decerto mais coincidências com os romancistas portugueses da década de oitenta do que os escritores mencionados. Trata-se de uma perspectiva obsoleta, talvez devida à escassa consideração dispensada tradicionalmente a este género, apesar da relati-

<sup>1</sup> O trabalho de José F. Colmeiro (1994), referido ao romance policial espanhol, constitui um estudo mais científico sobre o género numa das suas versões ibéricas.

<sup>2</sup> Cf., entre outros, Guerra:1991, Jorge:1992, Lança-Coelho:1991, Lima:1991, Robyns:1991 e Viegas:1992a e b.

va frequência com que nos últimos tempos se lhe quer atribuir um prestígio do qual foi sempre privado.

Referidos estes obstáculos iniciais, devemos mencionar dois factos fundamentais para tratar do romance policial português dos anos oitenta: por um lado, a procura da imitação de um modelo literário de consumo massivo como aliciente que faz com que os escritores se iniciem neste campo; por outro, uma atitude irónica que se serve de uma certa intertextualidade para parodiar o género (não ridiculizar; reutilizar), ao ser adaptado a uma sociedade e uns objectivos diferentes, o que é sinal de uma clara intenção de transgressão das estruturas básicas e convencionais do género, como na altura fez C. Castelo Branco. E como também fazem os autores de que aqui tratamos: uma abstracção, uma assimilação pessoal do género feita a partir de uma destilação dos seus tópicos, conhecidos pelos leitores contemporâneos. Mas (e isto é o aspecto mais importante em relação ao tema que nos ocupa), se além disso admitimos que a maior produtividade do género policial em Portugal tem lugar em um momento específico de coincidências importantes (necessidade dos cidadãos, e dos intelectuais em particular, de reflectir sobre o passado histórico recente para recuperar a memória histórica; profundo debate internacional sobre os métodos da historiografia e a suspeita relação entre a realidade e sua narração; importância do movimento conhecido como *pós-modernismo* e do seu instrumento básico, a ironia) é evidente que o género policial dos anos oitenta precisa de um estudo à sua medida. De facto, aqui vamos considerar um grupo de romances policiais nos quais a dimensão histórica (nem só social ou *neo-realista*) é característica fundamental. Trata-se de uma especificidade dos romances seleccionados que poderia fazer deles um subgénero ou género diferente ou, simplesmente, proporcionar-lhes um lugar fora de qualquer género.

Linda Hutcheon, defensora do pós-modernismo como tendência ideológica historicista nos anos oitenta, quando fala do uso frequente da paródia de diferentes géneros literários nos romances pós-modernistas, afirma que a intenção dos escritores não é propor um simples exercício intelectual ou literário, mas provocar a reflexão sobre o período histórico que incluem, com uma clara função social e política. Trata-se de «the overt self-consciousness about language and (hi)story-writing in the novel [...] tied directly to the political» (p. 6). A reflexão sobre os conceitos de *realidade* e *ficção* já não se estabelece no pós-modernismo como forma de atingir a verdade absoluta, missão impossível, mas como pretexto para contar histórias. De facto, a recusa em distinguir verdade e ficção conduz certos romancistas ac-

tuais à necessidade de uma «parodia de explicação» (Fokkema, p. 69), devido a que o desgaste de formas e conteúdos exige a transformação de significados cristalizados. Não se trata, porém, de uma atitude conformista ou evasiva com a realidade, como observa L. Hutcheon; pelo contrário, trata-se de uma fórmula para demonstrar que a literatura «is (or might be) the one human force most committed to clarifying the world's structure in order to change it» (Merod, p. 1). De maneira que, devido à relatividade de toda narração de acontecimentos históricos, a opção é adoptar uma atitude irónica. O resultado são textos que contam a História com base em factos mais ou menos comprováveis e em outros inventados, que são questionados na própria narração.

Os romances que vamos analisar, que seriam sem dúvida considerados *pós-modernistas* por L. Hutcheon, confirmam em certa forma esta ideia. A ironia, nestes casos, consiste no relativo cepticismo mostrado pelos escritores, que pretendem narrar a História através do género policial ao mesmo tempo que se afastam conscientemente de alguns dos seus tópicos. Trata-se, portanto, de desdramatizar o período histórico que se descreve, mas sem desviar a atenção que merece. Em conclusão, verifica-se a necessidade de considerar as *style functions* de que fala Christopher Hampton na relação entre género e conteúdo: o importante é «what it serves, rather than what it is in itself» (p. 23). E confirma-se a presença do conceito de *political unconscious* criado por Fredric Jameson, ou seja, de uma mensagem simbólica de transformação social que procede de um certo didactismo histórico codificado (cf. 1981, pp. 164-176).

Tudo isto, porém, poderia induzir a pensar que qualquer género literário teria servido como via irónica de tratar a História em uma época na qual a recuperação ou revisão (melhor *redenção*) do passado era uma tarefa irrenunciável no âmbito português. Aqui queremos insistir na ideia de que, a relação entre o género policial e a narração (recuperação, redenção) de acontecimentos históricos concretos, nomeadamente quando ocorridos em uma época de dictadura, não é uma simples coincidência.

Giuseppe Petronio é um dos especialistas do género policial mais convencidos da capacidade de luta e transformação deste tipo de romances. Para ele, trata-se de «romanzi inquietanti» que são capazes de «muovere la coscienza morale» e transmitir a reacção do escritor perante a desordem do mundo (cf. pp. 63-69). O conceito de *moral* em que se baseia G. Petronio determina a eleição e definição de três elementos do género que considera fundamentais («il delitto, l'indagine poliziesca e la soluzione o scoperta» - pp. 16-17) e que aqui adoptamos como princípio metodológico, para anali-

sar a relação simbiótica de esses elementos com o âmbito extratextual, uma vez que tratamos do género policial como via de representação histórica.

A teoria de Henri Bergson fundamentada na ideia de que a anulação do tempo (pessoal e histórico) conduz a uma materialização e *espacialização* da consciência humana, ao predomínio do tempo presente e à destruição da moral, o que possibilita o acto criminoso (*cf.* Bergson), é semelhante à afirmação de Ortega y Gasset de que «el hombre vaciado de su propia historia» (p. 17) devém um ser alienável, e aos versos de Bertolt Brecht do poema titulado *Elogio do esquecimento*: «A fraqueza da memória / dá forças ao homem» (força animal, irracional, criminal, entende-se). Ou seja, que o crime tem lugar quando a moral não existe e o ser humano perde as suas raízes e o contacto com a própria história, quando prescinde das relações humanas. Neste sentido, observa B. Docherty que a ficção moderna escolhe o assassinio entre os tipos possíveis de crimes devido ao obsessivo individualismo da sociedade contemporânea (*cf.* pp. 84 e seg.). O sentido da ética unifica os conceitos de *tempo interior* e *História*, e atinge também os elementos estruturais do género policial estabelecidos por G. Petronio: o *crime* é provocado pela falta de referências históricas e a perda do sentido da moral; a *investigação* é uma «metáfora a dire il viaggio dell'uomo in questo mondo di tenebra, a prenderne coscienza, a cercare, se ci riesce, di fare giustizia, a scoprirvi, se ancora vi sono, valori positivi» (p. 64); e a *solução do caso*, terceiro elemento estrutural, restabelece a ordem social quando se descobre o assassino, mas também revela o passado histórico, que fica livre de uma interpretação oficial: «The uncovering of the past», afirma B. Docherty, «thus becomes synonymous with the correcting of story» (p. 45); e *of History*, acrescentamos neste caso.

A necessidade de recuperar o passado histórico para evitar o delito (por meio da investigação de um crime), é o que vamos procurar nos romances seleccionados. Neste sentido, é curiosa a relação que alguns teóricos do género histórico têm estabelecido entre a narração histórica e o género policial: «the hero of a detective novel is thinking exactly like an historian when, from indications of the most varied kinds, he constructs an imaginary picture of how a crime was committed and by whom» (R.G. Collingwood, citado em Horsley, p. 62); «The study of history —that ‘cumbersome but precious bag of clues’— involves inquiry that attempts to ‘uncover the mysteries of cause and effect’» (G. Swift, citado em Hutcheon, p. 56).

Em Portugal, a prática do género policial é um tema pouco estudado, e muito menos considerado como veículo pós-modernista para narrar factos

históricos com uma certa função de compromisso histórico-político. Por isso, as referências bibliográficas que vamos citar, não aludem directamente ao próprio género policial. Assim, Álvaro Manuel Machado encontra em determinados autores um desejo de renovação narrativa cujo resultado são romances «com 'história'» (p. 17). Trata-se, conforme pensa Machado, de uma tendência geral da novelística portuguesa, a partir de meados dos anos setenta, para tratar temas históricos ligados a uma série de traumatismos de geração, colocando uma «interrogação *irónica*, ou dramática, ou irónico-dramática sobre a razão de ser de um Portugal perdido na Europa, esmagado por uma ditadura» (p. 28; o cursivo é nosso). Maria Lúcia Lepecki, por sua vez, descobre na ficção portuguesa contemporânea o interesse por um discurso documental que passa à ficção formas de historicidade, uma vez que o discurso científico sobre a História não tinha alcançado nessa época um desenvolvimento básico em Portugal (*cf.* Lepecki). Estas considerações levam à tese fundamental deste trabalho: a criação literária portuguesa dos anos oitenta (nomeadamente a narrativa de conteúdo político-policial) responde a uma *especificidade* motivada, como vimos, pela necessidade de realizar uma certa revisão histórica.

António Sousa Ribeiro, a partir da teoria sobre a *periferia* de F. Jameson (1986) e dos argumentos de um autor como Wolf Lepenies, confirma a diferença da função dos intelectuais em sociedades que saíram há pouco de ditaduras políticas, como Portugal, Espanha e Grécia, e, a maior distância, a Europa do Leste (*cf.* Ribeiro). O papel destes intelectuais é entendido por Lepenies como «reabilitação», como «regresso histórico ao palco político» (citado em Ribeiro, p. 486), enquanto que nos países considerados *centrais* ter-se-ia perdido o sentido social, político e nacional em favor da representação estética. Ainda que estas considerações sejam determinadas por um critério económico, que identifica a periferia com o maior atraso, as causas históricas ficam por baixo como fonte principal de diferenças. Se de novo se fala de um ressurgimento do neorealismo na literatura ibérica, apesar de que inclusivamente alguns escritores considerados marxistas aderiram a movimentos estéticos vanguardistas, é porque as circunstâncias históricas requeriam uma volta ao compromisso; de maneira que talvez seja já tempo de revisar opiniões como a de Roxana Eminescu, que afirma que «muitos romances incluem factos históricos ou enredos políticos unicamente para *temperar* com cheiros de literatura *engagé* um dever ainda não assimilado» (p. 79). A necessidade declarada de alguns romancistas de recuperar o passado e libertá-lo do esquecimento aflora em múltiplas formas (poesia, jornalismo, narrativa e, dentro dela, romances policiais, por exemplo), mas

sempre com uma intenção comum: a procura da redenção da História e de uma nova forma de contar a História. É por isso que, quando Francisco José Viegas oferece uma definição particular do tipo de detective dos romances do espanhol Manuel Vázquez Montalbán e dos seus próprios, tão diferentes do tipo americano, mencione uma «noção de sagrado, do mistério, do drama» (1992-a, p. 17).

Em relação a este sentido histórico, poder-se-ia falar de outra especificidade da literatura portuguesa, que se conhece como *crise de identidade portuguesa* ou *portuguesidade*, cuja origem é procurada na repulsa dos valores portugueses por parte dos intelectuais promotores das *Conferências do Casino* de 1871 e, finalmente, na tragédia das guerras coloniais (cf., entre outros, Lourenço e Machado; para opiniões recentes sobre as consequências do império perdido, cf. Vakil e Freeland). Alguns autores ainda encontram uma relação entre a mencionada identidade portuguesa e o uso de determinadas estratégias literárias, como «marcar a irrealidade da história em relação à realidade pungente da escrita» (Eminescu, p. 74) ou praticar a metaficção, «tradição autóctone que deve ser profundamente ligada ao barroquismo fundamental do ser português» (p. 24). Por outro lado, a afirmação de A. M. Machado sobre a urgência de «repensar o termo *contemporâneo* relativamente à novelística portuguesa» (p. 12), parece ocultar a evidência de que os romancistas sobrevivem absolutamente ancorados a um passado remoto. Aqui vamos tentar demonstrar que, nos casos que nos ocupam, o género policial é um veículo idóneo para revisar o passado histórico recente.

Chegado o momento de seleccionar os autores que respondem de forma mais directa ao esquema proposto, vamos distinguir três grupos fundamentais no âmbito narrativo português: os escritores que se aproximam à fronteira do género com o claro propósito de utilizá-lo como instrumento; os narradores que, à procura de um discurso realista e umas pautas de romance-crónica, usam certos elementos do género mais ou menos reconhecíveis, e partilham com o grupo anterior a reflexão sobre a captação de factos históricos na ficção, uma intenção irónica e um desejo de recuperar e redimir o passado histórico recente; e o grupo dos romancistas policiais mais puros, que tentam fazer um género à portuguesa. Os sectores que nos interessam aqui são os dois primeiros, os que evitam a mimese para utilizar e transgredir as normas básicas do género.

Tendo em conta estes critérios, não vamos considerar, portanto, autores como Dinis Machado (em ocasiões com o pseudónimo de Denis McShade), António Damião (Henrique Nicolau), Andrade Albuquerque (Dick Haskins)

ou Roussado Pinto (Ross Pynn), nem outros como Francisco José Viegas, Orlando Neves ou Maria Estela Guedes, devido a que, sem esquecer diferenças qualitativas, quer não mostram uma intenção para além do uso dos tópicos mais elementares do género policial, quer não existe nas suas obras a reflexão sobre realidade e ficção ou uma clara intenção de recuperar elementos do passado histórico recente por meio do género, o que faz com que fiquem de fora do nosso âmbito de estudo.

Ao contrário, encontramos aspectos que interessam ao nosso objectivo em obras como *O rio triste*, de Fernando Namora, *Square Tolstói*, de Nuno Bragança, e *Adeus, princesa*, de Clara Pinto Correia<sup>3</sup>, que pertencem ao segundo grupo de que temos falado. Como máximo representante do primeiro grupo, porém, consideramos unicamente José Cardoso Pires e a sua *Balada da praia dos cães*: nenhum outro parece manifestar de forma clara o uso de um género de massas com o fim de que a sua mensagem séria, de intenção social e política, mas sobretudo histórica, atinja o maior número possível de leitores para que seja eficaz, e isto através de uma profunda reflexão sobre os métodos de incluir a realidade na ficção<sup>4</sup>.

*O rio triste*, de Fernando Namora, que narra a misteriosa e não desvelada desapareição de um homem a meados dos anos sessenta, representa um enigma policial que constitui uma excepção dentro da produção narrativa do autor. O facto de a maior parte dos protagonistas serem escritores ou jornalistas, ou escreverem cartas, diários ou dossiers da PIDE, permite a reflexão sobre a escrita, única via para conhecer a verdade (e a mentira) dos factos<sup>5</sup>. Inclui também comentários sobre o poder da imprensa para captar a atenção do leitor e, portanto, para dirigir a opinião pública. De maneira que, a estratégia que consiste em identificar e opor a realidade dos textos e a realidade exterior é constante, e sustenta-se numa apertada rede de intertextualidade. Uma nota final, que afirma que foram incluídos no romance fragmentos de notícias e reportagens da imprensa portuguesa daqueles dias, contribui para proporcionar uma maior veracidade aos factos narrados e, efectivamente, para confirmar a tentativa de uma certa revisão da História.

<sup>3</sup> As edições citadas são: Namora, F. (1986), *O rio triste*, Venda Nova, Bertrand; Bragança, Nuno (1981), *Square Tolstói*, Lisboa, Assírio e Alvim; e Correia, C. Pinto (1985), *Adeus, princesa*, Lisboa, Relógio d'Água, 1993.

<sup>4</sup> Devido a que foi recentemente publicado um estudo sobre *Balada da praia dos cães* em relação a este tema, remetimos a Briones.

<sup>5</sup> David Mourão-Ferreira incide basicamente neste aspecto em relação a *O rio triste*: «o mais polifonicamente ambicioso [...] de quantos romances Fernando Namora até agora escreveu» (prólogo, p. IV).



As referências à guerra colonial portuguesa, às detenções dos perseguidos pela PIDE e a outros acontecimentos históricos e políticos que são deformados pelos jornais da época, aparecem ao mesmo tempo que se investiga o caso; confirma-se assim a identidade estabelecida entre a investigação policial e a procura da verdade histórica. A ira do narrador e de algumas personagens, conscientes de que o período histórico da ditadura resultou um mito inofensivo para grande parte da sociedade contemporânea, que não quis ou não soube entender a verdadeira tragédia dos factos, mostra-se em ocasiões impotente perante as evidências: «Uma das saliências da nossa geração é justamente ter ficado de pé. Em que país sujeito a um regime despótico a literatura foi mais inconformada?», afirma uma das personagens, e seu interlocutor responde: «O que temos feito, fique sabendo, é puro melodrama folclórico» (p. 195). A revisão dos factos históricos do passado recente é interpretada, portanto, como uma forma de luta contra o conformismo geral (o protagonista aceita a sua vida quotidiana e infeliz), e como via para assimilar a História livre de mitos, incluído o da crise de identidade portuguesa.

A possibilidade, nunca confirmada, de o protagonista desaparecido ter tido actividades políticas clandestinas, já que ninguém estaria interessado em aprofundar no caso de assim ter sido, vislumbra-se através de algumas referências subtis ao respeito. O narrador, porém, parece alertar sobre certos sentidos ocultos, quando interpela os leitores «interessados em descobrir nas entrelinhas, na nebulosa dos jogos verbais, a palpitação do país real» (p. 168). De maneira que, se reconhecemos no protagonista desaparecido todos os portugueses que aceitaram a sua vida (a sua História) sem se rebelarem, não importa se ele fugiu (da sua vida sem alicientes ou da PIDE), ou se foi detido e escondido ou morto; importa é que nele se confirma a urgência de acabar com o equilíbrio ilusório de uma História que foi alterada.

Até agora, *O rio triste* responde às pautas estabelecidas no que diz respeito à reflexão sobre a História recente de Portugal e à tentativa de recuperar o passado do esquecimento com um fim de catarse pessoal e colectiva. A sua adscrição ao género policial, porém, requer algumas pontualizações, apesar de a crítica ter coincidido na qualificação da obra como romance «de intriga policial» (Eminescu, p. 71; Seixo:1984, p. 34; e Saraiva-Lopes, p. 1112). Com efeito, a desapareição de um homem, umas difusas referências ao próprio género policial, a menção de uns enigmáticos telefonemas, ou a suspeita explícita de que a polícia tenta ocultar provas, ainda que contribuam para criar uma atmósfera de intriga e mistério, não permitem falar de *O rio triste* como romance policial, porque não contém os

elementos estruturais básicos determinados anteriormente: não existe a evidência de um crime, nem um criminoso personificado, e o final aberto da narração não desvela o enigma; tampouco a investigação do caso, único elemento estrutural do género que cumpre de alguma forma a sua função, serve para descobrir o homem desaparecido, mas para conhecer sua relação com a família dele e os colegas do escritório. Por outro lado, a função do investigador, que não é nem polícia nem detective, é realizada por um escritor e jornalista, uma circunstância que reaparece, como veremos, em outras obras, e que está relacionada com o uso significativo da metaficção. É, porém, esta série de negativas que permitiria incluir *O rio triste* no esquema estabelecido, pois é uma prova da intenção do autor de reutilizar determinados tópicos do género com fins diferentes dos tradicionais. De facto, poderíamos encontrar o criminoso no próprio salazarismo, e o crime na ausência de liberdade de um povo submetido a uma certa anulação da memória histórica («o orgulho gastou-se todo nas caravelas e vai ficar de rastos depois desta miragem africana», p. 357).

Argumentos parecidos podem-se aduzir sobre *Square Tolstoi*, de Nuno Bragança, onde a própria génese da obra e a clandestinidade política aparecem como motivos fundamentais. À semelhança de *O rio triste*, não há um crime concreto, um assassino ou umas circunstâncias enigmáticas para desvelar; qualquer referência ao género policial está ausente, tanto no próprio romance como na opinião da crítica sobre ele. O centro temático de *Square Tolstoi* é a luta política na clandestinidade e as relações pessoais do protagonista com a amante dele e com os livros que ele escreve. É por isso que M. Alzira Seixo destaca como motivo central do romance a escrita de um livro, além do facto de a obra «entrelaçar os filões político, erótico e autobiográfico» (1983, p. 96), e apresentar a História através da consciência literária («um livro para escrever, uma mulher para amar, um país para libertar», p. 97). Encontramos, assim, em *Square Tolstoi*, a reflexão sobre a escrita e a narração de factos históricos da ditadura, unidas a uma intriga referida às actividades clandestinas dos portugueses no exílio, que os obriga a fugir como se fossem criminosos. Se considerássemos como um delito esta situação de permanente burla da autoridade, seria um crime muito diferente da definição dada anteriormente, já que não seria motivado pela perda de referências temporais, mas muito pelo contrário, por uma necessidade de recuperar um passado histórico ideal: a adscrição e subversão ao género (policial puro ou historicista) confirma-se. Finalmente, a investigação no romance de Nuno Bragança baseia-se, como em todas as obras analisadas, na situação política do país e no seu passado histórico, bem como, mais uma vez, no problema da

identidade portuguesa, como via para a redenção («o facto de eu estar purgando a memória -no escrever- tinha um efeito de catarse», p. 172).

Em *Adeus, princesa*, de Clara Pinto Correia, apresenta-se de forma mais evidente a função dos três elementos estruturais do género policial. Aparecem também algumas referências metaficcionais ao próprio género, de maneira que a autora se revela consciente do uso de suas normas. As alusões ao género fazem-se com uma certa ironia, mas sem pretender a paródia do género, já que aparecem em momentos de importante tensão dramática («Já lestes muitos romances policiais em que se matam pessoas assim. Se o queres matar, Mitó», p. 224). O tema fulcral (a falta de perspectivas de futuro dos jovens no Alentejo devido ao desemprego e ao atraso económico e cultural) é estruturado ao redor de uma trama policial à procura do autor do homicídio de um jovem alemão. O espaço fechado da vila onde têm lugar os factos, e o tempo detido devido à sobrecarga de consciência histórica (o Alentejo, origem da Revolução dos Cravos), não parecem constituir o contexto mais adequado para o crime, conforme os parâmetros que temos estabelecido. Contudo, devido precisamente a esta circunstância, que foi seguida de uma profunda frustração ao não se cumprir a esperança redentora do movimento popular, o Alentejo apresenta-se como o lugar mítico do desengano. De maneira que se pode ver na desconfiança na História, que tanto prometia, uma porta aberta ao desarraigamento, ao individualismo extremo que pode devir assassino, já que a força da colectividade só conseguiu o fracasso.

Por trás do aparente móbil do crime (os ciúmes atormentados e o despeito da jovem perante o amante; ainda que também se insinuem no início motivos políticos), assoma uma herança histórica colmada de tragédia e derrotas que a segunda geração não é ainda capaz de assimilar, apesar de não ter sido testemunha directa desse período histórico. A principal inculpada, classificada pelo jornalista-investigador de «assassina a sangue frio» (p. 286), sente a asfixia da sua clausura adolescente como consequência do fracasso histórico: ela tinha-se filiado às juventudes comunistas, mas abandonou o partido ao sentir a decepção, ainda que lhe ficasse «uma coisinha lá no fundo, remoendo» (p. 113). É significativa neste sentido a cena que narra a saída nocturna e clandestina da rapariga à procura do amante, claro sinal de heroísmo e acto de rebelião, porque o facto de o pai dela ser imediatamente informado por um vizinho da vila, conduz a uma reflexão comparada sobre a traição da História. De maneira que, a jovem assassina, é o símbolo da redenção de um povo que precisa de romper o silêncio e deixar sair um sentimento de raiva guardado

durante demasiado tempo. Contudo, não se cumpre o desejo de recuperar a força perdida no processo da Revolução e nos anos posteriores, porque, afinal, não se consegue acabar com o sonho de uma História feita a partir de mitos. Efectivamente, a versão oficial culpa do crime uns misteriosos contrabandistas forasteiros. Outras mortes acontecidas na terra (suicídios), podem ser também explicadas por meio de causas histórico-políticas posteriores ao 25 de abril, esperança frustrada depois de tantos anos de espera: «o braço que vem do fundo dos séculos [...]. A perversidade que dorme sob os malmequeres» (p. 255).

Portanto, a investigação, conduzida de novo por um jornalista, provoca a reflexão sobre a relação entre a realidade e a ficção («as histórias verdadeiras nunca se podem provar [...] o que não se pode provar não existe», p. 291) e sobre o valor da palavra («onde foi que as palavras começaram a perder a sua força. Onde foi que lhes roubaram a magia redentora», p. 112). Mas é também a via, como acontece nas obras estudadas anteriormente, para desvelar o percurso histórico de um país desenganado. Também aqui, a solução do caso tem uma evidente carga ética, já que a versão dupla que se tem dos acontecimentos coloca o problema da realidade e a aparência no âmbito das relações humanas em uma sociedade muito fechada. De maneira que *Adeus, princesa* aproxima-se mais do esquema estabelecido como objecto de estudo (de facto, os comentários dos críticos coincidem de forma unânime em definir este romance como policial; cf. Rodrigues), uma vez que incorpora os elementos estruturais básicos do género, para fazer uma reinterpretación deles em função de uma revisão do passado histórico imediato.

Como brevíssima conclusão, citamos umas palavras de Rafael Conte sobre o sucesso do género policial nos últimos tempos: «se trata de la moda más potente, más eficaz y sospechosa de las que han surgido desde que la democracia intenta serlo» (p. 1).

## BIBLIOGRAFIA

- ALVES, José Edil de Lima (1990): *A paródia em novelas-folhetins camilianas*, Lisboa, I.C.A.L.P.
- BERGSON, Henri (1957): *Memoria y vida* (título original: *Mémoire et vie*). Selección de Gilles Deleuze, Madrid, Alianza, 1977.
- BRIONES, Ana Isabel (1996): «The Detective Genre as a Postmodernist Parody for the Representation and Redemption of History. José Cardoso Pires' *Balada da praia dos cães*», *Portuguese Studies*, King's College London, vol. 12, pp. 171-184.

- COLMEIRO, José Fernández (1994): *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos.
- CONTE, Rafael (1984): «Policías y ladrones o el juego que quería ser real», *El País*, «Libros», Madrid, 5 de agosto, pp. 1-2.
- DOCHERTY, Brian (1988): *American Crime Fiction: Studies in the Genre*, Basingstoke, MacMillan.
- ECO, Umberto (1964): *Apocalípticos e integrados* (título original: *Apocalittici e integrati*), Barcelona, Lumen, 1990.
- EMINESCU, Roxana (1983): *Novos caminhos do romance português*, Lisboa, ICALP.
- FOKKEMA, Douwe (1983): *História literária. Modernismo e Pós-modernismo* (título original: *Literary History. Modernism and Postmodernism*), Lisboa, Vega.
- FREELAND, Alan (1996): «Zé Povinho and John Bull: Portuguese Perceptions of Britain, 1870-90», *Portuguese Studies*, King's College London, vol. 12, pp. 78-88.
- GUERRA, Orlando (1991): «A literatura policial portuguesa e os escritores marginais», *Vértice*, Lisboa, núm. 45, pp. 101-105.
- HAMPTON, Chistopher (1990): *The Ideology of the Text*, Open University Press.
- HORSLEY, Lee (1990): *Political Fiction in the Historical Imagination*, Basingstoke-London, Macmillan.
- HUTCHEON, Linda (1989): *The Politics of Postmodernism*, London, Routledge.
- JAMESON, Fredric (1981): *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, London, Routledge.
- (1986): «The Third-World Literature in the Era of Multinacional Capitalism», *Social Text*, núm. 15, pp. 65-68.
- JORGE, Carlos J. Figueiredo (1992): «Por una história do policial português», *Vértice*, Lisboa, núm. 47, pp. 118-119.
- LANÇA-COELHO, José (1991): «A literatura policiaria em Fernando Pessoa», *Vértice*, Lisboa, núm. 45, pp. 117-120.
- LEPECKI, Maria Lúcia (1984): «O romance português contemporâneo na busca da história e da historicidade», en *Le roman portugaise contemporain*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centre Cultural Portugais, pp. 13-21.
- LIMA, Joel (1991): «Sherlock Holmes em Portugal», *Vértice*, Lisboa, núm. 45, pp. 107-115.
- LOURENÇO, Eduardo (1978): *O labirinto da saudade*, Lisboa, Dom Quixote, 1992.
- MACHADO, Álvaro Manuel (1984): *A novelística portuguesa contemporânea*, Lisboa, ICALP.
- MEROD, Jim (1987): *The Political Responsibility of the Critic*, Cornell University Press.

- MOURÃO-FERREIRA, David (1986): prólogo a *O rio triste*, de Fernando Namora, Lisboa, Bertrand, pp. I-VII.
- ORTEGA Y GASSET, José (1930): *La rebelión de las masas*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1983.
- PETRONIO, Giuseppe *et al.* (1985): *Su il romanzo poliziesco*, Bari, Laterza.
- REIS, Carlos (1987): *Para una semiótica de la ideología* (título original: *Para uma semiótica da ideologia*), Madrid, Taurus.
- RIBEIRO, António Sousa (1993): «Configurações do campo intelectual português no pós-25 de abril: o campo literário», en Santos, pp. 483-511.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (1986): «*Adeus, princesa*, de Clara Pinto Correia: adolescência no Alentejo com amor e humor», *Diário de Lisboa*, «Ler e Escrever», 7 de agosto, p. 1.
- ROBYNS, Clem (1991): «A ortodoxia do romance policial. Apropriação ideológica e de género através da tradução», *Vértice*, Lisboa, 42, pp. 59-67.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (1993): *Portugal: um retrato singular*, Porto, Afrontamento.
- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar (1989): *História da literatura portuguesa*, Porto, Porto Editora, 15.<sup>a</sup> ed. corregida e aumentada.
- SEIXO, Maria Alzira (1983): Resenha sobre *Square Tolstoi*, de Nuno Bragança, *Colóquio-Letras*, Lisboa, núm. 71, pp. 96-98.
- (1984): «Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): ficção», *Colóquio-Letras*, Lisboa, núm. 78, pp. 30-42.
- VAKIL, Abdoolkarim (1995): «Representations of the 'Discoveries' and the Imaginary of the Nation in Portuguese Integralism», *Portuguese Studies*, King's College London, vol. 11, pp. 133-167.
- VIEGAS, Francisco José (1992-a): «Toda a literatura é policial», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 5 de maio, pp. 16-17.
- (1992-b): «O adeus à arma», *Vértice*, núm. 47, pp. 120-124.