

Patrícia Ferreira Mota Freitas

Do Escritor como Predador:  
Mistério e (Re)visões na Obra de Ana Teresa  
Pereira

Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes  
Especialização em Estudos Comparatistas

Sob orientação de  
Profa. Doutora Maria de Lurdes Morgado Sampaio

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Porto  
2011

## Agradecimentos

Para o João, por tudo o que é nosso  
Para a minha família, que é responsável pelo que de melhor há em mim  
Para a Vivi, que apesar de ser a irmã mais nova, é o meu modelo

Esta dissertação não teria sido possível sem a orientação da Doutora Maria de Lurdes Sampaio. Quero por isso agradecer-lhe as suas preciosas sugestões e comentários, os esclarecimentos e correcções, mas também a permanente disponibilidade, ajuda e apoio, ao longo de todo este trabalho, que é, aliás, em grande medida, o resultado das nossas estimulantes conversas acerca de Ana Teresa Pereira e do policial.

*No ser un hombre, ser la proyección del sueño de  
otro hombre, que humiliación incomparable, qué vertigo.*

Jorge Luís Borges

## 0. Introdução

Da dificuldade de classificação da obra de Ana Teresa Pereira dão conta recensões, ensaios académicos e até blogues, desde a publicação do seu primeiro livro, *Matar a Imagem*, em 1989. No mais recente trabalho de âmbito universitário acerca da autora, por exemplo, *Além-sombras: Ana Teresa Pereira*, que é de resto a primeira tese de doutoramento a centrar-se exclusivamente no seu universo, Duarte Pinheiro alude a este aspecto em termos bastante claros, referindo-se-lhe como “uma das mais latentes questões (...) dos textos pereirianos, a do género”. (Pinheiro, 2010: 7)

Mas se parece evidente que as ficções da autora não encaixam de forma definitiva em nenhuma categoria específica, é ainda assim possível identificar alguns discursos com os quais estas se relacionam de forma sistemática, como é o caso do policial. Este, ainda que de forte substrato literário, é há muito transversal às artes, sendo portanto bastante difundido e gozando de grande fortuna na cultura popular ou de massas. Assim, a forma como a obra de Ana Teresa Pereira interage com o policial é uma questão que se coloca a todos os leitores dos seus livros, parecendo-nos interessante debatê-la de forma mais demorada do que tem sido feito em reflexões anteriores, que apesar de referirem inevitavelmente este ponto, se centraram noutros aspectos. Além disso, esta questão está relacionada com uma das marcas mais estruturais da obra da autora e que se prende com o facto de esta se construir num jogo permanente de referências, remissões e actos predatórios de apropriação, que visam também (mas não só) o policial.

É certo que os seus livros começaram por ser editados numa colecção com esse paratexto, para depois surgirem com o rótulo muito mais genérico de “ficção portuguesa”. Mas mais do que averiguar em que medida esta mudança de catalogação corresponde de facto a alterações significativas na sua obra, interessa sobretudo esclarecer em que medida o facto de o policial ter constituído um ponto de partida pode ter contribuído para a emergência de determinadas características na produção da autora.

Dada a dimensão da obra de Ana Teresa Pereira (36 livros até à data), é impossível num trabalho deste âmbito abordá-la na sua totalidade, pelo que se tornou necessário seleccionar um *corpus* mais restrito. Inicialmente, equacionámos a hipótese de optar pelos seus primeiros romances, que, enquanto textos inaugurais, pressagiam muitos

dos aspectos explorados e desenvolvidos em fases posteriores, o que alargaria de certa forma o alcance das nossas reflexões relativamente a um super-texto já de si bastante coerente e uno.<sup>1</sup> No entanto, por um lado, da análise de obras tão próximas (no tempo e a nível de estratégias ficcionais) resultaria necessariamente alguma redundância; por outro, se o policial, como acreditamos, de facto favoreceu o aparecimento de algumas das características da ficção pereiriana, importa também considerar as últimas obras, em que esses aspectos, em princípio, serão já mais consistentes.

Centrar-nos-emos assim no seu primeiro livro, *Matar a Imagem* (com tudo o que este prognostica relativamente aos seguintes), e em dois mais recentes: *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* e *A Outra*.

Mas antes de nos concentrarmos nos textos, e uma vez que começaremos por perspectivar a sua obra em função do paratexto de policial que lhe foi inicialmente atribuído, será pertinente reflectirmos acerca do próprio género.

---

<sup>1</sup> Rui Magalhães diz aliás, acerca do primeiro livro de Ana Teresa Pereira, *Matar a Imagem*, que este “supõe já, na sua íntima existência, a totalidade da obra posterior da autora.” (Magalhães, 1999: 21)

# 1. A vertigem do policial

## 1.1. Marcos na história e teorização de um género problemático

Pensar qualquer obra à luz do policial implica depararmo-nos com uma série de questões preliminares (relacionadas com a génese deste, a propriedade do termo “policial”, a delimitação de um *corpus* específico e exclusivo, etc.), que apesar de amplamente discutidas por vários críticos literários estrangeiros (sobretudo ao longo da segunda metade do século XX), continuam hoje tão problemáticas como antes. No essencial, estes aspectos são sintetizados e analisados por Maria de Lurdes Sampaio na “Primeira Parte” da sua *Histórica Crítica do Género Policial em Portugal (1870 – 1970): Transfusões e Transferências* (2007), da qual nos socorreremos amiúde, mas será ainda assim conveniente determo-nos um pouco em alguns dos pontos mais importantes.

I. O primeiro prende-se com o próprio estatuto do policial dentro da literatura: constituirá ele um modo, um género, uma espécie ou categoria? Este é, no entanto, um “caminho se não exaurido pelo menos resvaladiço”, como afirma Maria João Simões (a propósito de um *parente próximo*, o fantástico), que ultrapassa em muito os objectivos e ambições deste trabalho, sendo por isso necessário contornar o problema sem resolvê-lo, o que faremos desde já e em termos práticos, assumindo-o como género, na linha de muitos estudos anglo-saxónicos e em sintonia com a obra de Maria de Lurdes Sampaio já referida. (Simões, 2007: 65)

Ainda assim, e recuperando a metáfora de Maria João Simões, continuamos em *terreno movediço*, porquanto se “os textos são objectos concretos, (...) os géneros são construções abstractas, ferramentas culturais (...), produtos sócio-simbólicos”, que interagem, muitas vezes de forma “aleatória e incongruente”, com a própria literatura. (Bozzetto, 2007: 7-8; tradução nossa) Resultam não apenas da fortuna da crítica, mas também “de hábitos, das opções dos livreiros, de práticas textuais por parte de autores,

dos acasos da edição e do horizonte de expectativas que define as modalidades de recepção”. (*idem*, 9; tradução nossa) Assim, a dificuldade

não reside no facto de o rótulo ‘literatura policial’ se circunscrever a um *corpus* de narrativas muito restrito - que tenha ‘um polícia’ como investigador - mas, pelo contrário, de ele designar, empiricamente, um vasto e informe território de narrativas. (Sampaio, 2007: 52)

**II.** Não é, por isso, de estranhar, que seja tão difícil chegar a uma definição de policial. Por um lado, independentemente da perspectiva que adoptemos para a sua génese, parece certo que as raízes do policial são em grande medida híbridas, e que este foi ganhando forma a partir de uma literatura anterior e/ou sua contemporânea em que o mistério era já um elemento essencial (memórias de polícias, romances de aventuras, literatura gótica, folhetins ingleses e franceses) e de que nem sempre é fácil destrinça-lo; por outro, as etiquetas e afixos que lhe foram sendo acoplados ao longo do tempo são sintomáticos de uma diversidade constante: “police procedural” (sobretudo nos EUA dos anos 50, com Ed MacBain e Joseph Wambaugh); “policial psicológico” (PD James, Peter Lovesey e Ruth Rendell no Reino Unido e Patricia Highsmith do outro lado do Atlântico); “policial forense” (Patricia Cornwell); “thrillers legais” (John Grishman); “policial histórico” (Lindsey Davis, Steven Taylor e Ellis Peters); “metaphysical detective fiction” (Paul Auster); “policial futurista” (*Carbono Alterado* de Richard Morgan e também o filme *Blade Runner* de Ridley Scott).<sup>2</sup>

Mesmo no momento em que o policial parece ter sido ontologicamente mais forte, durante os anos 20 e 40, do século passado, duas variantes concorriam com igual popularidade: o romance de linha dedutiva, tal como foi desenvolvido no Reino Unido por Carter Dickson (americano expatriado), Agatha Christie, Anthony Berkeley, Dorothy Sayers e, nos E.U.A., por Ellery Queen, Stanley Gardner e S. S. Van Dine, ente outros; e o romance hard-boiled ou *noir*, do outro lado do Atlântico, explorado por autores famosos como Raymond Chandler, Dashiell Hammett e Mickey Spillane.

---

<sup>2</sup> Apesar de não contarem com designação específica, existem também as histórias policiais centradas em *profilers* (como as da autora escocesa Val McDermid, por exemplo) e as que giram em torno de figuras que em tudo se assemelham a monstros modernos, como a saga de Hannibal Lecter, de Thomas Harris.

Daí que o melhor caminho talvez seja mesmo perspectivar o policial em função da sua diversidade, como sugere Maria de Lurdes Sampaio, recuperando a proposta de T. Todorov no clássico estudo “*Typologie du Roman Policier*”, onde, em vez de avançar com uma definição do género, o teórico propunha uma abordagem a partir de tipos ou subespécies: o policial clássico ou “romance de enigma”, o “romance negro” e o “romance de suspense”.

No primeiro, tipicamente, a incompetente polícia local assistia enquanto o protagonista, na sequência da investigação, reunia todos os envolvidos num ambiente acolhedor (*cosy*), para ir progressivamente eliminando suspeitos, até revelar o autor do crime (geralmente, uma morte ocorrida em ambiente doméstico e asséptico, como a biblioteca, a estufa ou a piscina de uma casa de campo e em espaços fechados ou isolados: uma ilha, um barco, um comboio ou uma pequena aldeia). Este período é considerado a *Golden Age* do policial britânico, cujas características definiram o que é ainda hoje entendido como policial clássico, centrado na estratégia epistemológica e literária da detecção e em explicações lógicas e racionais. Todorov caracteriza esta subespécie desenvolvendo uma ideia inicial de Michel Butor, em função de uma dualidade: por um lado, a história do crime (ou *fábula*, para usar a terminologia que os Formalistas Russos aplicaram ao romance em geral), a que o leitor não tem acesso directo e que é anterior ao início do livro, estando assim ausente; por outro, a da investigação (ou *intriga*), que procura reconstituir a primeira e que coincide com a história da própria obra, tendo um desenvolvimento lento e geométrico, em que as pistas e indícios são examinados um a um, numa lenta aprendizagem do detective (que goza de imunidade, estando, em princípio, livre de qualquer risco) e, com ele, do leitor. Esta estratégia deu origem a um mecanismo curioso, em que o narrador, para legitimar e caucionar o relato da investigação, é tipicamente um amigo do detective, como é o caso dos acólitos de Holmes e Poirot, Dr. Watson e Capitão Hastings respectivamente, que reconhecem, de forma explícita, estar a redigir um livro, onde relatam a história da investigação, na qualidade de testemunhas ou biógrafos. Segundo Todorov, neste tipo de policial, de matriz lógico-dedutiva, o percurso do romance é retrospectivo, caminhando, ao nível do discurso, do efeito para a causa, ou seja, do fim para o início da narrativa, o que estimula a curiosidade do leitor até à surpresa final, reservada para as últimas linhas do capítulo.

Já no *noir* ou “romance negro”, que surgiu nas *pulp* e *crime magazines* (como a *Black Mask*) norte-americanas, os escritores profissionais, cujo pagamento dependia do facto de conseguirem agarrar os seus leitores, introduziram sexo, *gangsters*, *femmes fatales*, *private eyes* violentos mas íntegros, num meio urbano hostil, à época considerado como sendo mais realista do que o seu contemporâneo inglês. Raymond Chandler apelida, aliás, os policiais dedutivos de “artificiais”, acrescentando que os norte-americanos retiraram o crime do “vaso veneziano”, em que os outros o continham. (Chandler, 1983)

Para Todorov, a diferença fundamental entre o *noir* e a *genteel tradition* inglesa reside no facto de aquele suprimir a primeira história (crime), dando vida à segunda (investigação), ao fazer coincidir a narração com a acção. Assim, o *hard-boiled* evolui de forma prospectiva, ou seja, da causa para o efeito, o que, segundo o teórico búlgaro, potencia o suspense. Além disso, o *private eye* não tem imunidade e arrisca com frequência a própria vida, intervindo também no desenrolar dos acontecimentos. Os factos assustadores são, no entanto, segundo Todorov, descritos sem ênfase e com “cinismo”. (Todorov, 1971: 63)

Finalmente, o “romance de suspense” seria “uma espécie de síntese das propriedades e características destas duas modalidades”, servindo de transição entre ambas. (Sampaio, 2007: 23) Conserva a dualidade passado / presente do “romance de enigma”, mas dá maior relevo à segunda instância e, à semelhança do que acontece no “romance negro”, o detective perde a imunidade. Todorov caracteriza ainda dois subtipos do “romance de suspense”: a “história do detective vulnerável”, na qual este deixa cair o estatuto de observador para ser integrado no universo das outras personagens, e a “história do detective-suspeito”, que, acusado de um crime que não cometeu, se vê obrigado a procurar o verdadeiro culpado. Curiosamente, Todorov insere Hammett e Chandler, commumente considerados autores de *noirs*, no primeiro subtipo, e um outro autor norte-americano, William Irish (que é uma das grandes referências de Ana Teresa Pereira), no segundo.

**III.** No mesmo artigo, “Typologie du Roman Policier”, e apesar desta descrição ainda hoje bastante produtiva, Todorov começava por distinguir a literatura popular ou de

massas, a que o policial pertenceria, da outra, a *verdadeira*, numa oposição axiológica sintomática da condição de género menor, paraliterário, de que o policial enfermou durante muito tempo. A este facto não será alheia a tentativa de legitimação que os primeiros historiadores procuravam, ao descortinar antepassados remotos do género em episódios bíblicos, ou no *Rei Édipo*, por exemplo.

Para Régis Messac, “o género policial terá evoluído de formas pouco elaboradas para formas cada vez mais aperfeiçoadas, tendo atingido a sua expressão máxima nos anos 20 do século XX, no romance de tipo dedutivo”. (Sampaio, 2007: 12) Já Jacques Dubois, em sintonia com estudiosos que situam o seu aparecimento no século XIX, na sequência da industrialização e urbanização do Ocidente, coloca a tónica nas relações entre o género e a modernização da sociedade, como resultado dos progressos na criminologia, imprensa, caminhos-de-ferro e o emergir do “universo burguês com os seus mistérios privados”. (*idem*, 15) Martin A. Kayman, por sua vez, relaciona-o com a “secularização das histórias de heróis que defendiam as comunidades dos gigantes, dragões e maus espíritos (cujo valor mítico o policial / história de detecção herda).” (Kayman, 2001: 308)

**IV.** De uma forma ou de outra, mais uma vez, o que ressalta das múltiplas perspectivas para a génese e história do policial é a sua pluralidade, indiciada igualmente pela oscilação de termos usados para designá-lo no mundo anglo-saxónico, por exemplo, onde este foi desde o início particularmente popular e prolífero: os conceitos tradicionais de “mystery fiction” ou “detective fiction” convivem com formas mais coloquiais (“whodunnit”) ou gerais (“crime fiction”).

Em Portugal, o termo surgiu decalcado do francês “roman policier”, o que não é de estranhar, uma vez que se trata de um género claramente importado, que entrou no país através da tradução, feita nos anos 30 e 40, a partir de edições francesas. Esta designação terá sido adoptada “desde inícios do século XX, com um sentido amplo e difuso, não referindo, nem sequer em termos preferenciais, a narrativas com agentes da polícia oficial como protagonistas ou como personagens secundárias.” (Sampaio, 2007: 32-33)

Uma marca de diversidade tão grande, tão evidente e aos mais diversos níveis

(definição, génese, terminologia e *corpus*) pode fazer perigar a propriedade e operacionalidade do conceito de “género policial”, que por vezes parece funcionar como “um espartilho onde não cabem as actualizações diferenciadas da literatura pós-kafkiana”. (Simões, 2007: 71) No entanto, como Marjorie Perloff, acreditamos que apesar do hibridismo característico da era pós-moderna, continua a fazer sentido recorrer a marcas genéricas e à própria ideia de “género”, no estudo de casos concretos:

Indeed, however ‘irrelevant’ generic taxonomies may seem in the face of the postmodern *interdisciplinary* of the arts (...), however pointless it may seem to classify and label texts that refuse to fit into the established categories, practically speaking, it is virtually impossible to read a given ‘text’ without bringing to it a particular set of generic expectations. [...] It is the paradox of postmodern genres that the more radical the dissolution of the traditional generic boundaries, the more important the concept of genericity becomes. (1984: 4)

## 1.2. Alguns aspectos acerca do caso do policial em Portugal e do policial português

Como argumenta Maria de Lurdes Sampaio no seu estudo *História Crítica do Género Policial em Portugal (1870-1970): Transfusões e Transferências*, o romance policial foi, entre nós, um género importado e traduzido, a partir, sobretudo, de horizontes anglo-saxónicos, depois da Segunda Guerra Mundial. Em 2001, num breve artigo sobre este assunto, a investigadora afirmava já que “até aos anos 80 do século XX é impossível falar de um romance policial português.” (Sampaio, 2001: 310) Quer no primeiro trabalho referido, dedicado particularmente à recepção crítica do género policial em Portugal (questões de tradução, textos de reflexão teórico-crítica e relação com o sistema literário), quer noutros estudos, Lurdes Sampaio refuta a tese dos que fazem remontar uma história do policial português a *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870) de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, a “suposta obra fundadora do género entre nós”. Na sua perspectiva, a resolução do mistério, que o próprio título do livro destaca, resulta de “métodos tradicionais do folhetim, como a confissão e os relatos melodramáticos das personagens”, sendo ainda o “polícia (...) uma figura ausente (nem personagem, nem ‘função’) da nossa ficção oitocentista.” (*idem*: 311). No estudo *História Crítica do Género Policial em Portugal*, a autora afirma que, nos anos 30 e 40 do século XX, terão sido publicadas em Portugal muitas obras com o título de “policial” (ou com paratextos que incluíam esta designação), mas um simples olhar para alguns catálogos referentes a essa época e para listagem de colecções “policiais” desse período (como a da Romano Torres e a da Clássica Editora) parece apontar para uma grande heterogeneidade e hibridismo de géneros e subgéneros: desde histórias de suspense e mistério (na linha do século XIX) a relato de aventuras e narrativas góticas, passando igualmente pelos romances de espionagem e histórias passionais com ingredientes de violência e mistério.

Já a década de 50 terá sido marcada por uma actividade intensiva de tradução de narrativas anglo-saxónicas, em colecções de policiais célebres, como a *Vampiro de Bolso*, a *Xis* e a *Escaravelho de Ouro*. Joel Lima, num artigo com o título “*Sherlock Holmes em Portugal*”, mas que não se circunscreve a Conan Doyle, refere-se a essa época como

sendo a *Golden Age* do género no nosso país, dando importância a alguns autores nacionais que Lurdes Sampaio considera pouco significativos. É o caso de Mário Domingues, Luso Soares, Francisco Branco, entre outros. Para esta estudiosa, a “popularidade” do género policial (que se explica em função de factores de ordem literária e sociológica) levou ao aparecimento das primeiras reflexões teórico-críticas acerca do género no nosso país (da responsabilidade de Gaspar Simões, Vergílio Ferreira e Óscar Lopes, por exemplo), mas não ao desenvolvimento de uma literatura policial portuguesa.<sup>3</sup> Aliás, esta reflexão parece ter sido estimulada pela atitude de receptividade do género em França, por parte de intelectuais como Albert Camus e André Gide, e pela divulgação de fragmentos das novelas policiárias de Fernando Pessoa, que era também um grande leitor do género. Se para a autora, os constrangimentos do próprio sistema literário português da altura (requisitos de intervenção social e política dos escritores e intelectuais) são, a par de proibições sobre narrativas criminais passadas em terras lusitanas, fortes razões para esta ausência de um romance policial português, já para Francisco José Viegas, Modesto Navarro e Carlos Jorge Figueiredo Jorge, o regime fascista e a censura serão factores decisivos na explicação deste fenómeno (ou da ausência dele). Na opinião destes autores, a escrita de histórias sobre crimes passados em Portugal e com personagens e situações relativas à sociedade portuguesa, só poderia desenvolver-se em situação de democracia. Carlos Jorge Figueiredo Jorge, por exemplo, defende, em “O policial Português. Geografia de uma Problemática”, que o policial tem uma “imensa sede de *representação mimética*, de aproximação máxima do mundo possível da ficcionalidade do mundo historicamente reconhecível como verosímil, perto do empírico observado” (Jorge, 1988: 118).<sup>4</sup> Assim, seria impossível ao escritor português escapar às implicações ideológicas do tratamento do crime em Portugal, em condições não democráticas.

---

<sup>3</sup> Para uma melhor compreensão desta questão, ver em *História Crítica do Género Policial em Portugal (1870-1970): Transfusões e Transferências*, os capítulos 3 (Terceira Parte) - “Aspectos da Recepção Crítica do Género Policial em Portugal” e 1 (Quarta Parte) - “Da (In)viabilidade do Romance Policial Português”.

<sup>4</sup> Sobre este assunto, cf. ainda Francisco José Viegas “Há um Problema com a Literatura Policial” (1998: 7-9) e Maria de Lurdes Sampaio “As vantagens de ser literatura menor e estrangeira: O género policial em Portugal como género mal policiado”. (2009: 103-119)

De acordo com as conclusões de Lurdes Sampaio, que aqui nos servem de guia, será precisamente uma certa crise do romance nos anos 50 (do Neo-Realismo), associada à ausência de outras alternativas ficcionais, que, já na década de 60, estimulará autores portugueses a escrever romances policiais (embora com pseudónimos de língua inglesa). É o caso de Ross Pynn (pseudónimo de Roussado Pinto), Dick Haskins (pseudónimo de António Andrade de Albuquerque), Strong-Ross (Rajanto Valério de Azevedo) e Dennis McShade (pseudónimo de Dinis Machado), entre outros. Desta forma, confirmava-se ainda o estatuto de “estrangeiro” do género no nosso país. Os romances destes autores desviam-se, porém, da matriz racionalista subjacente ao policial lógico-dedutivo (mais lido ao longo da década de 50), subvertendo-o com frequência. Os textos desta época manifestavam uma grande permeabilidade relativamente a influências diversas, como os romances e filmes de espionagem ou as histórias de gangsters, e incidiam cada vez mais sobre o crime e a perspectiva do seu perpetrador, explorando a reversibilidade do binómio detective / criminoso, que na verdade estava já presente no género, pelo menos de forma latente, em potência, desde Poe (Dupin vs. Ministro D-). Não é, por isso, de estranhar que, como defende Maria de Lurdes Sampaio, o “romance ‘policial’ dos anos 60 (...) [tenha colocado] problemas de definição do género que se estenderam até ao presente.” (Sampaio, 2001: 315)

Durante esta época, o modelo norte-americano do romance *hardboiled* (na linha de Dashiell Hammet e Raymond Chandler) afirma-se finalmente entre nós, sob a forma de pastiche, como em Ross Pynn, por vezes, para abordar “fantasmas, tabus e representações do imaginário português da época.” (*idem, ibidem*). Caminhos diferentes seguiram Dick Haskins, que continuou a explorar sobretudo o “whodunnit”, e Dennis McShade, que apesar de ter explorado também o romance negro, o subverteu, pela via da paródia, muitas vezes com distanciamento humorístico.<sup>5</sup> Desta fase, Lurdes Sampaio destaca a obra de Jorge Reis, *Matai-vos Uns aos Outros* (1961), uma vez que, na sua leitura, se trata do primeiro romance português a fazer uso de fórmulas e *topoi* do policial, para encenar questões da sociedade portuguesa, funcionando assim como matriz para os policiais dos anos 1980, que apresentarão objectivos claros de crítica e denúncia

---

<sup>5</sup> Ambos os autores mereceram uma análise longa e aprofundada na já referida *História Crítica do Género Policial em Portugal (1870 – 1970): Transfusões e Transferências* (2007).

social.

De facto, só nessa década será finalmente desenvolvido um policial português, após o vazio da década de 70, que em grande parte se deve à própria Revolução e ao período politicamente conturbado que se lhe seguiu, “engolindo” e chamando a si as manifestações intelectuais e artísticas do país. Esta será uma fase de publicação intensa de autores nacionais (na maior parte das vezes, sem pseudónimo), com o aparecimento de várias colecções do género, sendo mesmo criado, em 1982, o Prémio Editorial Caminho para a Literatura Policial – que sete anos depois, será atribuído ao romance inaugural de Ana Teresa Pereira, *Matar a Imagem*.<sup>6</sup>

De uma forma geral, quando não envereda pela via mais lúdica da paródia e do pastiche, o género irá então tematizar questões de natureza social e política, relativas a Portugal. São assim problematizados, com frequência, os “mistérios da sociedade portuguesa do ante e pós-25 de Abril (do tráfico de drogas a actos terroristas, dos segredos comunistas à guerra colonial)”. (Sampaio, 2001: 317) Os autores que mais se ocuparão destas questões portuguesas são Modesto Navarro e Henrique Nicolau (pseudónimo de António Damião), embora possam também destacar-se outros romances, que ganharam notoriedade ao longo da década, como é o caso de *Adeus Princesa. Crime Imperfeito*, de Clara Pinto Correia (1985) – considerado por Vasco Pulido Valente “o melhor romance destes últimos anos”. (*idem, ibidem*) A advertência inicial (“o romance policial que se vai seguir tem coentros”) é, aliás, sintomática da centralidade, na história, de um meio “muito” português - o Alentejo rural, com contrabando à mistura. De facto o tema central da história é ainda de grande actualidade: o desemprego, a frustração dos jovens sem futuro, o atraso económico e um universo provinciano fechado, de complicadas intrigas locais. para Ana Isabel Briones, esse romance versa sobre “a desconfiança na História” e “o Alentejo apresenta-se como o lugar mítico do desengano”.

---

<sup>6</sup> Este assunto é tratado de forma panorâmica no ensaio de Ana Isabel Briones “Género e Contragénero. Tópicos do romance policial na narrativa portuguesa dos anos oitenta em via de reflexão histórica”. A autora afirma que é evidente que o género policial dos anos 80 surge num “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)”, que está também associado a outros factores, como o “profundo debate internacional sobre os métodos da historiografia e a suspeita relação entre a realidade e sua narração”. (Briones, 1998: 269)

(Briones, 1998: 277)

Também de desengano falam algumas obras de Henrique Nicolau, que se iniciou em 1985, com *O Trabalho é Sagrado*, e continuou, em vários romances, a fazer uma denúncia crítica de problemas da sociedade portuguesa, a seguir à Revolução dos Cravos. *Arca do Crime*, o seu quarto romance, é publicado em 1988, um ano antes de Ana Teresa Pereira publicar o seu romance de estreia, *Matar a Imagem*. As diferenças entre as duas obras, ambas editadas na colecção Policial da Caminho, são bastante evidentes. Ao contrário de *Matar a Imagem*, que, de imediato, surpreende o leitor pela quantidade de termos e citações em línguas diversas (latim, espanhol, inglês, alemão), destacadas a itálico, *A Arca do Crime* parece querer enraizar-se numa tradição literária portuguesa, referindo Camilo Castelo Branco, logo nas páginas de abertura. O modelo da investigação é o do romance *hardboiled* americano, não só pela atitude de crítica, mas também em função do meio social explorado (com uma prostituta negra a adquirir relevo na acção). Sobre este romance, escreve Carlos Jorge Figueiredo Jorge palavras que, com ligeiras alterações poderíamos aplicar aos romances que seleccionámos, na realização deste trabalho:

Nas malhas que o artista vai desvendando, é um universo bem português, de sequelas coloniais e hipocrisias dos poderes instituídos, que se vai construindo como visão em que, mais do que o crime de assassínio, emerge o genocídio de uma geração por uma outra que apregoa a austeridade, o recato e a origem de matriz bem salazarista, fazendo porém cinicamente todos os gestos e *complots* que eram as verdadeiras máquinas de corrupção e de destruição da juventude, que condenava em nome da ética da ordem. (Jorge, 1988: 118)

Apesar de uma produção literária mais reduzida, no campo do policial, é, porém, António Modesto Navarro quem maior interesse tem suscitado a quem se ocupa do género em Portugal, a seguir ao 25 de Abril. O autor publicou, com o pseudónimo de Artur Cortez, o seu primeiro romance, *A Morte no Tejo*, em 1981, sendo esse romance acompanhado desde logo por um Posfácio da autoria de Manuel Gusmão. Seguiu-se a publicação (já sem pseudónimo) de livros que criam, de imediato, a ideia de série, com títulos como *A Morte dos Anjos* (1983), *A Morte do Artista* (1984), *Morte no Douro* (1986), a par de outros (como *Pântano*), que não se enquadram na categoria de policial.

Em 1985, as suas três primeiras obras (uma trilogia) eram já objecto de um estudo

analítico e exaustivo, intitulado *António Modesto Navarro and the Birth of the Portuguese Private Eye*, levado a cabo por Frances King, na Universidade de Birmingham. Nesse trabalho (uma espécie de tese de licenciatura), a autora defende, como o título sugere, que Modesto Navarro é um autor pioneiro na transposição e adaptação do romance *hardboiled* à realidade portuguesa (no período pós-revolução e de descolonização). O próprio detective criado por Modesto Navarro, Diplo, é encarado como uma versão portuguesa do herói americano, que surge nos romances de Hammett, Chandler e mesmo de Hemingway (também referido): solitário, com consciência social, códigos de honra, valores ético-morais e em luta contra a corrupção política – apesar de muitos momentos de dilema ético. Frances King chama a atenção para a importância da urbanidade nestes romances (ou de cenários portugueses como em *Morte no Douro*) e analisa em detalhe o estilo vivo, coloquial, por vezes, poético e de humor negro, da escrita de Navarro. Quanto aos temas específicos aí tratados, escreve Frances King: “The themes in the trilogy encompass contraband of alcoholic drinks, the smuggling of both diamonds and drugs, and terrorism”. (King, 1985: 25)

Mais de uma década depois, a importância de Modesto Navarro no quadro da literatura policial portuguesa dos anos 80 volta a ser reafirmada, também pela mão de um estrangeiro, que dedica o seu “Mémoire de Master 2.” a um estudo sociológico e narratológico de grande fôlego das obras do escritor. Pierre-Michel Pranville apresenta, em 2009, na Universidade de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, uma tese intitulada *Sept romans policiers portugais révélés au bain de l’Histoire; enquêtes policières et quête d’identité: La littérature Policière de Modesto Navarro (1982-2002)*.

Na mesma linha de Frances King, Pranville considera que Modesto Navarro se filia na tradição do romance policial americano:

Clairement, la littérature policière de M. Navarro appartient au roman noir: un détective torturé au comportement de *loser*, une société hostile et déchirée, des institutions défailtantes, parmi de nombreux autres traits caractéristiques du sous-genre. De plus, l’univers mis en scène est le plus souvent urbain et l’histoire sociale et politique est omniprésente. Dans les romans policiers de M. Navarro, la révolution du 25 de Avril et ses conséquences sont beaucoup plus qu’un fond d’écran de toutes les intrigues. (Pranville, 2009: 8)

Mas Pranville, revelando um conhecimento profundo da história de Portugal, da vida política portuguesa do período anterior e posterior à revolução de Abril, prova como Modesto Navarro se apropria, de uma forma muito pessoal, de fórmulas estrangeiras, para produzir uma obra, que partilha também de traços do romance histórico (também objecto de reescrita). Na caracterização do detective Diplo, escreve Pranville, Navarro recorre ainda ao modelo do detective privado, mas acentua a vertente quixotesca do investigador. Pranville procede ainda a um enquadramento rigoroso da obra de Navarro no contexto cultural e político do seu tempo e discute a questão da demanda de identidade, individual e colectiva, tratada ficcionalmente pelo escritor, à luz das teorias de Eduardo Lourenço e de José Gil, sobre problemas identitários portugueses. Num passo deste verdadeiro tratado sobre Navarro, escreve Pranville:

La grille interprétative de M. Navarro est résolument critique et pessimiste. Elle ne retient des faits historiques que leurs conséquences les plus négatives. De la Révolution et de l'intégration à l'Europe sont gommés des acquis tels que le retour des libertés civiles, de la liberté d'expression, ou la restauration des infrastructures, la consommation de masse... M. Navarro a préréglé sa grille interprétative sur un mode que nous dénommerions contre-pouvoir. (Pranville, 2009: 29)

De facto, é esse pessimismo e negatividade no tratamento de episódios da vida portuguesa – por vezes, quase em registo de documentário realista – que ressalta da leitura dos romances que seleccionámos, o que tornará mais evidente a profunda divergência de Ana Teresa Pereira relativamente a outros autores dos anos 1990 (e posteriores), classificados como policiais.

Mesmo um autor como Francisco José Viegas, que publica o seu primeiro romance, *Crime em Ponta Delgada* (1989), no mesmo ano de *Matar a Imagem*, e que tem explorado as convenções do género de forma por vezes poética e cinematográfica, apresenta grandes diferenças em relação ao universo ficcional de Ana Teresa Pereira. Pranville refere-se a Viegas como o criador de um subgénero policial em Portugal, “le roman policier mélancolique”, tendo em conta as digressões das personagens criadas por este escritor, a importância dos seus estados de alma e das suas memórias. (*idem*) Podemos ver claramente estes traços, e uma atitude de nostalgia, em *As Duas Águas do Mar* (1992), ou talvez ainda mais no seu último romance, *Mar em Casablanca* (2009). De

qualquer modo, apesar de o espaço interior das personagens assumir mais destaque do que é comum no romance policial, os enredos que Francisco José Viegas encena (enquanto contador de histórias, como insiste em definir-se) são todos de carácter realista. Por último, na ficção deste, há claramente uma história de investigação de crimes, através de uma dupla já famosa de polícias (Jaime Ramos e Isaltino Morais), e as questões políticas e socio-culturais estão também presentes em diversos graus. *Crime em Ponta Delgada* fazia já alusão à corrupção política e a conflitos entre partidos na ilha dos Açores, e *Longe de Manaus* (2005) vai ainda mais longe, ao “tratar” da expansão dos portugueses pelo mundo. O tema da guerra colonial, que surge em *Mar em Casablanca* (2009), é a prova de que o autor procura combinar o tratamento da vida interior das personagens com questões da sociedade portuguesa contemporânea. Em entrevista a Francisco José Viegas, a propósito do seu último romance, Isabel Coutinho refere o processo acentuado de reconstrução da História nos dois últimos romances, a passagem de Jaime Ramos por África e a experiência deste na guerra colonial, e escreve a propósito do romance:

A novidade, em relação à obra de Viegas, é que se até aqui o escritor mostrava que os portugueses ali tinham sido felizes, agora fala-nos dos traumas (o 27 de Maio de 1977 em Angola, ‘momento dramático e ainda por esclarecer’), conta histórias de quem foi para África fazer a revolução (uma personagem, Isabel, podia ser Sitta Vales, militante do PCP que terá sido assassinada em Luanda em 1977) e daqueles que mais tarde regressaram a Portugal, os retornados. (Coutinho, 2009: 29).

Quando atentamos no percurso de Ana Teresa Pereira, verificamos uma tendência oposta à de Francisco José Viegas e à de outros autores nacionais do mesmo período. O seu projecto de escrita afirma-se, logo a partir do romance de estreia, como um caso particular dentro do contexto do policial português, não só por convocar de forma insistente um cânone estrangeiro, mas também por se demarcar radicalmente de temáticas sociais, como tentaremos mostrar de seguida.

### 1.3. *Matar a Imagem*

#### Crítica Social?

Ao contrário do que acontece na obra dos escritores atrás referidos, o universo ficcional de Ana Teresa Pereira encontra-se, desde o início, desvinculado de coordenadas espaço-temporais específicas e de contextos socio-políticos - como que suspenso no tempo e no espaço. Para percebermos até que ponto as posições de crítica social estão de facto ausentes da sua produção, é importante determo-nos um pouco no primeiro romance da autora, *Matar a Imagem* (1989), e vermos como funcionam as escassas referências ao contexto português que aí vão surgindo.

No *incipit* da narrativa, encontramos a protagonista, Rita, uma jovem que desistiu do curso de filosofia para escrever (e que viu todos os seus textos serem rejeitados pelas editoras), no momento em que esta conclui mais um romance - e atente-se no paralelismo invertido entre a situação da personagem, que acabou de escrever um livro, e a do leitor e da escritora, que dão nesse momento início a um. O efeito de *mise-en-abyme*, tão recorrente nos textos pereirianos, faz aqui a sua primeira aparição, indiciando desde logo a importância que os livros adquirem nas suas obras. Numa ida ao café habitual, Rita reencontra David, um antigo colega da faculdade, e na sequência dessa reunião fortuita, os dois acabam por casar, mudando-se, de seguida, para uma casa isolada junto ao mar, numa ilha. Esta primeira parte da história decorre em Lisboa, tal como nos é dito logo na segunda página, mas para além dessa simples referência toponímica, a cidade, na sua dimensão social e humana, está completamente ausente da narrativa. O deambular ocasional de Rita ou David pelas ruas da capital não dá sequer azo a qualquer tipo de descrição do espaço urbano, que não surge de forma nem muito nem pouco detalhada; é como se não existisse. Lisboa é aqui pouco mais do que um nome, cuja função parece ser ancorar a acção numa moldura realista - a de um espaço urbano com existência geográfica empírica. Rita vai ao café, ao cinema, percorre a Calçada do Duque até à Trindade (mais nomes esvaziados de qualquer objectivo representacional), vê a montra de um alfarrabista, entra numa livraria, etc. Mas todos estes espaços estão despidos da sua

dimensão socio-civilizacional; são totalmente individualizados, “preenchidos” pelos sentimentos e divagações interiores da personagem, funcionando como cenários para as suas projecções psíquicas.<sup>7</sup> Quando, uma noite, David caminha pelas ruas da cidade, é mesmo dito:

Não estava em Lisboa. Estava algures numa cidade irreal, labiríntica, de ruelas estreitas que se bifurcavam noutras ruelas estreitas, sujas e molhadas.

Ou talvez estivesse a passear dentro de si mesmo. Talvez aquelas ruas molhadas não existissem numa cidade possível, mas dentro da sua mente. Era uma hipótese. (...) Não. A explicação não podia ser aquela. Procurou outra.

Ele era a personagem principal de um filme, a câmara seguia-o num longo *travelling* pela rua deserta e um caixote de lixo quase o fez tropeçar.<sup>8</sup> (Pereira, 1989: 43)

O papel destes espaços na história parece assim ser de pura contingência, limitando-se a servir uma referencialidade simples e imediata, sem qualquer propósito social mais complexo do que a indução momentânea de verosimilhança. Aliás, tanto o despojado quarto onde Rita vive, como o luxuoso apartamento de David, espaços fechados e privados, merecem mais destaque, na narrativa, do que os lugares públicos e comunitários da cidade, que à partida ofereceriam um potencial maior de análise social. A própria epígrafe do romance está em sintonia com esta opção narratológica, fazendo referência a alguém (Hamlet) “bound in a nutshell”, como as nossas personagens, confinadas (ainda que de moto próprio) aos seus espaços particulares, em sentido literal e metafórico. Quando Rita e David deambulam pela cidade, estão, na verdade, perdidos nos próprios pensamentos e fantasias, divagam a nível mental, dentro de si mesmos (e a epígrafe faz também referência a “dreams”, aliás, a “bad dreams”), o que confere ao espaço exterior uma forte dimensão de interioridade. Assim, o meio em que a acção decorre, ao invés de funcionar como condição de abertura do texto, configura antes o seu fechamento em torno das personagens principais e destas sobre si mesmas.

---

<sup>7</sup> Aliás, a palavra “cenário”, que designa precisamente um espaço fictício, um produto mental ou psíquico, surge em diversos momentos da narrativa (cf. por exemplo, p. 32, p. 43 e p. 44).

<sup>8</sup> Note-se que esta sequência abre um dos capítulos do livro e que a terceira pessoa discursiva é mantida na indefinição durante bastante tempo. Só alguns parágrafos adiante, o leitor ficará a saber que a personagem em causa é David.

Aliás, se aqui ainda encontramos uma breve alusão à cidade de Lisboa, esta ténue referencialidade torna-se ainda mais diluída nos livros seguintes, estando os topónimos (e com eles, o meio socio-político) praticamente ausentes da produção da autora: em *Num Lugar Solitário*, é feita ainda referência à região do Paul do Mar (que surge também desprovida de qualquer dimensão social), mas o local onde a acção dos seus livros de facto decorre é essa casa antiga com jardim, junto ao mar, para onde Rita e David vão viver, e que regressará, em quase todos os seus textos, com pequenas variações: às vezes, junto de um lago, às vezes, junto de um poço, às vezes, com uma torre (que pode existir, de facto, na “realidade” da história contada ou apenas nos sonhos das personagens), às vezes, com uma pequena capela, às vezes, com um estúdio anexo, etc., mas sempre de localização imprecisa e com fortes ressonâncias literárias e filmicas. Desde *Matar a Imagem*, estes espaços, fortemente associados a um mundo natural, ecoam lugares de um imaginário literário ou cinematográfico, com destaque para a mansão Manderley, do romance *Rebecca*, de Daphne du Maurier, e do filme com o mesmo título realizado por Alfred Hitchcock, e Bly, de *The Turn of The Screw*, de Henry James. Relativamente a espaços urbanos, encontraremos também repetidamente *uma* cidade pequena, junto a um porto, de ruas estreitas e mal iluminadas, com livrarias, alfarrabistas, um jardim público ou parque e cuja localização também não é definida. Numa fase mais recente, as histórias de Ana Teresa Pereira transitam até para a cidade de Londres ou para a Irlanda, distanciando-se ainda mais do contexto socio-político português e afastando-se assim a autora, definitivamente, dos escritores de policiais portugueses seus contemporâneos, como Maria do Céu Carvalho ou Francisco José Viegas. Essa Londres de museus, pubs junto ao rio, alfarrabistas, teatros (onde estão em cena peças de Ibsen) e concertos à luz da vela na igreja de St. Martin-in-the-Fields, que encontramos em *Mar de Gelo* e *Quando Atravessares o Rio*, por exemplo, apesar das referências a espaços públicos, continua a ser uma cidade sem dimensão social, tal como a Lisboa de *Matar a Imagem*, experienciada de forma completamente pessoal e subjectiva pelas personagens. Aliás, nesse ponto da produção de Ana Teresa Pereira, a questão afigurar-se-á ainda mais complexa do que neste primeiro romance: enquanto a Lisboa evocada em *Matar a Imagem* tem uma existência física, extra-literária, ainda que, como vimos, ela surja no texto esvaziada da sua denotação social, no caso de Londres, para além do filtro

subjectivo das personagens, a cidade recriada nos seus livros não remete exactamente para o local físico, com existência geo-política, mas antes para um ícone cultural, uma Londres literária e portanto, fictícia, que foi sendo construída paralelamente à cidade real, através de livros e quadros, sobretudo. Vejamos um exemplo, de entre muitos possíveis:

Desde os catorze anos que escrevia histórias passadas no nevoeiro de uma Londres imaginária. Deixara a América com a fantasia de ser um outro Henry James... de encontrar-se a si mesmo na paisagem nevoenta da velha Inglaterra.

Mas descobrira que era mais fácil escrever sobre Londres do outro lado do oceano...

- O nevoeiro dos quadros de Whistler - murmurou. - As ruas onde caminhava Sherlock Holmes. (Pereira, 2003: 12)

Regressando a *Matar a Imagem*, para além das breves referências espaciais, encontramos também, no romance, hábitos, rotinas e vários ícones da contemporaneidade, desde automóveis a electrodomésticos, ou detalhes de vestuário, jóias, champôs e gel de banho. Em livros posteriores, haverá mesmo lugar para a menção explícita a marcas de roupa e perfumes bastante populares.<sup>9</sup> No entanto, mais uma vez, estas referências são meramente contingentes, não dão lugar a qualquer tipo de reflexão em torno do modo de vida actual ou da situação do homem moderno, sendo as coordenadas temporais, aliás, pouco específicas, como afirma Rosélia Fonseca:

‘Não tempo’ é uma definição dada pela personagem de *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (p. 130) e que se encaixa perfeitamente em toda a obra de Ana Teresa Pereira. Não encontramos datas ou referências concretas, a não ser aquelas que se perdem com o dia e a noite, [a mudança das estações] ou a idade das personagens que, mesmo assim, são sempre um ‘talvez’. (Fonseca, 2003: 14)

As menções a práticas ou objectos contemporâneos estão sobretudo associadas a uma estratégia simples de introdução de verosimilhança num universo ficcional de contornos assumidamente vagos e pouco nítidos, ontologicamente fraco. Estas referências a aspectos *prosaicos* do quotidiano propiciam uma maior aproximação do leitor às personagens, criando um efeito de real e potenciando assim, simultaneamente, a

---

<sup>9</sup> Em *Se Nos Encontrarmos de Novo*, por exemplo, as marcas Lâcome e DKNY surgem ambas na página 55 e a Camel logo na seguinte.

inquietação e mal-estar provocados pela ameaça permanente de desintegração ou erosão, que emerge da história.

Na segunda parte do romance, a acção desloca-se de Lisboa (espaço, apesar de tudo, preciso e identificado) para *uma* cidade numa ilha *não identificada*, tornando-se assim o universo ficcional ainda mais brumoso e fechado sobre si próprio. É certo que é possível identificar esta ilha como sendo a Madeira: o facto de a autora ter nascido e viver no Funchal e de os seus livros explorarem, com frequência, o jogo pós-moderno da pseudo-autobiografia conferem legitimidade a essa ilação, mas também a breve alusão, por parte de Rita, ao “presidente do governo [regional, que] a fazia invariavelmente pensar no *Animal Farm* de Orwell”. (Pereira, 1989: 15) Qualquer leitor minimamente familiarizado com a vida política portuguesa da última década identifica, sem dificuldade, o “presidente” da ficção com o Dr. Alberto João Jardim. Esta comparação pode eventualmente ser apontada como um resquício ligeiro de comentário socio-político (o único, no livro e em toda a sua obra). No entanto, para além da alusão em causa não ter qualquer relevância no texto, estando totalmente desprovida de valor operacional para a economia narrativa, esta é feita de forma mediada e o *medium* que o livro utiliza para atravessar as fronteiras entre mundos e saltar, por breves instantes, para fora da literatura, é outro *livro*. Este pormenor é importante porque se os textos de Ana Teresa Pereira apresentam, de uma forma geral, uma vocação referencial reduzida, evitando efeitos de realismo, a citação, remissão, comentário e apropriação, no fundo, referência, a outros livros e autores é, pelo contrário, constante. Aliás, como vimos antes, os próprios espaços dos seus livros (Londres, a casa que lembra Manderley, Bly ou Gull Cottage do filme *The Ghost and Mrs. Muir*), ao invés de remeterem para locais com existência extra-literária, convocam antes lugares de criação (ou dimensão, no caso de Londres) cultural. Estas referências não se limitam ao universo da literatura, sendo filmes, actores de carne e osso, quadros e até canções, constantemente convocados pelos seus textos. Assim, em *Matar a Imagem* (um romance de 170 páginas), encontramos, numa lista que não chega a ser exaustiva, as seguintes referências (e note-se que Herberto Helder é o único nome português incluído):

- Escritores, pintores, realizadores, actores e cantores: Woody Allen (p. 9), Leonard Cohen (pp. 10 e 54), De Quincey (p. 13), Kant (13 e 59), Rothko (p. 14), Ellery

Queen (pp. 21 e 121), John Dickson Carr (p.21), Dashiell Hammett (p. 22), Jorge Luís Borges (pp. 22, 31 e 59), Ruth Rendell (pp. 22 e 94), Kafka (pp. 22, 59 e 97), Freud (p. 22), James Dean (p. 33), Dustin Hoffman (p. 40), Berkeley e Lewis Carroll (p. 44), Truman Capote (p. 44), Henry James (p. 52), Nietzsche, Heidegger e Leibniz (p. 59), Baudelaire, Valéry, Céline e Shakespeare (p. 59), Chesterton (p. 67), Paul Klee (p. 84), Fellini (p. 93), Polansky (p. 95) e Poe (p. 122);

- Obras (livros, quadros, séries, filmes, etc.): *Crítica da Razão Pura* (p. 12), *O Gosto Solitário do Orvalho*, de Matsuo Bashô (p. 13), *Do Assassinio como Uma das Belas Artes* (p. 13), *The Turn of The Screw* (p. 14), *Animal Farm* (p. 15), *As Asas do Desejo*, de Wim Wenders (p. 19), *Os Sete Ratinhos*, de Carol Kendall (p. 21), *He Who Whispers*, *Follow as the Night* e *The Room with Something Wrong* (p. 21), *Os Crimes da Rua Morgue* de Poe e *O Mistério do Quarto Amarelo*, de Gaston Leroux (pp. 21 e 157), *If I Should Die Before I Wake* e *I Married a Dead Man*, de William Irish (p. 22), *O Desconhecido do Norte Expresso* e *The Blunderer*, de Patricia Highsmith (p.22), a série de TV *Quinta Dimensão* (p. 34), a música do filme *Casablanca*, o quadro *Noite Estrelada* de Van Gogh (p. 35), *Blue Velvet*, de David Lynch (p. 38), *Hamlet* (p. 44), *As Mil e Uma Noites* (p. 58), *As Magias*, de Herberto Helder (p. 84), *O Homem de Areia*, de Hoffman e *Das Unheimlich*, de Freud (p. 94), *Notorious*, de Hitchcock (p. 96), *A Aventura no Vale*, de Enid Blyton (p.155), *O Silêncio Habitado das Casas* de Matisse (p. 167);

- Personagens: Dupin (p.14), Bill Bones (p. 14), Hercule Poirot (p. 21), Charlie Chan (p. 21), Dr. Gideon Fell e Sir Henry Merrivale (p.21), Corto Maltese (p. 58).

Neste autêntico catálogo de referências literárias, artísticas e filosóficas merecem especial destaque, pela abundância, as menções explícitas ao policial. Nalgumas páginas do segundo capítulo, Ana Teresa Pereira procede a uma quase enumeração de títulos policiais (uns em português, outros em língua inglesa), como se elaborasse uma espécie de antologia pessoal, que inclui, naturalmente, os autores que integram a *Wunderkamera* da autora, e que surgirão de forma recorrente ao longo da sua produção: Edgar Allan Poe, John Dickson Carr e William Irish. Estas referências (com discriminação dos nomes de alguns detectives famosos e breves notas metatextuais) reforçam um modo de ler associado ao género, que já havia sido desencadeado pela presença do rótulo “policial” na

capa do livro, e que a leitura do romance vem confirmar. No entanto, apesar de existir, de facto, em *Matar a Imagem*, uma dívida para com o policial, esta manifesta-se de formas diversas, mas não exactamente nos moldes tradicionais, como iremos de seguida analisar.

## *Topoi e estratégias do género*

Começando pelo enredo, o mistério é uma presença constante, desde o início da história: os motivos para o casamento de Rita e David são muito pouco claros e românticos, parecendo tratar-se sobretudo de uma fuga não confessada de si mesmos, através da opção pelo caminho socialmente mais convencional: casar, eventualmente ter filhos, etc. No caso de David, a questão afigura-se ainda mais obscura, quando a propósito da noiva, este confessa: “Afinal, ela ou outra... não fará grande diferença. (...) Só terei de fingir-me um pouco apaixonado durante os primeiros tempos e depois tudo será normal, um casamento como os outros e haverá miúdos talvez...”. (Pereira, 1989: 36) Mais adiante, afirma mesmo, ainda acerca da jovem: “Nem imaginas o que te vai acontecer.” - uma declaração ominosa, que potencia o efeito de *suspense*. (*idem*, 45) A própria Rita sempre o achou “demasiado racional, demasiado normal”, como se lhe faltasse loucura. (*idem*, 15) E na verdade, estas palavras ecoam ainda na memória do leitor, quando, algumas páginas adiante, ficamos a saber que David se descontrola ao beber álcool; depois, ao assistirmos à perseguição que move, à noite, a uma mulher desconhecida (que entretanto parte num carro), escondendo-se nas sombras, sem que se perceba exactamente quais as motivações para esse estranho comportamento; e, sobretudo, nas reflexões de David acerca de Tom, nome que emerge abruptamente do nada. Tom parece ser, afinal, uma espécie de amigo imaginário, parte de si mesmo sobre a qual não tem controlo, jogo mental doentio e involuntário e, inequivocamente, duplo invisível, com quem convive desde miúdo. Assim, para além do mistério, também a sugestão de loucura e, com ela, o caos e a desordem, surgem desde muito cedo na narrativa. Estes elementos estiveram sempre intimamente associados à literatura policial, funcionando como ponto de partida para a história da investigação, ou seja, para a emergência de uma narrativa, em demanda de outra história oculta - a do crime.

Como lembra Gill Plain, “crime fiction in general, and detective fiction in particular, is about confronting and taming the monstrous.” (Plain, 2001: 3) Em “The Murders in the Rue Morgue” de Poe, por exemplo, o orangotango simboliza (entre outras coisas) a intrusão do caos, do irracional ou de forças primitivas, no cenário urbano civilizado da cidade de Paris. E no policial clássico, a erupção do crime é também

apresentada como uma perturbação dessa instância supostamente harmoniosa e estável, que é a sociedade moderna, na perspectiva oitocentista herdada pelo género. A este propósito, poder-se-á porém objectar que enquanto no romance lógico-dedutivo, com a identificação do criminoso, a anomalia é isolada e removida cirurgicamente (e a comunidade exonerada de qualquer responsabilidade ou culpa), em *Matar a Imagem* não há reposição final da ordem, até porque esta era já inicialmente muito débil. Atentemos, ainda assim, no seguinte: mesmo no policial da *Golden Age*, de matriz positivista, apesar do restabelecimento da normalidade no desfecho, o criminoso é tipicamente “one of us”, isto é, um membro da comunidade. Todos os envolvidos são suspeitos (excepto o detective) e até o narrador pode ser culpado, como acontece em *The Murder of Roger Ackroyd* de Agatha Christie. O capítulo final, em que o detective reúne todas as personagens, desvendando progressivamente o móbil de cada uma delas, para de seguida as ilibar, até chegar ao criminoso, mostra isso mesmo. Aliás, noutra obra célebre da autora britânica, *Murder on the Orient Express*, todos os doze suspeitos (cidadãos vulgares, “normais”) contribuem para a morte da vítima, todos são culpados. Não é de admirar, portanto, que no seguimento da falência da matriz positivista, que presidiu ao aparecimento do género, o criminoso, que era desde o início um elemento da *tribo*, deixasse de poder ser erradicado e o mal, confinado. Afinal, como afirma Plain, “ironically it is the rapture of crime, rather than its safe resolution that provides the genre’s common denominator.” (*idem*: 4) E o crime, expressão máxima do caos (a nível legal, social, mas também, no caso do homicídio, a nível existencial ou filosófico), surge, em *Matar a Imagem*, sob duas formas: a violação de uma jovem da aldeia, Carolina, e o assassinato de Rita.

Mas para além da tónica permanente no mistério e destas ocorrências de crime, encontramos também, no primeiro romance de Ana Teresa Pereira, outro *topos* característico do género: o *locked room* (e não são por acaso as referências explícitas a John Dickson Carr, autor de eleição de Ana Teresa Pereira, como se disse, e um dos escritores que melhor explorou esta estratégia narrativa). A existência de um quarto fechado na casa isolada, para onde Rita e David vão viver na segunda parte do romance, é antecipada, aquando da chegada destes, pelo facto de, visto de fora, o edifício ter todas as luzes acesas, excepto a da última janela (que corresponderá evidentemente ao quarto

fechado), no andar de cima. Este facto deixa de sobreaviso o leitor (sobretudo o leitor de policiais, como Rita), que imediatamente o interpreta como um indício (seguindo a lógica de análise de pistas característica do género) de uma eventual perturbação maior. Logo de seguida, surge no texto uma tentativa de justificação desse acontecimento algo estranho, pela via da racionalidade (a lâmpada pode ter fundido ou Edite, a empregada, esqueceu-se de a acender), que é igualmente uma estratégia típica do policial em geral. Mais tarde, Rita tentará, aliás, fazer também valer explicações racionais, formulando hipóteses, à boa maneira positivista e científica, característica do policial dedutivo, tanto para o facto de esse quarto estar trancado, como para outros elementos inquietantes, que vão irrompendo de forma cada vez mais insistente na história:

A chave perdera-se e ninguém entrava naquele quarto simplesmente porque não havia nada a fazer lá dentro.” (Pereira, 1989: 74); “E se tivesse mesmo havido um assassinio lá dentro? Mas não... Era absurdo de mais.” (*idem*, 79); “Pensara David que o pai matara a mãe? (...) Rita ficou pensativa. Nada acontecera naquele quarto. Se algo acontecera fora na cabeça do menino de sete anos.” (*idem*, 130); “‘Estou a sonhar’, pensou, ‘estas coisas não acontecem.’” (*idem*, 75); “É absurdo. Estou-me a deixar levar pela imaginação.” (*idem*, 79)

Curiosamente, a racionalidade aparece associada no texto à figura feminina, enquanto a fantasia, imaginação (delirante) e loucura estão do lado da personagem masculina, registando-se assim uma aparente inversão da tradicional relação de forças entre sexos, que é, no entanto, ilusória, uma vez que, no final, David mata Rita. Se isso de alguma forma parece configurar uma “vitória” do masculino sobre o feminino, representa sobretudo uma afirmação do poder da imaginação sobre a racionalidade, que é muito importante, na medida em que nos livros de Ana Teresa Pereira, encontramos uma supremacia do psicológico relativamente ao empírico e material. Como afirma Todorov a propósito das novelas de Henry James, uma das mais importantes referências e obsessões literárias da autora, nos seus livros e para as suas personagens, “il n’y a pas de réalité autre que psychique”. (Todorov, 1971: 191) O próprio facto do único espaço referencial de *Matar a Imagem*, a cidade de Lisboa, estar sujeito às projecções subjectivas de Rita e David é já uma evidência disso mesmo. Se neste romance ainda temos efectivamente crime, a partir daqui estaremos tendencialmente limitados à percepção, por parte de uma personagem, do homicídio ou desaparecimento (já consolidados) de outra (geralmente,

Tom). E “não sabemos o que acontece de facto, porque a história só tem realidade na mente da personagem.” (Pereira, 2005b: 18)

Mas para além da existência na história de um *locked room*, este topos é também objecto de tematização enquanto artifício literário típico do policial, na passagem em que David diz a Rita lhe “deu” um quarto fechado, porque sabe que ela gosta de mistérios e assim poderá imaginar histórias durante algum tempo. O mesmo acontece, aliás, com outros elementos do género, que para além de surgirem disseminados pela intriga, como temos vindo a analisar, são reunidos em sequências auto-reflexivas deste tipo, à laia de ensaio, num verdadeiro catálogo da morfologia do romance lógico-dedutivo: “E ela também escrevera histórias estranhas de crimes em quartos fechados, de estranguladores que assobiavam ao afastar-se das vítimas, de detectives que jogavam xadrez e descobriam assassinos sem sair de casa.” (*idem*, 21) O facto de a autora respigar e comentar histórias, personagens e modos de ler que o leitor já conhece, remetendo para eles, tem evidentemente consequências a nível da economia narrativa, contribuindo para uma certa brevidade das ficções pereirianas, sempre muito fluídas e com poucos momentos de catálise; mas dá também conta de uma certa perda de inocência literária, característica do Pós-Modernismo, tal como é condensada numa muito citada formulação de Umberto Eco:

Penso na posição pós-moderna como em alguém que ame uma mulher muito culta e que saiba que não lhe pode dizer ‘amo-te desesperadamente’ porque sabe que ela sabe que estas palavras já foram escritas por Liala. Há porém uma solução. Poderá dizer: ‘Como diria Liala, amo-te desesperadamente.’ Nesse momento, tendo evitado a falsa inocência, e tendo dito claramente que já não se podia falar de uma maneira inocente, ele terá, no entanto, dito à mulher o que lhe queria dizer: que a ama, mas que a ama numa época de inocência perdida. Se a mulher entrar no jogo, terá recebido igualmente uma declaração de amor. Nenhum dos dois interlocutores se sentirá inocente, ambos terão aceite o desafio do passado, do que já foi dito e não se pode eliminar e ambos jogarão conscientemente e com prazer o jogo da ironia. Mas ambos acabarão também por falar de amor. (Eco, 1991: 55-56)

Assim, este acaba por ser também um romance acerca da dificuldade genérica de ser original, numa altura em que todos os enredos já foram contados de todas as formas possíveis, mas também acerca da impossibilidade mais específica de escrever policiais como os da *Golden Age*, agora que o leitor está inevitavelmente familiarizado com as

estratégias, convenções e *topoi* do género. Este jogo cúmplice, que tem por base um universo cultural comum, é levado ainda um pouco mais longe, na sequência da conversa entre Rita e David acerca do quarto fechado, acima referida, quando esta confessa que já matou “algumas pessoas” nos seus livros, ou seja, com palavras. (Pereira, 1989: 64) Essa é aliás uma das interpretações possíveis para o título, *Matar a Imagem*, que pode precisamente apontar para o facto de a morte neste romance, tal como em todos os outros, não ser um facto real, mas um produto mental, algo que ocorre apenas ao nível das imagens que a leitura produz na mente do leitor. De qualquer forma, há aqui um assumir da dimensão ficcional e, portanto, fatalmente fictícia, *das mortes dos livros*, que contribui para uma condição ostensivamente livresca do texto, que resulta também do facto do discurso se alimentar e, simultaneamente, reflectir acerca de *clichés* literários e cinematográficos, como os degraus que rangem e imagens do tipo “Tirou-lhe a camisola, com gestos lentos” ou “Limitava-se a ver, como uma menina encantada com as luzes do circo” - bem como da citação constante e explícita de outros livros e autores. (*idem*, 25) Curiosamente, essa dimensão de “livro” estava já muito presente no policial clássico inglês, ainda que em moldes bastante diferentes, como prova Delphine Kresge, no ensaio “Fiction Policière et Palimpsestes Policés”.

Nesse caso, como foi dito antes, o narrador, que era tradicionalmente um amigo do detective, como Hastings e Watson, assumia explicitamente estar a escrever um relato da investigação que ele próprio vivenciara, caucionando assim a (pseudo)factualidade da história pela via de expedientes realistas. Em *Matar a Imagem*, pelo contrário, o narrador, para além de não estar presente na diegese, é também uma instância muito pouco palpável a nível do discurso, e o emergir desse carácter ficcional da narrativa está relacionado com um efeito de artificialidade, que problematiza os mecanismos tradicionais da representação. De qualquer forma, encontramos aqui, em simultâneo, um ponto de aproximação relativamente ao policial e novo afastamento face às poéticas de matriz realista, que procuravam tornar o discurso transparente, simulando colocar o próprio mundo diante do leitor.

Também o cenário, que no policial clássico de linha dedutiva é simultaneamente (ou pode ser) o da urbanidade e o do espaço insular (isolado), como mais uma vez acontece em muitos romances de Agatha Christie, ajuda a justificar o paratexto de

policial. Como tivemos já oportunidade de ver, em *Matar a Imagem* a acção decorre, na primeira parte, na cidade de Lisboa e na segunda e terceira, numa ilha de localização indefinida, mais precisamente, numa casa separada da aldeia mais próxima por um túnel, acabando por funcionar como uma espécie de ilha dentro da ilha.

E é precisamente aí que a questão da identidade, central em todo o romance, e presente no género pelo menos desde Poe, se torna preponderante.

Por um lado, encontramos o tema do *duplo*, personificado antes de mais pelo par principal, Rita e David, que são o verso e reverso um do outro, como frequentemente acontecerá nos textos posteriores da autora, com outras personagens. Apesar das diferenças aparentes (masculino/feminino, racionalidade/imaginação, etc.), ambos se defrontam com a mesma dificuldade em encontrar o seu lugar, escolher um caminho e, a dado momento, Rita repete mesmo uma frase proferida antes por David (e que ela não ouvira): “Isto não é um triângulo.” (*idem*, 152 e 156)

Para além disso, Carolina, uma rapariga da aldeia, partilha muitos traços físicos com Rita, apesar de ser mais jovem e menos angustiada do que esta; e Miguel, um professor que trabalha na escola primária da ilha e que ao apaixonar-se por Rita, virá pôr em causa a frágil estabilidade do casal de protagonistas, é também perturbadoramente parecido com David, que, aliás, é apresentado como tendo igualmente parecenças com o pai e até com o carteiro. Mesmo entre os gatos há irmãos “quase iguaizinho[s]” e à “bonita boneca de porcelana de longos cabelos louros que [Rita] descobrira sobre uma arca” vem somar-se a outra, muito semelhante, que o marido lhe oferecera algum tempo antes. (*idem*, 101 e 160) Este será um dos principais vectores da obra de Ana Teresa Pereira: o facto de as personagens, quando são quatro, serem na verdade duas, que até podem, no fundo, ser apenas uma. Os protagonistas apresentarão quase sempre grandes semelhanças físicas entre si, que emergirão também nas figuras secundárias, que os replicam: os mesmos olhos azuis, o mesmo cabelo louro escuro, todos altos e magros, esguios e sensuais, o que tanto pode estar associado a uma vaga ideia de parentesco e, portanto, incesto, como às metades complementares divididas, de um ser outrora uno. Nunca saberemos exactamente quantos nem quem são estes seres indistintos, que se vão desdobrando e fundindo, ao longo das histórias. De qualquer forma, isso conduzirá, por vezes, a um desejo de aniquilamento do outro, ficando a hipótese de homicídio iminente a

pairar sobre a narrativa, porque “duas coisas iguais não podiam existir no universo.” (Pereira, 2003: 73)

Há também cenas de *Matar a Imagem* que surgem quase duplicadas, repetindo-se: o encontro de Rita e Miguel, no café da aldeia, durante o qual ambos vestem camisolas verdes, ecoa em certa medida a passagem inicial do romance, em que esta e David se cruzam, também por acaso, no café de Lisboa, funcionando como uma espécie de *remake* desse momento fundamental da história, em que tudo começa. E quando Rita decide oferecer peças de roupa suas a Carolina, recorda os primeiros dias de casada, em que David lhe comprava vestidos e sapatos, tentando fazer dela “uma senhora”. (Pereira, 1989: 90) Tudo aparenta repetir-se, com ligeiras variações, negando a existência de *uma primeira vez*.

Finalmente, temos, claro, Tom, que inicialmente parece surgir como um amigo imaginário da infância de David, mas na terceira parte do romance adquire contornos muito mais inquietantes. É que Carolina e Miguel, ou mesmo o carteiro, devido às semelhanças físicas com os protagonistas, funcionam sobretudo como *duplos materiais* destes, versões alternativas.<sup>10</sup> Assim, o nível de perturbação que introduzem na narrativa, apesar de o duplo ser tradicionalmente um prenúncio de morte, é muito inferior ao provocado pela aparição de Tom, que assume desde o início um estatuto bastante mais dúbio e difícil de pacificar ou controlar (como os capítulos finais do livro se encarregarão de demonstrar). De qualquer forma, de uma maneira geral, todos eles acabam por colocar em evidência o facto de o medo frequentemente tornar, no policial, os papéis de vítima e criminoso intermutáveis, sendo difícil antecipar quem agirá primeiro, quem irá matar ou neutralizar quem. Mesmo que Miguel pareça mais inofensivo do que David, há sempre a hipótese de ele conseguir “matar”, em sentido metafórico, a relação do protagonista com Rita. E até esta não está isenta de alguma duplicidade, como podemos constatar a dado momento do romance, quando é referido o “seu outro lado, aquele inimigo que vivia dentro dela e lá fora, que era tudo o que ela não era, que era racional, frio, prático e

---

<sup>10</sup> Este aspecto é também importante, pelo que indicia relativamente à produção posterior da autora, que seguirá de forma recorrente a exploração de caminhos paralelos - versões ou revisões ligeiramente diferenciadas - tanto de personagens e de histórias próprias, como de outros autores, numa malha tão apertada de relações intertextuais, que se torna difícil destrinçar o que é exclusivamente seu da “digestão” e revisitação de um cânone literário muito particular, como teremos oportunidade de ver depois.

cruel.” (Pereira, 1989: 12) Os sentimentos da personagem são ambíguos, como mostram a hesitação entre a entrega absoluta à escrita e a opção pela via mais convencional do casamento, entre Miguel e o marido, ou ainda o jogo perigoso que enceta com Carolina.

Isso permitirá até que, no capítulo IV da segunda parte do romance, a jovem da aldeia assumo o seu papel (apesar de Rita estar também presente), ao descer as escadas com o vestido e o bâton desta, numa passagem que recupera uma espécie de subcategoria do duplo, também muito frequente no policial, e que consiste em tomar e usurpar o lugar do outro.<sup>11</sup> Recorde-se que no primeiro livro da série *Ripley*, de Patricia Highsmith (que é referida explicitamente em *Matar a Imagem*), *The Talented Mr. Ripley*, Tom (provavelmente, uma das principais referências para a omnipresente personagem pereiriana com o mesmo nome, cujo reverso será até, muitas vezes, uma figura feminina chamada “Patrícia”) mata o amigo Dickie Greenleaf, para de seguida se fazer passar por ele.<sup>12</sup>

Por outro lado, o tema da *identidade* está também presente no percurso de Rita e David, que parecem não conseguir abster-se de procurar algo de difuso em si mesmos e na relação com o outro, numa espécie de inquirição ontológica, que poderá até ser considerada uma derivação da tradicional investigação do policial “ortodoxo”. De resto, nos livros de Ana Teresa Pereira, o amor é com frequência associado à questão da identidade - e esse é sem dúvida um dos motivos para que os protagonistas sejam tantas vezes apresentados como duplos entre si (ou gémeos imperfeitos), mesmo (ou sobretudo quando) encenam uma história de amor: ou porque a convivência com o outro obriga as personagens a verem-se permanentemente confrontadas consigo próprias, o que acaba por se tornar insuportável, levando ao homicídio (como acontece, por exemplo, na primeira história de *A Dança dos Fantasmas*, em que a figura feminina mata o escritor

---

<sup>11</sup> Para os leitores familiarizados com as obsessões literárias da autora, esta passagem não pode deixar igualmente de lembrar o momento chave de *Rebecca*, de Daphne du Maurier, durante o baile de máscaras, quando a nova Mrs. de Winter desce também as escadas, com uma fantasia em tudo semelhante à da sua predecessora, para espanto e terror do marido, Max.

<sup>12</sup> A propósito da centralidade da personagem Tom na obra de Ana Teresa Pereira, cf. Fonseca, 2003.

russo com quem vivia) ou ao afastamento;<sup>13</sup> ou ainda porque os protagonistas vivem demasiado enclausurados no seu mundo, presos ao seu passado e aos seus fantasmas, que os impedem de começar algo novo com alguém.<sup>14</sup> A torre ou o poço que surgem em muitas das histórias de Ana Teresa Pereira (desafiando interpretações psicanalíticas) são emblemáticas desse fechamento ou encarceramento.

Mas para além dos elementos que temos vindo a analisar, há ainda uma outra característica do policial, que a produção da autora parece ter assimilado de forma particularmente profunda e produtiva, e que está relacionada com as potencialidades narrativas que este oferece. Como os teóricos e escritores do *nouveau roman* cedo perceberam, o policial (sobretudo de linha clássica), pela própria dinâmica que lhe é intrínseca, funciona como uma espécie de máquina de engendrar histórias. No decurso da investigação, abrem-se várias possibilidades, as versões para a história do crime multiplicam-se e mesmo que o desfecho consagre apenas uma delas, as outras continuam no texto, não só de forma latente, mas realmente presentes, apesar de descartadas. Isso é particularmente evidente em *Five Little Pigs*, de Agatha Christie, onde cinco perspectivas diferentes da mesma série de acontecimentos são apresentadas de forma sucessiva. Mas esta é provavelmente uma das características mais persistentes do género: a partir do mistério, tal como em muitos contos de Jorge Luís Borges (que andou sempre bastante próximo do policial e do fantástico e que é diversas vezes referido em *Matar a Imagem*), os caminhos bifurcam-se e muitas histórias podem ser contadas e recontadas, como Rita reconhece: “Um quarto fechado podia fazer nascer um milhão de histórias.” (*idem*, 63) Pelo contrário, “Abri-lo seria matar o mistério” e todas as diferentes possibilidades narrativas que surgem com ele. (*idem*, 157) Rita acaba mesmo por entrar no quarto, para descobrir que se trata apenas disso mesmo, um quarto banal, como aquele onde dormira com David até então. Mas a porta que encerra os grandes mistérios do livro (quem são

---

<sup>13</sup> A própria Rita de *Matar a Imagem* reflecte acerca dessa questão: “- Eu pensava - disse Rita com voz rouca - que ia viver sempre sozinha. A proximidade de outra pessoa parecia-me impossível de suportar. Talvez fosse o medo de viver com um espelho, sempre... Como se só quisesse reflectir-me quando tivesse consciência disso... quando, de certa forma, estivesse a actuar para o espelho. (...) Mas nunca pensei que duas pessoas pudessem viver lado a lado, ver-se reflectidas uma na outra, sempre, sem se odiarem profundamente.” (Pereira, 1989: 106)

<sup>14</sup> A propósito da temática do amor na obra de Ana Teresa Pereira, cf. Sardo, 2001a.

aquelas personagens e que mundo é aquele), essa, nunca chega a ser aberta. É que a promoção de determinada versão da história como *verdadeira*, no desfecho, em detrimento de todas as outras, é tradicionalmente da responsabilidade do detective - figura que em *Matar a Imagem* simplesmente não existe, não havendo, aliás, nenhuma outra personagem que assuma essa função. O próprio discurso do narrador, nosso guia no universo ficcional, é neste caso fortemente dubitativo, marcado pela incerteza e pela atmosfera de irrealidade que se desprende da história. O leitor vê-se assim despojado do seu “correspondente” ou “enviado” diegético (o detective) e “condenado” a uma rede dispersa de pontos de vista, que lembram as diversas hipóteses que no policial se vão abrindo, durante a investigação: a focalização interna oscila entre a perspectiva de Rita, de David, de Tom ou mesmo de Carolina, mas sem que daí resulte uma visão panorâmica, de conjunto, que nos permita chegar à *verdade*, no final.<sup>15</sup> O texto termina, aliás, com uma frase de suspensão, e não de encerramento (sendo as reticências sintomáticas disso mesmo), o que permite que, tal como o mistério, também a história não “morra” - facto que será confirmado pela subsequente produção da autora, através, como foi dito antes, do regresso obsessivo aos mesmos espaços, personagens e até à mesma trama.

De qualquer forma, tanto a ausência de detective e de *closure*, como uma instância de narração pouco estável parecem configurar um desvio relativamente ao esquema actancial que o período dourado do género consagrou. E a estes aspectos vem somar-se ainda outro, de igual sentido: o crime, que no policial lógico-dedutivo ocorre geralmente no início, despoletando a investigação, surge aqui no final, como consequência ou culminar da indagação existencial a que Rita e David se dedicam ao longo do romance, e que é de resto, como avançamos antes, a única reminiscência ainda visível da habitual inquirição detectivesca - um pouco à imagem do que acontece no romance *Les Gommés*,

---

<sup>15</sup> A nível estilístico, isso é evidenciado pelo predomínio do discurso indirecto livre e da corrente entrecortada de pensamento. As estruturas sintácticas são lineares e convencionais, havendo mesmo frases paractáticas, e os adjectivos variam pouco. O que é curioso é que tanto as construções simples como um léxico banal, directamente extraído do quotidiano, estiveram durante muito tempo associados à *low literature*, para que o policial era constantemente remetido. Note-se, no entanto, que a segunda metade do século passado assistiu à assimilação deste tipo de discurso, em que a tensão é deslocado do plano verbal para um outro nível (no caso de *Matar a Imagem*, a diluição das categorias da narrativa e o diálogo problematizante com o policial, por exemplo), pela literatura *tout court*, nomeadamente, pela poesia.

de Robbe-Grillet.<sup>16</sup> Claro que sem investigação, não há também lugar para a dupla história, que Todorov defendia ser uma das principais características do género.

No entanto, o facto de o texto apresentar pontos de fuga evidentes, face a um modelo cristalizado, poderia em si mesmo não ser particularmente significativo, uma vez que o policial mostrou sempre, como começámos por ver, uma forte tendência para a diversidade: a teorização de Todorov em torno de duas grandes variantes, assim como a dificuldade unânime no isolamento de um momento fundador dão conta disso mesmo. A própria centralidade do detective tem vindo a erodir-se progressivamente, ao longo das últimas décadas, acompanhando uma incidência cada vez maior no crime e no criminoso. A questão, no caso de *Matar a Imagem*, como na ficção pereiriana em geral, é que apesar de o romance partir de um esquema ainda reconhecidamente policial, integrando elementos do género, estes parecem obedecer a um imperativo de diluição ou rarefacção, organizando-se em função de uma lógica que já não é claramente a do policial, e desembocando em territórios que uma matriz de tipo epistemológico parece incapaz de poder conter e explicar.

<sup>16</sup> O detective indaga um crime que só acontecerá no final, sendo ele o criminoso (ao matar o próprio pai).

## Pós-Modernismo

A este propósito, vale a pena recordar a forma como Brian McHale equaciona a transição entre Modernismo e Pós-Modernismo, na sua obra de referência, *Postmodernist Fiction*, cuja análise poderá ser, para nós, bastante produtiva, a diversos níveis.

O teórico começa por reconhecer que a ficção pós-modernista está inequivocamente associada a uma série de características, já antes identificadas por outros autores, e que duma forma geral se opõem a traços ou marcas da poética modernista: relativamente à primeira, David Lodge, por exemplo, menciona a “contradição”, “descontinuidade”, “aleatoriedade”, “excesso” e “curto-circuito”, enquanto Fokkema fala em “inclusão”, “indiscriminação deliberada”, “ausência ou quase ausência de selecção” e “impossibilidade lógica”; já acerca do Modernismo, Ihab Hassan refere o “urbanismo”, “tecnologicismo”, “desumanização”, “primitivismo”, “eroticismo” e “experimentalismo”, e Peter Wollen propõe a “transitividade narrativa”, “identificação”, “diegese única” e “encerramento” ou conclusão. (*apud* McHale, 2001: 7) Apesar de ser, portanto, possível (e fácil, até) encontrar diferenças específicas entre os dois períodos, para Brian McHale, continua ainda por esclarecer de que forma estes se relacionam, a um nível mais abstracto, geral e abrangente, enquanto conjuntos organizados, e em que medida pôde a literatura, como um todo, evoluir do estado reflectido na segunda lista de características, para o primeiro.

Com o objectivo de tentar colmatar essa falha, o crítico americano recupera o conceito bastante anterior de “dominante”, dos Formalistas Russos, cuja autoria deve provavelmente ser creditada a Jurij Tynjanov, mas que é sobretudo conhecido através da formulação de Roman Jakobson, num texto de 1935: o autor russo defende que tanto cada obra isolada, como o sistema literário, são uma estrutura hierarquizada de elementos, transformados e organizados em torno de uma componente central - a dominante. Jakobson precisa ainda, relativamente à evolução das artes poéticas, que não se trata tanto do desaparecimento de determinados elementos e da emergência de outros, novos, mas da alteração na forma como estes se organizam, da mudança nas relações mútuas, ou seja, da mudança de dominante, que promove aspectos, antes secundários ou opcionais, a primários e essenciais e vice-versa. (Jakobson, 1971) McHale rentabiliza este conceito,

atribuindo então, ao Modernismo, uma dominante de tipo epistemológico, enquanto o Pós-Modernismo obedeceria a um princípio estruturante de tendência ontológica. O primeiro encenaria assim questões como “How can I interpret this world of which I am a part? And what am I in it? What is there to be known? Who knows it? How do they know it, and with what degree of certainty?”; e o segundo gravitaria à volta de dúvidas como

Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it? What is a world? What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ? What happens when different kinds of world are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated? (McHale, 2001: 9-10)<sup>17</sup>

Isto não significa, no entanto, que a dimensão ontológica esteja completamente ausente dos textos modernistas e que a epistemologia seja de todo alheia ao Pós-Modernismo, até porque, como qualquer filósofo pode objectar, não é possível colocar questões epistemológicas, sem levantar inevitavelmente, também, questões ontológicas e vice-versa; mas há sempre um conjunto de interrogações que tem de surgir antes do outro, porque todo “o discurso é linear e temporal”. (*idem*, 11) E é exactamente isso que acontece nas ficções modernistas e pós-modernistas, que promovem para o primeiro plano a epistemologia e ontologia respectivamente, secundarizando a outra. McHale explica ainda que a incerteza epistemológica se torna, a partir de determinado ponto, instabilidade ou pluralidade ontológica e que se forcarmos ao limite as questões ontológicas, estas “deslizam” igualmente para o domínio da ontologia; terá sido assim, aliás, que o Modernismo derivou para o Pós-Modernismo: a exploração, até às últimas consequências, do carácter intrinsecamente epistemológico dos seus traços fortes “resvalou” para uma dominante doutro tipo.

Regressando, depois deste breve excurso, a Ana Teresa Pereira e *Matar a Imagem*, importa agora esclarecer em que medida a proposta do teórico norte-americano pode ajudar-nos a compreender a forma como o romance-estrela da autora se desprende ou “descola” do policial e como o facto deste género ter sido um ponto de partida se revelou determinante, na afirmação de algumas das características centrais da sua ficção.

---

<sup>17</sup> Tanto num caso como noutro, McHale parte de questões já antes formuladas por Dick Higgins (as duas e três primeiras), para acrescentar ele próprio as restantes.

Segundo Brian McHale, a “*detective novel* é o género epistemológico por excelência”. (*idem*, 9) O policial encena questões típicas da epistemologia, e não de forma metafórica ou simbólica, como acontece na ficção modernista em geral, mas literalmente. A investigação em si mesma representa, no fundo, um processo lento de aprendizagem (por parte do detective e do leitor), através da análise minuciosa de pistas e indícios, que claramente tematiza a própria problemática do conhecimento. Aliás, para demonstrar a operacionalidade da sua proposta, McHale recorre a duas ficções do Modernismo tardio (*Absalom, Absalom!* de Faulkner e *The Crying of Lot 49* de Thomas Pynchon), em que a transição entre dominantes está particularmente visível, e ambas, apesar de não serem romances policiais, se servem e aproximam da lógica do género - é como se o facto da dominante epistemológica ser, no policial, particularmente evidente fizesse dele a forma literária privilegiada de derivação para a ontologia, logo, para o Pós-Modernismo. E é de certa forma isso que acontece também em *Matar a Imagem*, onde os *topoi* e estratégias do policial estão ao serviço de uma dominante de tipo ontológico, que determina a sua subversão ou a perda de parte do valor operacional que estes originalmente possuíam.

## Dominante ontológica e problematização da representação

Um dos meios mais eficazes de promoção da condição ontológica de um texto assenta na sua desestabilização, uma vez que as ontologias fortes são geralmente menos visíveis, passando despercebidas. Assim, em *Matar a Imagem*, o universo ficcional assume, desde o início, contornos vagos e indefinidos, aproximando-se até bastante de ideia de *sous rature*, originalmente desenvolvida por Heidegger e mais tarde explorada por Derrida. O romance reafirma constantemente a “irrealidade” (não é por acaso que o termo “irreal” e os seus derivados surgem com tanta frequência) da história, das personagens, dos acontecimentos, em resumo, daquele mundo, que é, a todos os níveis, plural e fragmentário: a ilha, que surge nas partes 2 e 3, funciona em si mesma como uma espécie de mundo, tal como a casa isolada da baía e o lugar com plantações de bananeiras e canas-de-açúcar, onde a personagem Miguel cresceu, e que este partilha com Rita. Mas, sobretudo, há também a intrusão, através dos interstícios da ilha (e do texto), de um “world next door” (para usar uma expressão de McHale), de um universo antigo e mítico de feiticeiras, medos arcaicos e profundos, que parece reavivar ou despertar algo de perigoso em David; (*idem*, 2001) e, por fim, cada personagem vive fechada dentro do seu próprio mundo (também plural; recorde-se a hesitação ou duplicidade de Rita e o desdobramento de David em Tom), sendo as consequências da colisão desses espaços pessoais catastróficas. Se as personagens são, como vimos antes, figuras quase indistintas, que se desdobram e fundem, também as fronteiras entre mundos parecem aqui muito ténues e permeáveis: “Era como se a estrada não separasse devidamente aqueles dois mundos e elementos de um saltassem para o outro.” (Pereira, 1989: 65) E esta ausência de estanquidade dos universos projectados pelo texto propaga-se, põe em causa, por contaminação, a tradicional dicotomia real / ficção, problematizando a questão da representação.

Como sustenta Brian McHale, à semelhança de muitos outros teóricos, a representação de matriz realista assenta na independência clara entre literatura e realidade: “para que o mundo possa ser reflectido no espelho da mimese literária, é necessário que a imitação e o que é imitado” sejam nitidamente distintos e distinguidos. (*idem*: 28) No caso de *Matar a Imagem*, no entanto, os limites entre planos são muito

pouco pronunciados, além de que o romance se esquiva a efeitos tradicionais de realismo, como vimos antes. Mas a imitação ou reflexo não são as únicas relações possíveis entre real e ficção; a literatura pós-modernista, apesar da recusa frequente de uma referencialidade directa, que motivou até acusações de fechamento autotélico “autista”, continua a “falar” do mundo, não a nível do conteúdo, mas por exemplificação de traços que partilha com ele:

post-modernist fiction turns out to be mimetic after all, but this imitation of reality is accomplished not so much at the level of its content, which is often manifestly un- or anti-realistic, as at the level of form. (...) What postmodernist fiction imitates, the object of its mimesis, is the pluralistic and anarchistic ontological landscape of advanced industrial cultures. (*idem*: 38)

Assim, o facto de em *Matar a Imagem* o mundo empírico ser, por exemplo, preferencialmente substituído, enquanto referente, pela remissão para outros livros, filmes e quadros, surgindo no texto de forma mediada, dá conta de uma progressiva virtualização do real, irremediavelmente confinado a uma experiência subjectiva e descontínua, indissociável do fim das grandes narrativas totalizadoras, de que falava Lyotard, e que está também subjacente à imagem sempre personalizada e “ficcionalizante” dos espaços, nos livros de Ana Teresa Pereira, sejam eles Lisboa, Londres ou a Irlanda. O texto questiona mesmo de forma explícita a existência de uma realidade única, independente da percepção, citando Berkeley, e quando David acusa Rita de viver de fantasias e lhe pergunta pelo real, esta responde: “Que diabo é isso?”. (Pereira, 1989: 16)

A dissolução ou erosão dos universos ficcionais pereirianos, cuja auto-proclamada “irrealidade” foi acima referida, é indissociável de uma crise profunda da própria ideia de real e sintomática de “um tempo de acelerações históricas e metamorfoses espirituais apenas críveis, [que] encontrou entre nós obras-espelho adequadas à sua fulguração destruidora.” (Lourenço, 1994: 267) Na verdade, como Brian McHale argumenta, mesmo no domínio da sociologia, a realidade é há muito encarada como uma construção social, uma ficção colectiva (e se o real é uma ficção, como poderia a literatura deixar de se assumir enquanto tal), cuja unidade é assegurada através de processos de sociabilização e

institucionalização, pela via da linguagem (em grande parte) e através da “maquinaria pesada” de manutenção de universos - a filosofia, teologia e ciência. Mas abaixo desse patamar de conceptualização, todos lidamos com uma realidade social partilhada, do dia-a-dia, que envolve

a great ‘shuffling’ among worlds: the world of a celebrity’s love life, as reported by the morning newspaper; the world of daydream reminiscences, triggered by an old song heard on the car radio while driving to work; the game-world of conversation about sports with colleagues over lunch; the projected ‘new landscape’ of a conversation about holiday plans with one’s spouse over dinner; the fictional ‘leisure ontology’ of a James Bond adventure movie after dinner; and so on. (McHale, 2001: 38)

O recurso constante à citação, em *Matar a Imagem*, de outras obras e escritores, apesar de estes surgirem perfeitamente integrados, não pode deixar de funcionar assim como as placas que, numa auto-estrada, vão alertando o leitor / viajante para saídas ao longo da leitura / percurso, quebrando de certa forma a linearidade do discurso e dando conta dessa descontinuidade e pluralidade, características da experiência pós-moderna.

Mas para além disso, estas opções narrativas contribuem também, de forma decisiva, para a desestabilização ontológica do texto, tal como outros aspectos, que foram sendo enunciados, à medida que analisávamos a forma como o romance incorpora e manipula elementos do policial, e que talvez valha a pena agora lembrar: é o caso do final (um dos pontos mais sensíveis de um texto), que aqui contraria qualquer lógica de conclusão ou encerramento; da instância de narração, que se caracteriza por uma presença evanescente e sem espessura; e da deslocação da investigação para o plano da identidade. Aliás, o percurso de Rita e David parece refutar qualquer hipótese de (auto-)conhecimento: face à multiplicação do real e do eu, como afirmava Dick Higgins, a questão não é tanto como posso conhecer este mundo e qual o meu lugar nele, mas “que mundo é este”, “o que é um mundo” e “qual dos meus eus pode interagir com ele” - as personagens não se cansam de repetir, como num mantra, que o mundo é um lugar estranho. (*apud* Mchale, 2001: 1) Também a alternância da focalização interna produz um efeito semelhante, uma vez que as mudanças de ponto de vista são muito pouco marcadas e definidas, impedindo que o leitor perceba imediatamente de que personagem se trata.

Repare-se que, só na página 13 do romance, é atribuído um nome (Rita) à terceira pessoa discursiva do *incipit*, outro dos momentos estruturais mais importantes de qualquer obra. O mesmo acontece com a descrição dos pesadelos da protagonista: numa estratégia tipicamente cinematográfica, o leitor é “mergulhado” nos sonhos desta, sem antes ser alertado para o facto de estar perante de uma espécie de ficção dentro da ficção, e só ganha consciência disso, quando a personagem acorda.

Por fim, o permanente diálogo que *Matar a Imagem* estabelece com o policial é também uma peça fundamental de destabilização ontológica: a inclusão de elementos, assim como a citação constante de autores do género (já para não falar no paratexto), criam expectativas no leitor, que acabam por não ser realmente concretizadas, uma vez que a intriga, apesar de *flirtar* com o esquema do policial, nunca chega a efectivá-lo. Como foi dito antes, os mistérios que o romance encena não são resolvidos, o que configura já um “deslize” para os territórios (igualmente brumosos) de um “parente” próximo, o fantástico. Sintetizando o modo como alguns teóricos equacionam a relação entre policial e fantástico, escreve Marc Lits:

Thomas Narcejac a pu dire: ‘Le roman fantastique est inévitablement la tentation de tout auteur policier’. À première vue, policier et fantastique semblent relever de catégories différentes, n’ était leur commune mise à l’ écart de la littérature reconnue. Pourtant ce n’ est pas un hasard si Edgar Poe est reconnu à la fois comme le père du récit d’ énigme criminelle et comme l’ un des initiateurs de la littérature fantastique. Les deux genres sont en effet liés par de nombreuses affinités, tant thématiques que structurelles. Dans les deux cas, le héros – et avec lui le lecteur – est confronté à une situation de déséquilibre, de désordre. Un événement anormal a rompu le déroulement ordinaire de l’ existence. (...) Pour P. G. Castex: ‘Tout le fantastique (...) se caractérise par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle.’ Ce que confirme Roger Caillois: ‘Tout le fantastique est rupture de l’ ordre reconnu, irruption de l’ inadmissible au sein de l’ a inaltérable légalité quotidienne.’ (...) Castex: ‘Le conte policier apparaît alors d’ un certain point de vue comme un conte fantastique expliqué.’ Au départ, donc il y a un mystère, une énigme (...). Ce qui dissociera finalement les deux types de récit, ce sera la résolution, ou l’ absence de résolution, de l’ énigme. (Lits, 1999: 127)

Comprende-se que o fantástico não pode, de forma alguma, ser reduzido a um romance policial em que o mistério não é resolvido, nem era seguramente isso que Marc Lits pretendia ao equacionar a questão nestes termos. O que o teórico salienta (e nós,

agora, com ele), apoiando-se, aliás, em estudos de especialistas do policial, como Thomas Narcejac, ou do fantástico, como P. G. Castex, é o facto de em ambos os “género” sermos confrontados com uma situação inicial de desequilíbrio e de tanto um como outro se alimentarem de uma forte componente de mistério.<sup>18</sup> É certo, também, que enquanto no policial o enigma é tradicionalmente solucionado, no fantástico, tudo permanece em aberto; mas, para além disso, cada um dos géneros se orienta e caracteriza em função de *topoi* específicos, que impedem que uma novela de Agatha Christie, por exemplo, possa ser considerada como fantástica, se suprimirmos o capítulo final, em que o detective soluciona o caso, revelando o criminoso. Não deixa de ser verdade, no entanto, que uma opção dessa natureza aproximaria o texto, pelos motivos acima expostos, do universo do fantástico; e que isso é ainda mais verdade para o policial que foi surgindo a partir dos anos 60 e que, através da subversão frequente do esquema que a *Golden Age* fixou, “colocou problemas de definição de género que se estenderam até ao presente”, levando mesmo ao forjar de denominações como *metaphysical detective novel* ou *anti-detective novel*, num esforço de preservação da terminologia clássica. (Sampaio, 2001: 315) De qualquer forma, é inegável que policial e fantástico estiveram sempre bastante próximos e que as actualizações híbridas características da literatura pós-modernista vieram estreitar ainda mais essas afinidades primitivas.

Mas para esclarecermos um pouco esta questão, vale a pena recuperarmos algumas das teorizações mais consistentes acerca do fantástico, começando pela de T. Todorov, exposta em *Introduction à la littérature fantastique*.

<sup>18</sup> Na linha de Marc Lits, começamos por perspectivar o fantástico como um género, embora ele possa também ser considerado um “modo” (se entendido como algo mais lato, que inclui subcategorias genéricas).

## Fantástico

No seu conhecido estudo sobre o fantástico, teórico búlgaro coloca a tónica na forma como os acontecimentos da intriga são percebidos pelo leitor e pelas personagens:

face a um fenómeno inexplicável, para obedecer ao seu espírito determinista, o leitor é obrigado a optar por uma de duas hipóteses: imputar o fenómeno a causas conhecidas, tomando os factos insólitos por imaginários; ou admitir a existência do sobrenatural, alterando o conjunto de representações que formam a sua imagem do mundo. (Todorov, 1971: 186 - tradução nossa)

Para este autor, o fantástico não era, portanto, exactamente um género, mas antes um estado temporário dos textos, que durava exactamente o tempo dessa hesitação entre duas possibilidades: “Le fantastique, c’est l’hésitation éprouvée par un être que ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.” (Todorov, 1970: 29) A partir do momento em que o leitor escolhesse uma das vias, entraria no domínio do estranho (*uncanny*) ou do maravilhoso. Poucos textos conseguem manter um equilíbrio tão delicado até ao final. *The Turn of The Screw*, de Henry James, uma das maiores referências e obsessões literárias de Ana Teresa Pereira, é um desses raros exemplos.

O princípio subjacente à teorização de Todorov é, portanto, o da incerteza epistemológica, o que parece condenar o género, à partida, a um fim prematuro, uma vez que a literatura pós-modernista se caracteriza, como vimos, por uma dominante de tipo ontológico. De facto, um texto como a *Metamorphose*, de Kafka, poderá ser suficiente para fazer entrar em entropia a descrição estrutural de Todorov: como dizia Camus, “We shall never be sufficiently amazed about this lack of amazement.” (*apud* McHale, 2001: 76)

Para Brian McHale, no entanto, a matriz do fantástico é intrinsecamente ontológica: trata-se de uma forma dialogante, que coloca em confronto o possível e o impossível, o normal e o paranormal, interrogando e problematizando o real. Segundo este autor, a atmosfera de ameaça constante, assim como a hesitação epistemológica de que Todorov dava conta, são sobretudo contingências históricas, que foram impostas à

base ontológica do género, entre o período que vai da ascensão do gótico, no século XVIII, à referida *Metamorfose* de Kafka. Não é de admirar, portanto, que, no contexto da literatura pós-modernista, com quem partilha afinidades profundas, o fantástico seja frequentemente usado como estratégia de pluralização do real, surgindo como uma

zona de hesitação, uma fronteira, não já entre o estranho e o maravilhoso, mas entre este mundo e os outros, ou como um plano de confrontação entre diferentes níveis ontológicos da estrutura dos textos. (*idem*, 83 - tradução nossa)

Já Maria João Simões defende que o fantástico é sobretudo uma “categoria” ou “modalidade estética”, que se caracteriza pelo entrelaçamento constante com outros domínios, e que foi assumindo diferentes matizes e actualizações, ao longo dos tempos. (Simões, 2007: 71) Mas a autora destaca ainda o seu carácter intrinsecamente transgressor e uma “textura intersticial (...) que desrealiza irremediavelmente o real”, acabando por se aproximar, em parte, do essencial da formulação de McHale. (*idem*, *ibidem*)

Assim, à luz destas perspectivas, *Matar a Imagem* é também um texto fantástico, e não são na medida em que os enigmas do livro permanecem sem solução (para recuperar o nosso ponto de partida - Marc Lits). O romance hesita ontologicamente entre mundos, como vimos, entre as perspectivas de Rita, de David e de Tom, e até entre géneros: para além da interacção permanente com o policial, há ainda as sequências auto-reflexivas (ou meta-ficcionais) e o comentário ou crítica acerca de outras obras e autores, como acontece a dado momento do romance, onde é feita uma breve análise às ficções de Ruth Rendell e Patricia Highsmith.<sup>19</sup> Mas esta pluralidade de universos e de tipologias discursivas justapostas provoca de imediato e acima de tudo o efeito de que fala Todorov: o leitor hesita sobre o que pensar. Aliás, o universo ficcional é dominado, do princípio ao

---

<sup>19</sup> Esta dimensão de ensaio é particularmente visível em *Se Nos Encontrarmos de Novo*: uma das personagens principais, Gabriel Byrne (um professor de filosofia de Oxford), está em Londres a escrever um livro acerca da obra de Iris Murdoch, que surge de forma disseminada ao longo do romance. Também os quadros de Rothko e Rossetti são frequentemente objecto de *ekfrasis*. De resto, como foi sugerido no final do capítulo acerca da problemática do policial enquanto género, a literatura pós-modernista é muito marcada pelo hibridismo, atravessando com frequência géneros, diluindo fronteiras e esbatendo mesmo as dicotomias tradicionalmente mais fortes, como poesia / prosa e discurso literário / linguagem do quotidiano.

fim, pela (omni)presença da pesada atmosfera de ameaça, de que dava conta o teórico búlgaro.

Também a teorização de Jean-Luc Steinmetz, em *La Littérature Fantastique*, poderá iluminar certas vertentes de *Matar a Imagem*. O autor considera que o fantástico não se caracteriza só pelas personagens que põe em cena (as figuras estranhas que vão do vampiro ao andróide), mas também pelos actos ou comportamentos das personagens, que extravasam comportamentos considerados normais, quotidianos. A este nível, basta-nos pensar em certos diálogos de David (enigmáticos ou em claro tom de ameaça), na intrigante perseguição que este move a uma desconhecida, ou no boneco Vítor - a que voltaremos adiante - para captarmos a dimensão fantástica do romance.

Não é, decerto, também desprovida de sentido a referência repetida à série *A Quinta Dimensão* e o adensar de episódios estranhos, que ultrapassam o entendimento lógico-racional, que sustenta o policial desde o seu início. A própria Rita fará essa associação: “Mas afinal só acreditava na lógica literária. A outra... Quando estudara Lógica pensara que esta unicamente lhe seria útil se resolvesse escrever sobre romances policiais.” (Pereira, 1989: 158)

Além de tudo o que atrás se disse, acresce ainda que, como afirma Jean Fabre, um dos inimigos do fantástico é o discurso ético:

Le fantastique se place par-delà le bien et le mal. Dans sa plénitude réduite de pur significant, il n'a rien à démontrer mais se contente de montrer le mal absolu dans la négation du confort intellectuel et affectif de nos constances éthico-logiques. (Fabre, 1991: 49)

Ora, os universos de Ana Teresa Pereira são indubitavelmente amorais, colocando-se para lá das dicotomias éticas, características da matriz judaico-cristã. A forma como a questão do incesto é equacionada nos seus textos (em *O Rosto de Deus*, por exemplo), completamente esvaziada de qualquer problematização social ou legal e dissociada da noção de culpa e trauma, é, a esse título, exemplar. A obra pereiriana convoca, com frequência, um mundo antigo e mítico, já referido a propósito de *Matar a Imagem*, que tanto pode estar associado a cosmogonias celtas, nórdicas ou índias, como ao tempo pré-babélico e místico da linguagem dos pássaros (que é, de resto, o título de

uma das suas obras), mas que remete sempre, de forma nostálgica, para a comunhão com a natureza, plantas, pedras e animais, e para a ausência de restrições morais ou imperativos éticos. Curiosamente, a “regressão ontológica lúdica” é, segundo Thomas Pavel, um dos sintomas evidenciados por sociedades que atravessam períodos de rápida mudança ontológica, como é o caso da cultura ocidental pós-moderna. (*apud* McHale, 2001: 37) Por outro lado, qualquer uma destas cosmogonias propõe uma experiência circular de tempo (por oposição à linearidade da civilização ocidental), que não pode deixar de ser relacionada com a recorrentemente assinalada circularidade da sua obra.

Para Maria João Simões, essas referências constantes a modelos de pensamento primitivos contribuem igualmente para um sentimento de fantástico:

Nas suas narrativas, Ana Teresa Pereira joga propositadamente com medos ancestrais, com complexos e perturbações identificados pelos conhecimentos psiquiátricos contemporâneos, pressupõe no leitor e nas suas personagens o conhecimento erudito das histórias míticas (do cristianismo e da mitologia clássica), convocando a estranha presença de fadas, de deuses como Proteu (Pereira, 2001: 201), de anjos como Azazel – figura que se insinua reiteradamente dentro e/ou fora das próprias personagens. Por tudo isto, exala das suas ficções um sentimento de estranheza, de descolagem da persona relativamente ao real que, segundo J. Cortazár, estará na raiz daquilo que designa por sentimento fantástico. (*Idem*, 77)

De facto, todas as teorizações em torno do género parecem associá-lo a um efeito de “inquietante estranheza” ou “*Unheimliche*”, para usar as palavras da própria Ana Teresa Pereira, em *Matar a Imagem*. (Pereira, 1989: 157 e 94) Recapitulando um pouco, Todorov, como vimos, equacionava o fantástico enquanto hesitação entre o domínio do estranho, precisamente, e do maravilhoso; Cortázar (para quem Maria João Simões remete) fala em “intersticios por los cuales (...) pasaba, se colaba, un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante” e que provocava igualmente “extrañamiento”,<sup>20</sup> e mesmo a hesitação ontológica dos textos, a que se refere McHale, como estratégia de pluralização do real, resulta, do nosso ponto de vista, na frequente produção de um efeito de

---

<sup>20</sup> Como este texto foi visionado através da internet, não é possível fornecer o ano de publicação, nem o número de página, pelo que mencionamos a referência bibliográfica completa: Cortázar, Julio, *El sentimiento de lo fantástico*, <http://www.juliocortazar.com.ar>, consultado a 25 de Agosto de 2011

desconforto, estranheza, *uncanny* ou *Unheimliche* no leitor, que está também muito presente na ficção pereiriana. Acerca deste assunto, Freud, em 1919, um ensaio de título homónimo de Freud (*Das Unheimliche*), que pode certamente ajudar-nos a perspectivar melhor esta questão, pelo que nos determos agora um pouco sobre ele.

## *Unheimliche*

Como o prefixo de negação “un-” indica, “unheimlich” é o oposto de “heimlich” (“nativo”) e de “heimlich”, que designa o que é familiar e agradável, mas também, por extensão, o que é escondido e mantido longe da vista. Schelling precisa que o adjectivo “unheimlich” se aplica a tudo o que deveria permanecer secreto e escondido, mas foi revelado. Para Freud, o termo remete para uma espécie de subtipo do que é assustador e está relacionado com o que é há muito conhecido e familiar, mas foi alienado da mente, através de um processo de repressão ou recalçamento.

Segundo o pai da psicanálise, o sentimento de *Unheimliche*, tanto na literatura como fora dela, é despoletado por dois tipos de situações: no primeiro caso, complexos infantis que foram reprimidos durante a passagem à adultice, como as fantasias intra-uterinas e os complexos de Édipo ou castração, são de alguma forma reavivados; no segundo, crenças primitivas, como a onnipotência do pensamento e o uso da magia na explicação de fenómenos naturais, parecem ser confirmadas.

Relativamente ao despertar de complexos infantis, Freud utiliza como exemplo um conto de E. T. Hoffmann (segundo ele, “the unrivalled master of the uncanny in literature”), aliás referido em *Matar a Imagem*, “The Sandman”.<sup>21</sup> A personagem principal da história, o jovem estudante Nathaniel, associa a morte prematura do pai ao Homem de Areia, que, no imaginário anglo-saxónico, polvilha à noite os olhos das crianças, fazendo-as sonhar. Porém, no conto do autor alemão, Sandman adquire contornos muito mais negros, uma vez que a areia tem como objectivo fazer saltar os olhos das crianças, que servirão depois de alimento às suas monstruosas crias. Nathaniel vive atormentado com a memória desse evento traumático, divisando Sandman noutras personagens que vai encontrando, até enlouquecer de vez e suicidar-se. Para Freud, o medo de perder a vista, que é particularmente vívido durante a infância, é muitas vezes um substituto para a angústia de castração, tal como o estudo de sonhos, fantasias e neuroses parece sugerir. Aliás, o próprio conto de Hoffmann caminha nesse sentido, uma

---

<sup>21</sup> O artigo de Freud foi igualmente consultado através da internet, não tendo por isso números de página. A referência bibliográfica completa é: Freud, 1919, *The Uncanny*, <http://www-rohan.sdu.edu/~amtower/uncanny.html>, acessado a 20 de Junho de 2011

vez que, como foi dito, quem morre às mãos do Homem de Areia é o pai de Nathaniel. Os complexos de Édipo e de castração seriam assim reavivados pela leitura do texto, que veladamente os tematiza, resultando daí a sensação de *unheimlich* (*uncanny*).

No que diz respeito ao segundo tipo de *uncanny*, é o que acontece, por exemplo, quando, num momento de fúria, desejamos o mal ou a morte de alguém, e estes ocorrem de facto, pouco tempo depois, ou quando objectos inanimados parecem ganhar vida. Outrora o homem acreditou (enquanto espécie e enquanto indivíduo, já que neste caso, pelo menos, a ontogenia recapitula a filogenia) na onipotência do pensamento, na possibilidade do regresso dos mortos, etc.. Apesar de estes modelos cognitivos arcaicos terem sido entretanto ultrapassados, o nosso inconsciente guarda reminiscências profundas desse estágio anterior e reage com estranheza e mal-estar, sempre que crenças antigas e descartadas dão mostras de ser novamente revalidadas.

Freud esclarece ainda que, para que esta categoria de *Unheimliche* surja na literatura, é necessário que o protocolo de leitura estabeleça, relativamente ao universo ficcional, a observância das mesmas regras da física e senso comum que se aplicam o mundo real. Os contos de fadas, como todos os outros textos que se enquadram no maravilhoso em geral, estão portanto isentos deste tipo de efeito.

As duas grandes formas de produção de *Unheimliche* através da aparente confirmação de paradigmas de pensamento superados são, segundo Freud, o duplo e a repetição involuntária. Relativamente a esta última, o autor refere ser possível detectar, no inconsciente, uma compulsão para a repetição, inscrita na nossa matriz de forma tão profunda, que pode mesmo sobrepor-se ao princípio do prazer e que é, mais uma vez, particularmente visível nas crianças. Tudo o que nos lembra essa propensão instintiva primária é então percebido, pela nossa mente, enquanto *Unheimliche*.

Como foi sendo aqui diversas vezes sugerido, o universo pereiriano caracteriza-se pela recorrência constante dos mesmos motivos, personagens, espaços, etc. Poder-se-á objectar, no entanto, que no caso de *Matar a Imagem*, este fenómeno de repetição só é observável *a posteriori*, perspectivando o romance inaugural à luz dos textos seguintes, que a ele regressam, repetindo-o de forma ligeiramente diferenciada. Mas na verdade, para além da autora inaugurar com este livro os temas e estruturas fundamentais da sua obra, incorpora também, como vimos, *topoi* e estratégias literárias, que podem, apesar de

insinuados, nunca chegar a ser realmente concretizados (como acontece com o esquema do policial clássico), surgindo apenas sob a forma de vislumbre, enquanto presenças fantasmáticas. Assim, como afirma Rui Magalhães, “Acontece frequentemente sentirmo-nos perante uma espécie de *déjà vu* (ou de já lido), mas de repente, quando esse *déjà vu* nos parece relativamente confortável, tudo se transforma e o medo [ou *Unheimliche*] nasce.” (Magalhães, 1999: 32)

A propósito da outra forma de produção de *Unheimliche* através da aparente revalidação de convicções primitivas, o duplo, Freud relembra Otto Rank, que o relacionou com o reflexo no espelho, a sombra, espíritos-guardiães e o medo da morte. Terá começado por ser uma segurança contra a destruição do ego e a alma imortal foi provavelmente o primeiro duplo do corpo. Mas estas ideias nasceram do narcisismo primário, que domina a mente das crianças e do homem primitivo; quando este estágio foi ultrapassado, o duplo tornou-se num prenúncio de morte. Para o autor austríaco, o *Unheimliche* associado ao duplo resulta então do facto de este remontar a um modelo mental primitivo, há muito ultrapassado, em que a demarcação do ego, relativamente ao mundo exterior e aos outros, não era ainda clara: “The double has become a thing of terror, just after the collapse of their religion, the gods turned into demons.” (Freud, 1919: s/p)

Já antes nos referimos há presença do duplo em *Matar a Imagem*, pelo que seria agora redundante insistir no que foi dito atrás. Mas convém precisar ainda que se as personagens em geral evidenciam dificuldade na dissociação do “eu” face ao outro, no caso de David, a fractura do ego (através do desdobramento em Tom) configura provavelmente um mecanismo de protecção, como os capítulos finais da obra parecem sugerir. De qualquer forma, o efeito do duplo é potenciado, no romance, pela multiplicação desta estratégia *ad infinitum*, estendo-se mesmo, como vimos, aos gatos e aos bonecos, numa autêntica ameaça à continuidade do ego e à afirmação da identidade. Aliás, a presença de bonecos nas diferentes fases da narrativa funciona igualmente como elemento de perturbação. À luz das considerações de Freud, isso deve-se provavelmente ao facto de estes, para além de se multiplicarem entre si, funcionarem, em certa medida, também como duplos ou réplicas das personagens: enquanto Rita vive sozinha, em Lisboa, centrada na escrita e pouco preocupada com convenções sociais, tem no seu

quarto, em cima da cama, Vítor, um velho palhaço-vagabundo, que convenientemente desaparece durante a transição para a ilha, tal como acontece com a Rita-escritora; depois, quando David tenta fazer dela uma “senhora”, oferece-lhe uma “bem-comportada” boneca de porcelana, de vestido às flores e cabelo loiro, a que se juntará entretanto outra muito parecida (Carolina? A mãe de David? Um sinal da crise de identidade da própria Rita, talvez...). No entanto, estas figuras podem remeter igualmente para a crença infantil na possibilidade de objectos inanimados ganharem vida, que, tal como acontece com o duplo, depois de ultrapassada e por remontar a um estágio cognitivo anterior, assume contornos inquietantes e até monstruosos, ao ser despertada. É o que acontece, por exemplo, na popular obra de Mary Shelley, *Frankenstein* (cujo primeiro nome, curiosamente, era também Victor) e na série de filmes de terror *Chuky, o boneco diabólico*.

Freud afirma também que muitos de nós experienciamos o sentimento máximo de *Unheimliche* relativamente à morte ou na presença de cadáveres. Segundo ele, isso deve-se ao facto de não existir nenhum tema relativamente ao qual os nossos pensamentos e sentimentos tenham mudado tão pouco, desde os tempos mais primordiais, e em que modelos descartados de pensamento tenham sido preservados sob um disfarce tão ténue. Dois factores contribuem para este conservadorismo: a força da nossa reacção emocional original perante a morte e a insuficiência do conhecimento científico acerca do assunto. Assim, nenhum ser humano é capaz de apreender realmente a ideia de morte e o nosso inconsciente não sabe como lidar com a sua própria mortalidade.

Curiosamente, o policial clássico tentava, de certa forma, isolar e racionalizar esta questão, fazendo suceder à perturbação introduzida pelo homicídio, um inevitável apaziguamento, através da identificação do criminoso e da reposição da ordem. Este facto configura, provavelmente, um dos pontos de distanciamento mais decisivos da produção de Ana Teresa Pereira face ao género, uma vez que, nos seus textos, vida e morte surgem muito pouco polarizadas. Há, na ficção pereiriana, um imperativo extremamente forte de encenação e reavivamento destes medos e fantasias primordiais, que é em grande parte responsável pelo “sentimento fantástico” que se desprende dos seus livros, como defendia Maria João Simões, e que se revela incompatível com o carácter intrinsecamente lógico e paliativo do policial. (Simões, 2007: 77) Algumas das histórias da autora parecem quase

passar-se numa espécie de limbo ou debaixo de água, recriando uma atmosfera intra-uterina: os contornos dos corpos tornam-se difusos, o movimento abranda e as personagens assumem um estado de semi-consciência, sonambulismo ou irrealidade. Aliás, em Ana Teresa Pereira, a demarcação entre mundos é, como vimos, sempre muito ténue e frágil: partindo do esbatimento das fronteiras entre real e imaginação (que, segundo Freud, está também associado ao sentimento de desamparo característico do *Unheimliche*, semelhante ao de uma criança que acorda num quarto desconhecido), os seus textos questionam a existência ontológica de *um* mundo e abrem-se a uma pluralidade de universos - os “world next door”, de que falava Brian McHale, que são, no caso da obra pereiriana, todos aqueles para os quais a razão nos fecha a porta, incluindo o mundo dos mortos, como veremos a propósito de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*.

## 2. Textos-fantasma e versões

*I have been here before.*

Dante Gabriel Rossetti

### 2.1. Da leitura como acto de crítica à escrita enquanto predação

Depois de *Matar a Imagem*, Ana Teresa Pereira publicou ainda mais três livros na mesma colecção policial da Caminho: *A Última História* (1991), *A Cidade Fantasma* (1993) e *Num Lugar Solitário* (1996); e ainda um quarto, *As Personagens* (1990), na série “Campo da Palavra”. A partir de então, os seus textos começaram a ser editados pela Relógio d’Água, alternando entre o paratexto muito mais genérico de “ficção portuguesa” e o rótulo de “crime imperfeito”.<sup>22</sup> Esta catalogação diversa parece sugerir uma relação diferenciada com o policial, que é, no entanto, refutada pela leitura das obras. Aliás, se na transição entre editoras, o grafismo dos livros mudou radicalmente (como pode ser constatado no Apêndice 2 deste trabalho), no caso das duas colecções da Relógio d’Água, o aspecto visual é exactamente o mesmo.

Foi na colecção crime imperfeito (onde também foram dados à estampa, por exemplo, *Adeus, Princesa*, de Clara Pinto Correia e uma tradução de *The Turn of The Screw*, de Henry James - *A Volta no Parafuso*), que saiu, em 2006, o volume *Histórias Policiais*. Além de recuperar *A Cidade Fantasma*, é aqui que aparece a primeira versão de “Numa manhã fria”, que voltará a surgir em *O Fim de Lizzie* (2008) e *O Fim de Lizzie e Outras Histórias* (2009). Mas o interesse particular de *Histórias Policiais* reside no facto de, no início da colectânea, a autora nos apresentar, numa espécie de prefácio, a que chama “Os Insuspeitos”, os seus dez romances policiais preferidos. Não há qualquer surpresa, a esse nível, pelo menos para os leitores minimamente familiarizados com o seu

---

<sup>22</sup> *Fairy Tales* e *O Vale dos Malditos* surgiram pela primeira vez na Black Son Editores, em 1996 e 2000 respectivamente, e foram posteriormente recuperados em *A Coisa Que Eu Sou* (1997) e *A Dança dos Fantasmas* (2001), também pela Relógio d’Água.

universo de referências: os “contemplados” são, como não poderia deixar de ser, William Irish, John Dickson Carr e Charlotte Armstrong, entre outros, havendo também lugar, na lista, para um romance de Agatha Christie (*O Último Suspeito*) e outro de Dorothy L. Sayers (*Intriga e Veneno*) - as únicas representantes, no grupo, da variante mais “ortodoxa” do género. De onde pode resultar alguma “surpresa” ou estranheza (sobretudo para os leitores não “iniciados” na obra de Ana Teresa Pereira) é do facto de, sob esse título (*Histórias Policiais*), serem reunidos contos ou novelas, que na verdade são tão - ou melhor, tão pouco - policiais como *Matar a Imagem*. O mesmo acontece, de resto, relativamente aos quatro livros dos anos 90, publicados na Caminho: apesar de uma forte componente de mistério, os motivos e estratégias do policial (que vão surgindo tendencialmente mais rarefeitos, quase como reminiscências, apenas) diluem-se numa atmosfera fantástica e inquietante de irrealidade, à semelhança do que sucedia já no seu primeiro romance, como vimos.

O que se pode concluir do facto de a autora chamar *Histórias Policiais* a textos que, na prática, já só remotamente o são, é algo que a referência constante a obras do género, ao longo das suas ficções, deixava já bastante visível: Ana Teresa Pereira é uma leitora apaixonada de policiais. Aliás, é isso que o prefácio a que nos referimos antes (“Os Insuspeitos”) torna também particularmente evidente: num espaço onde habitualmente se esclarecem aspectos relacionados com o próprio livro (como a génese, História ou edição deste, por exemplo), a autora invoca escritores e romances policiais, comentando-os e incluindo excertos relativamente longos de cada um deles, em jeito de apresentação dos seus próprios textos, acentuando a ideia de que a leitura daqueles funcionou, em certa medida, como ponto de partida para a escrita destes.

A condição da autora enquanto leitora afeccionada de um género aflora mesmo nas suas obras que já nada parecem “dever” ao policial, ainda que através de alusões naturalmente mais espaçadas e menos preponderantes. É o que acontece, por exemplo, na série de livros cuja acção decorre em Londres e que constituem por si só uma espécie de ciclo - *Se Nos Encontrarmos de Novo* (2004), *O Mar de Gelo* (2005) e *Quando Atravessares o Rio* (2007). Apesar de, neste caso, estarmos sobretudo perante histórias de amor, de que o mistério e o fantástico estão praticamente ausentes, as personagens

compram, lêem ou comentam histórias policiais, continuando estas a surgir, assim, periféricamente no texto.

Este aspecto parece-nos importante, sobretudo à luz da relevância cada vez maior que os estudos literários têm vindo a atribuir à leitura, enquanto acto de interpretação crítica, que preenche os espaços vazios do texto, conferindo-lhe “vida”:

Today, texts are largely imagined as scenes of reading rather than as scenes of writing; this “readerly” view of text has been most completely elaborated through the modern hermeneutical tradition in which text is not something we make but something we interpret. (...) If one locates the reader at the center of textuality, it is because the text is passive and silent, because it needs the reader’s activity to infuse it with meaning, to bring it back to life. (McGann, 1991: 4)

Ana Teresa Pereira leva ainda mais longe esse papel do leitor como sujeito activo na co-criação de sentidos, ao responder e reagir, nos seus textos, enquanto escritora-leitora, a outros livros. A citação, comentário e apropriação de obras alheias são elementos absolutamente centrais e constitutivos das suas ficções. É certo, como tentámos mostrar na sequência em que elencámos as obras e autores citados em *Matar a Imagem*, que nem só a literatura é objecto de visitação ou revisão: a pintura está igualmente presente, através, por exemplo, da *ekfrasis* de quadros de Rothko e Dante Gabriel Rossetti, e o cinema é também muitas vezes glosado. No entanto, enquanto objectos literários, os seus textos estabelecem naturalmente relações privilegiadas, particularmente complexas e profundas, com outros textos. A esse nível, não podemos falar de um diálogo exclusivo com o policial, uma vez que o leitor é mergulhado numa miríade vertiginosa de referências bastante diversas, que misturam tradição erudita com *low literature*, remetendo em larga medida para um cânone indubitavelmente anglo-saxónico. Aliás, as duas obras cuja presença fantasmática se faz sentir com maior incidência nas suas ficções - *The Turn of The Screw*, de Henry James e *Rebecca*, de Daphne du Maurier - não pertencem sequer ao género, mesmo no sentido mais lato do termo (apesar de integrarem “constelações” literárias bastante próximas). Mas a forma mais consistente de relação da obra pereiriana com estas duas macro-obsessões é, sem dúvida, subsidiária do policial.

Já antes nos referimos à importância da perspectiva no romance lógico-dedutivo, mostrando como este se constrói através da apresentação sucessiva de diferentes versões de uma história - a do crime. É a manutenção da validade de diversas hipóteses até ao final do livro, que dá continuidade ao mistério e assegura o efeito de suspense. À medida que o detective vai reunindo pistas e interrogando suspeitos, as possibilidades multiplicam-se e cada novo indício configura uma mudança de ângulo, que abre uma nova hipótese, uma nova porta, no fundo, que abre para uma nova história.

Ora, a questão da perspectiva é crucial na obra de Ana Teresa Pereira. Não é por acaso que um dos volumes que reúne as suas crónicas para o jornal *Público* se chama *O Ponto de Vista dos Demónios* e que, em *Fairy Tales*, há também um texto (depois recuperado em *A Coisa Que Eu Sou* e *Contos*) intitulado “O Ponto de Vista das Gaivotas”. Alguns dos seus romances constroem-se tendo por base a alternância de perspectivas, como é o caso de *Matar a Imagem* ou *Se Nos Encontrarmos de Novo*: na história de amor entre Gabriel Byrne e Ashley Grey, os capítulos vão assumindo ora o ponto de vista de um, ora de outro, de forma interpolada. Assim, o livro vai contando duas versões paralelas da mesma história, até ao momento em que os protagonistas passam pela primeira vez a noite juntos e as perspectivas de ambos se tocam. Os dois capítulos que apresentam a versão de Ashley e de Byrne acerca desse mesmo acontecimento, reproduzem, por vezes textualmente, a mesma visão dos factos, como se o amor permitisse que dois mundos, duas realidades diferentes, se aproximassem, tornando-se, por instantes, uma só.

Também a circularidade quase hipnótica da obra pereiriana como um todo, que produz um efeito de encantamento muito semelhante ao dos contos de fadas, assenta, em grande parte, na questão do ponto de vista. Como afirma Duarte Pinheiro,

há sempre um outro lado das coisas – neste caso, um outro lado da história – que passa despercebido ao leitor: uma parte invisível que só pode ser entrevista se for observada de um outro ângulo.” (Pinheiro, 2010: 269)

Deste modo, basta fazer girar caleidoscopicamente a perspectiva, para que uma nova actualização da história surja e possa ser contada. Cada personagem configura um ponto de vista diferente sobre os acontecimentos da intriga e, na ausência de uma

instância de narração onisciente ou de um detective que privilegie determinada hipótese, todas elas são igualmente válidas. Assim, o facto de, nos livros de Ana Teresa Pereira, o narrador ser sempre autodiegético ou de focalização interna (o que a este nível, é perfeitamente equivalente) permite que, partindo de perspectivas diferentes, o mesmo enredo possa ser encenado sob contornos ligeiramente diversos, fazendo surgir versões de uma história que, no fundo, é e não é a mesma.

E é também isso que acontece relativamente a *Rebecca* e *The Turn of The Screw*: apesar de haver elementos de ambos (o espaço, por exemplo), que vão sendo respigados e incorporados, de forma mais literal ou sublimada, ao longo do super-texto pereiriano, o momento em que a *vampirização* destas duas obras assume o seu grau máximo, tornando-se particularmente visível, é, sem dúvida, em *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* e *A Outra*. Através da mudança de ponto de vista, Ana Teresa Pereira cristaliza, nestes livros, uma de muitas versões possíveis e alternativas da história de Daphne du Maurier e Henry James respectivamente - é como se uma das múltiplas hipóteses que, no romance dedutivo, vão irrompendo, durante a investigação, ganhasse autonomia e se materializasse.

## 2.2. *O Verão Selvagem dos Teus Olhos e A Outra*

### *The Folly of Being Comforted*

*One that is ever kind said yesterday:  
"Your well-beloved's hair has threads of grey,  
And little shadows come about her eyes;  
Time can but make it easier to be wise  
Though now it seems impossible, and so  
All that you need is patience"*

*Heart cries, "No,  
I have not a crumb of comfort, not a grain.  
Time can but make her beauty over again:  
Because of that great nobleness of hers  
The fire that stirs about her, when she stirs,  
Burns but more clearly. O she had not these ways  
When all the wild Summer was in her gaze."*

*O heart! O heart! if she'd but turn her head,  
You'd know the folly of being comforted.*

William Butler Yeats

*Rebecca*, de Daphne du Maurier, conta a história de uma jovem da classe média que casa com um viúvo rico, Max de Winter, bonito e pouco mais velho do que ela. Já na sua nova casa (Manderley), a inexperiente e ingênua Mrs. de Winter vê-se confrontada com uma realidade muito diferente da que até então conhecera e na qual se sente pouco à vontade. A governanta da mansão, Mrs. Danvers, mostra desde o início uma grande animosidade para com a nova senhora de Manderley e não perde nenhuma oportunidade de lhe mostrar o quão inferior ela é, em todos os aspectos, relativamente à primeira esposa de Max, Rebecca. A narradora sente-se cada vez mais insegura e acaba convencida de que o marido continua, no fundo, apaixonado pela sua predecessora. No entanto, na sequência de um acidente no mar, o antigo barco de Rebecca é encontrado, com o seu cadáver dentro, e Max confessa à mulher que odiava a primeira esposa e que foi ele quem a matou.

Na altura em que o romance saiu (1938), foi um êxito de popularidade e de vendas, e desde então já conheceu várias sequelas, prequelas e adaptações, sendo a mais

célebre, provavelmente, o filme de Alfred Hitchcock, de 1940, com Laurence Olivier e Joan Fontaine.

Na sua versão, Ana Teresa Pereira vira a história do avesso e assume o ponto de vista da mulher morta, Rebecca, cuja memória pairava já, na narrativa original, como um espectro, sobre a casa, por entre os criados e na consciência de Max, assombrando também a narradora. O facto de, no livro de 1938, esta nunca revelar o seu nome, não passando da nova ou segunda Mrs. de Winter, apontava, tal como o título do romance, desde logo para a centralidade dessa ausência tão presente, a que a (re)visão de Ana Teresa Pereira vem dar voz, “adensa[ndo]”, como afirma Manuel de Freitas, “o que, no texto de Daphne du Maurier, já existia de fantasmático”. (Freitas, 2009a: 34)

*O Verão Selvagem dos Teus Olhos* alterna entre capítulos na primeira e terceira pessoas discursivas e entre o passado e o presente.<sup>23</sup> A narrativa recria alguns dos momentos-chave da história original, como o ponto de viragem no primeiro casamento de Max (o diálogo em Monte Carlo, junto à falésia), e inventa uma infância e juventude para Rebecca, onde não faltam livros, uma temporada em Londres, num apartamento junto ao rio, visitas à National Gallery e a figura tutelar de um pai protector - motivos recorrentes da ficção pereiriana. Mas o enredo é aqui pouco importante, até porque a história já foi contada antes (e por diversas vezes).

O texto assume, desde o início, um tom elegíaco, que conjura “Uma atmosfera estranha, que tem a ver com o mundo dos mortos. Com a linguagem áspera do mundo dos mortos.” (Pereira, 2008: 38) Se de uma forma geral, nos textos de Ana Teresa Pereira, as fronteiras entre universos são, como já por diversas vezes insistimos, sempre muito ténues, e vida e morte surgem pouco polarizadas, este romance opera a proeza suprema de atravessar para o outro lado do espelho, mergulhando definitivamente no domínio do fantástico. Mesmo nos capítulos que relatam a vida de Rebecca antes do casamento (o primeiro encontro com Max, o momento em que estes se apaixonam, etc., que não faziam parte do texto original), apesar do narrador ser heterodiegético, o ponto de vista é sempre o de Rebecca e o leitor é permanentemente confrontado com a perspectiva da *outra*, a

---

<sup>23</sup> Nos capítulos relativos ao presente, Rebecca é uma narradora autodiegética; já naqueles que encenam momentos do passado, o narrador é heterodiegético, mas a focalização interna assume sempre a perspectiva de Rebecca, também. Assim, as oscilações entre primeira e terceira pessoas verbais não configuram mudanças de ponto de vista, que é afinal sempre o mesmo.

mulher morta, e com esse mundo. E se em *Rebecca*, esta era, como referimos antes, uma ausência sempre presente, aqui, na condição de morta, ela assume uma corporalidade muito evanescente (mas também mais *humana* do que a versão quase demoníaca de Daphne du Maurier).

Logo no capítulo inicial, a personagem alude aos “espelhos vazios”, onde se “reflectem as salas e as jarras de flores” e só depois, o seu “vulto magro”, que caminha devagar, como se, na condição de morta, a sua presença tardasse a manifestar-se. (Pereira, 2008: 12) Mais adiante, a narradora afirma ainda que procura “inutilmente o meu [seu] reflexo na vidraça.” (*idem*: 13) Curiosamente, estas passagens podem ser relacionados com um momento de *Matar a Imagem*, em que Rita vê o seu rosto no espelho e fecha “os olhos com força, matando a imagem que detestava profundamente.” (Pereira, 1989: 11) Mas o desaparecimento do reflexo dura, neste caso, apenas o tempo durante o qual a personagem permanecer de olhos fechados. Afinal, parece que a única forma de matar realmente a nossa imagem é, como acontece com Rebecca, morrendo.

Por outro lado, o mundo dos vivos (de Max, Mrs. Danvers e da nova Mrs. de Winter), que é aqui o *outro*, não assume, no texto, uma materialidade superior à do universo da morta, não sendo nunca descrito de forma a poder afirmar-se com mais força, perante o leitor. Aliás, no momento que antecede o baile de máscaras, em que a segunda Mrs. de Winter descerá as escadas, para juntar-se aos convidados, com uma fantasia exactamente igual à que Rebecca usara no ano anterior, ambas se encontram diante do quadro de Caroline de Winter (uma antepassada de Max), que inspirou a fantasia, e Rebecca afirma: “Três mulheres com vestidos iguais, como numa canção infantil, e a única de nós que tem alguma realidade é Caroline.” (Pereira, 2008: 109) De facto, se algum universo surge com maior consistência, no romance, é, sem dúvida, o da Natureza, o mundo das azáleas e rododendros, que vivem centenas de anos, e que parecem assistir, enquanto a história ciclicamente se repete.

Já antes vimos como universos ficcionais ontologicamente fracos tendem a manifestar uma grande permeabilidade - e é, mais uma vez, o que observámos aqui. No livro de Daphne du Maurier, existe uma passagem, já perto do final, em que Mrs. Danvers e a nova Mrs. de Winter se encontram no antigo quarto de Rebecca e a primeira incita a segunda a cometer suicídio. Em *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, esta cena é

recriada, mas quem tenta persuadir a jovem insegura a atirar-se da janela é Rebecca, e o leitor assiste a um diálogo entre uma mulher viva e outra morta. Ainda a este propósito, Rebecca refere-se, no texto de Ana Teresa Pereira, a Danny (Mrs. Danvers), como sendo a sua “versão mais escura”, o que remete novamente para a questão do duplo e para o facto de as personagens se desdobrarem e fundirem. Assim, na passagem de *O Verão Selvagem dos Meus Olhos* que acabámos de referir, é como se Rebecca se confundisse com a governanta, para poder representar o papel que, no livro original, fora desempenhado por esta.

Todos os pontos até agora enunciados tornam bastante evidente que *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* é indubitavelmente um livro que, como no caso das *Mil e Uma Noites*, nasce de outro livro. Este aspecto tem consequências a nível da narrativa, tornando, por exemplo, o prenúncio do pai de Rebecca relativamente a Max, aos olhos do leitor que conheça a obra original, plenamente justificado; e também explica a sensação de *déjà vu* que Rebecca experiencia, ao vaguear pelos corredores e ser reconhecida pelos seus cães, quando entra na biblioteca: para além desse sentimento poder estar associado à morte e ao facto de esta regressar a espaços que lhe eram familiares em vida, para o leitor, mais uma vez, ele é totalmente fundamentado, já que esta é a segunda (terceira, se contarmos com o filme de Hitchcock) encenação da história. Mas este facto levanta também questões relacionadas com a autonomia do livro, sendo legítimo perguntar até que ponto *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* funciona de forma autónoma, independente do texto de Daphne du Maurier.

É incontestável que o facto de o livro partir de uma história anterior contribui para a economia narrativa e para uma dimensão até certo ponto fragmentária da narrativa: o diálogo entre Max e a nova Mrs, de Winter, por exemplo, em que este lhe confessa que odiava Rebecca e que foi ele o responsável pela sua morte, é aqui suprimido. Mas esta é a história de Rebecca e não do novo casal e, por isso, mesmo que a intriga não tivesse sido contada antes, até que ponto faria sentido relatar detalhadamente acontecimentos que não dizem respeito à personagem principal? No nosso ponto de vista, a história pode ser lida de forma independente, tornando-se, no entanto, mais rica e complexa, para os leitores familiarizados com a versão de Daphne du Maurier e Hitchcock. Esta estratégia é característica do duplo código pós-modernista, que funde a tradição erudita com a cultura

popular ou de massas, permitindo uma leitura em camadas: todos os leitores têm acesso ao primeiro nível ou grau do texto e podem usufruir do livro apenas através dele; mas o leitor *culto*, familiarizado com o universo de referências da obra, possui também a chave para segundos e terceiros sentidos e planos de leitura.

Esta questão da autonomia da história poderá ser colocada ainda com mais pertinência relativamente a outro texto de Ana Teresa Pereira: *A Outra*. À semelhança do que *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* fazia relativamente ao livro de Daphne du Maurier, esta breve novela revisita *The Turn of The Screw*, de Henry James, de 1898.

Em *A Volta no Parafuso*, uma jovem preceptora muda-se para uma mansão na província (Bly), para se ocupar de dois irmãos órfãos, Miles e Flora. Ao fim de algum tempo, a protagonista (que também não tem nome) começa a sentir a presença de um homem e de uma mulher que não reconhece, mas que julga ser a da sua predecessora, Miss Jessel, e a do homem com quem esta se envolveu, Peter Quint. Ambos estão mortos e a nova preceptora acredita que as crianças podem igualmente vê-los, receando pelo que os dois espectros possam fazer aos meninos.

*A Outra* assume também o ponto de vista de uma mulher morta, Miss Jessel, atribuindo-lhe, tal como no caso de Rebecca, um passado, e narrando a história do seu envolvimento com Peter Quint. Mas enquanto *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* se centrava em *Rebecca*, aqui são convocados outros textos secundários: *Jane Eyre*, *O Monte dos Vendavais* e *Fanny Hill*. E apesar da repetição, o enredo é neste caso ainda mais fragmentário. Algumas páginas do livro incluem apenas duas ou três linhas e a história é visual, uma sucessão de imagens poéticas e musicais, que parecem remeter para os próprios mecanismos da memória: a forma como a nossa mente recorda acontecimentos do passado é fatalmente parcial, funcionando, como a intriga de *A Outra*, através de *flashes*, em que o *continuum* temporal não é preservado. Assim, como afirma José Mário Silva na sua revisão à novela, Ana Teresa Pereira invade “o território de James com a sua própria linguagem. E onde um se demora, construindo lentamente a tempestade, a outra espalha relâmpagos, fragmentos curtos, súbitos clarões.” (Silva, 2011: 26)

Nesta história onde não falta um quarto fechado (o do tio das crianças, que vive em Londres e é quem contrata as preceptoras), a narradora refere-se frequentemente a si

mesma como uma “atriz” e a Peter Quint como um “actor”, que representam um enredo pré-existente. Estas referências meta-textuais remetem para o livro de James, mas também para uma história “primitiva”, cíclica, que “deve ser contada mil vezes”, uma espécie de mito, como os das tragédias gregas, que é actualizado periodicamente. (Pereira, 2010: 13) Aliás, o *incipit* da novela é repetido, como um refrão, ao longo da obra, sendo-lhe progressivamente acrescentadas frases, que fazem com que este seja e não seja o mesmo texto do início. E já perto do final, há uma sequência que recupera uma passagem das primeiras páginas do livro:

Eu penso que tudo começou no dia em que me vi, de corpo inteiro, no espelho do meu quarto em Bly. Na casa do meu pai não havia espelhos. (*idem*, 10)

Ela nunca se tinha visto de corpo inteiro num espelho, antes de entrar no quarto com cortinados e dossel azuis e quadros que representavam cenas mitológicas.

Na casa dos seus pais não havia espelhos... (*idem*, 62)

Depois da morte da protagonista e de Peter Quint, com a chegada da preceptora de *A Volta no Parafuso*, há uma mudança momentânea de perspectiva, que se reflecte na passagem da primeira à terceira pessoa discursiva. E, como vimos antes, na obra de Ana Teresa Pereira, isso é suficiente para que uma nova versão da mesma história surja, sob contornos ligeiramente diferentes.

### 3. Conclusão

Ao longo das duas últimas décadas, Ana Teresa Pereira tem vindo a afirmar-se como um caso cada vez mais particular dentro da literatura portuguesa, por razões de diversa ordem, mas todas elas igualmente complexas. A primeira prende-se com o facto de as suas ficções estabelecerem, como vimos, relações diversas com outros textos, autores, filmes e quadros, numa rede tão intrincada de citações e apropriações predatórias, que constitui um verdadeiro desafio a qualquer tentativa de descrição estrutural. Por outro lado, a abundância de referências literárias e artísticas que nada têm a ver com a cultura tradicional portuguesa, assim como a presença de termos em inglês, que, nas últimas obras, surgem já incorporados no discurso – sem a distinção do itálico, ao contrário do que acontecia em *Matar a Imagem* – é sintomática de uma literatura globalizante e universal, que questiona a legitimidade dos epítetos de “escritora funchalense” ou “madeirense”, e desafia a própria noção de uma literatura “nacional”. É certo que a literatura portuguesa seguiu, com frequência, avidamente, modelos estrangeiros; mas até nisso Ana Teresa Pereira se distancia da nossa tradição, que foi sobretudo encontrando referências no universo da língua e cultura francesas.

Para além da interacção permanente com outras obras, a produção da autora estabelece também um diálogo problematizante com vários géneros, diluindo fronteiras e fundindo tradição erudita com tipologias discursivas associadas à cultura popular ou de massas. A esse nível, é possível perceber ainda a predominância de vestígios do policial e do fantástico. O facto de o primeiro se ter constituído como ponto de partida, na sua obra, favoreceu até a afirmação de algumas das características mais marcantes da ficção pereiriana, como a circularidade, que desenha um regresso recorrente aos mesmos temas, motivos, personagens e espaços, de livro para livro. Esta estratégia, para além de lembrar e convocar mitos, arquétipos e medos ancestrais, que vão sendo encenados e actualizados sob formas ligeiramente diferenciadas, assenta num mecanismo basilar do policial, que consiste, como vimos, na multiplicação das versões de uma mesma história, através da mudança de perspectiva ou ponto de vista.

Mas a subversão de motivos típicos do policial contribuiu também para o emergir de uma condição fantástica dos seus textos. Se a obra de Ana Teresa Pereira começa por

ancorar a história num enquadramento ainda (tenuemente) realista, característico do policial, vai-se progressivamente desligando e libertando cada vez mais do real (ou de efeitos de real), problematizando os tradicionais mecanismos de representação do mundo e o próprio mundo, enquanto realidade única, empírica e material. O universo dominante das suas últimas obras é claramente o das imagens (de toda a espécie) e o de territórios interiores do ser humano: a memória, a imaginação, em suma, a mente.

# BIBLIOGRAFIA

## I. Obras Ficcionalis

### Obras de Ana Teresa Pereira:

- 1989 *Matar a Imagem*, Lisboa, Caminho
- 1990a *As Personagens*, Lisboa, Caminho
- 1990b “Imagens”, *Vértice*, nº 29, II série
- 1991a *A Última História*, Lisboa, Caminho
- 1991b *A Casa dos Penhascos*, Lisboa, Caminho
- 1991c *A Casa da Areia*, Lisboa, Caminho
- 1991d *A Casa dos Pássaros*, Lisboa, Caminho
- 1991e *A Casa das Sombras*, Lisboa, Caminho
- 1992 *A Casa do Nevoeiro*, Lisboa, Caminho
- 1993 *A Cidade Fantasma*, Lisboa, Caminho
- 1996 *Num Lugar Solitário*, Lisboa, Caminho
- 1997 *A Coisa Que Eu Sou*, Lisboa, Relógio d'Água
- 1998a *A Noite Mais Escura da Alma*, Lisboa, Círculo de Leitores
- 1998b *As Rosas Mortas*, Lisboa, Relógio d'Água
- 1999 *O Rosto de Deus*, Lisboa, Relógio d'Água
- 2000a *Se Eu Morrer Antes de Acordar*, Lisboa, Relógio d'Água
- 2000b *Até Que a Morte Nos Separe*, Lisboa, Relógio d'Água
- 2001a *A Dança dos Fantasmas*, Lisboa, Relógio d'Água
- 2001b *A Linguagem dos Pássaros*, Lisboa, Relógio d'Água
- 2002a *O Ponto de Vista dos Demónios*, Lisboa, Relógio d'Água
- 2002b *Intimações de Morte*, Lisboa, Relógio d'Água
- 2003 *Contos*, Lisboa, Relógio d'Água
- 2004 *Se Nos Encontrarmos de Novo*, Lisboa, Relógio d'Água
- 2005a *If we Meet Again*, Trad. de 4 caps. de *Se nos Encontrarmos de Novo*, de Patricia Anne Odber de Baubeta, *Sights for the South* (Portuguese Writers Fiction. Ana Teresa Pereira), n.º 4, pp. 1-8: Brochura publicada pelo MC/Instituto Português do Livro e Bibliotecas para a Promoção do Livro Português no Estrangeiro
- 2005b *O Sentido da Neve*, Lisboa, Relógio d'Água

- 2005c *O Mar de Gelo*, Lisboa, Relógio d'Água
- 2006a *Histórias Policiais*, Lisboa, Relógio d'Água
- 2006b *A Neve*, Lisboa, Relógio d'Água
- 2007 *Quando Atravessares o Rio*, Lisboa, Relógio d'Água
- 2008a *O Fim de Lizzie*, Lisboa, Relógio d'Água
- 2008b *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, Lisboa, Relógio d'Água
- 2009a *As Duas Casas*, Lisboa, Relógio d'Água
- 2009b *O Fim de Lizzie e Outras Histórias*, Lisboa, Relógio d'Água
- 2010a *Inverness*, Lisboa, Relógio d'Água
- 2010b *A Outra*, Lisboa, Relógio d'Água
- 2011 *A Pantera*, Lisboa, Relógio d'Água

### **Outras obras ficcionais:**

BARDIN, John Franklin

- 2009 *Que o Diabo Leve a Mosca Azul (Devil Take The Blue-Tail Fly)*, Trad. de Carlos Monteiro de Oliveira, Lisboa, Relógio d'Água [Prefácio de Ana Teresa Pereira]

BORGES, Jorge Luís

- 1998 *Obras Completas*, Vol. I, II e III, Trad. de Fernando Pinto do Amaral *et al.*, Lisboa, Teorema

CARR, John Dickson

- 1960 *O Enigma da Cripta (The Burning Court)*, Trad. de Baptista de Carvalho, Lisboa, Editorial Minerva

CORREIA, Clara Pinto

- 1985 *Adeus Princesa. Crime Imperfeito*, Lisboa, Relógio d'Água / Círculo de Leitores

IRISH, William

- 2001a *La Mariée Était en Noir (The Bride Wore Black)*, Trad. de E. Michel Tyl, Paris, Gallimard
- 2001b *La Sirène du Mississippi (Waltz Into Darkness)*, Trad. de Georges Belmont, Paris, Gallimard

- s/d *A Mulher Fantasma (The Phantom Lady)*, Trad. de Wilson Velloso,

Lisboa, Livros do Brasil

JAMES, Henry

2003 *A Volta no Parafuso (The Turn of the Screw)*, Trad. de Margarida Vale de Gato, Lisboa, Relógio d'Água

MAURIER, Daphne du

2008 *Contos de Daphne du Maurier*, Trad. de Margarida Periquito, Lisboa, Relógio d'Água

2009 *Rebecca*, Trad. de Lucinda Santos Silva, Lisboa, Editorial Presença

NAVARRO, Modesto

1982 *Morte no Tejo*, Lisboa, A Regra do Jogo

1984 *A Morte do Artista*, Lisboa, Ulmeiro

1986 *A Morte no Douro*, Lisboa, Ulmeiro

NICOLAU, Henrique

1988 *A Arca do Crime*, Lisboa, Caminho

1990 *Uma Vida em Beleza*, Lisboa, Caminho

1992 *Autópsia de um Desatino*, Lisboa, Caminho

PEARCE, Philippa

2010 *Tom e o Jardim da Meia-Noite*, Trad. de Ana Teresa Pereira, Lisboa, Relógio d'Água

POE, Edgar Allan

s/d *Selected Tales*, London, Penguin Books

RENDELL, Ruth

2009 *A Árvore das Mãos (The Tree of Hands)*, Trad. de Fernanda Pinto Rodrigues, Lisboa, Relógio d'Água [Prefácio de Ana Teresa Pereira]

ROBBE-GRILLET, Alain

1993 *Les Gommages*, Union Générale d'Éditions

## II. Obras teórico-críticas

### Sobre Ana Teresa Pereira:

BAUBETA, Patricia Anne Obder de

- 1999 “Ana Teresa Pereira”, *As Personagens / A Última História / Fairy Tales*”, breve texto de apresentação (booklet), *Exchanging Words*, London, Portuguese Arts Trust, s/p

BOTELHO, Fernanda

- 1990 “Onde mora Xerazade?”, *Colóquio Letras*, nº 115/116  
<http://coloquio.gulbenkian.pt/>

CATALÃO, Rui

- 2010a “Sou capaz de qualquer coisa pelos meus livros”, «Ípsilon», *Público*, 2 de Julho, pp. 36-37

- 2010b “Esta inquietante estranheza”, «Ípsilon», *Público*, 2 de Julho, pp. 41-42

COELHO, Alexandra Lucas

- 1999 “Normalmente sou vampiresca”, «Leituras», *Público*, 17 de Junho, pp. 1-3

COELHO, Eduardo Prado

- 1999 “Eu sou o princípio e o seu fim”, «Leituras», *Público*, 17 de Julho

- 2002 “A ficção de um absoluto”, «Mil Folhas», *Público*, 5 de Janeiro, p. 10

- 2005 “O que morrerá comigo quando eu morrer”, «Mil Folhas», *Público*, 10 de Setembro

COSTA, Raquel

- 2008 “Ana Teresa Pereira: O ponto de vista dos demónios”, *Orgia Literária* (blog), <http://orgialiteraria.com/?p=126>

FONSECA, Rosélia M. Ornelas

- 2003 *A Personagem Tom: unidade e pluralidade em Ana Teresa Pereira*, Braga, Universidade Católica Portuguesa

FREITAS, Manuel de

- 2005 “O fogo e o gelo. Ana Teresa Pereira adensa o lugar de onde nos fala”, «Actual», *Expresso*, 23 de Julho, p. 53

2009a “O Verão Selvagem dos Teus Olhos”, «Actual», *Expresso*, 28 de Fevereiro, pp. 33-34

2009b “As Duas Casas”, «Actual», *Expresso*, 13 de Junho

2010 “Inverness”, «Actual», *Expresso*, 24 de Julho, p. 39

GAMBOA, Rosário

2002 “A Irredutibilidade da Imagem”, *Ciberkiosk*,  
<http://anateresapereira.no.sapo.pt/irredutibilidade.html>

HALPERN, Manuel

2000 “A imagem no escuro”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 764, ano XIX, p. 12

MAGALHÃES, Rui

1992 “O jardim das sombras inquietas - Para uma leitura lógico-semiótica de Ana Teresa Pereira”, *Vértice*, nº 50, II Série, pp. 100-106

1995 “Símbolo, Sistema e Interpretação. Uma leitura de Ana Teresa Pereira”, separata da *Revista da Universidade de Aveiro / Letras*, nº 12, Aveiro, pp. 61-81

1996 “Para além do possível: O poder criador da palavra em António Ramos Rosa e Ana Teresa Pereira”, *Diagonais das letras portuguesas contemporâneas*, Aveiro, Fundação Jacinto de Magalhães, pp. 113-124

1999a *O labirinto do Medo: Ana Teresa Pereira*, Braga, Angelus Novus

1999b “As faces do centro”, *Colóquio Letras*, nº 153/154, pp. 304-309

2000 “As Palavras de Tom”, *Ciberkiosk*, <http:sweet.ua.pt>

2002 “Os fantasmas da origem”, *Ciberkiosk*, <http://anateresapereira.no.sapo.pt/>

NUNES, M. Leonor

2008 “O outro lado do espelho”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 988, ano XXVIII, pp. 10-11

PINHEIRO, Duarte

2009 “O Fantástico em Ana Teresa Pereira”, *Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa

2010 *Além-sombras: Ana Teresa Pereira*, Porto, Universidade Fernando Pessoa

PITTA, Eduardo

2007 “Às vezes basta um rosto”, «Ípsilon», *Público*, 2 de Julho, p. 44

SARDO, Anabela

2000 “A Sedução do Diabólico”, *Ciberkiosk*,  
<http://anateresapereira.no.sapo.pt/seducao.html>

2001a *A Temática do Amor na Obra de Ana Teresa Pereira*, Aveiro, Universidade de Aveiro / Departamento de Línguas e Culturas

2001b “Ana Teresa Pereira: Histórias de solidão e Amor”, *Ciberkiosk*,  
<http://anateresapereira.wordpress.com/outros-textos/historias-de-sol...>

s/d “Quando a ficção vive na e da ficção”, *Ciberkiosk*,  
<http://anateresapereira.no.sapo.pt/quandoaficcao.html>

SILVA, João Céu e

2010 “A imaginação à medida do desejo”, «NS», *Jornal de Notícias*, p. 62

SILVA, José Mário

2011 “O ponto de vista do fantasma”, «Actual», *Expresso*, 21 de Janeiro, p.26

SIMÕES, Maria João

2007 “Fantástico como categoria estética: diferenças entre os monstros de Ana Teresa Pereira e Lídia Jorge”, *O Fantástico*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa

### **Outras obras teórico-críticas:**

BAGAGEM, Ana Rita Sousa do Carmo

2008 *Americanização e Aparecimento da Cultura de Massas em Portugal*, Dissertação de Mestrado em História Contemporânea, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

- BERTENS, Hans / FOKKEMA, Douwe (ed.)  
 1997 *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. 195-201
- BOZZETTO, Roger  
 2007 “Reflexions sur le statut des textes à effets de fantastique”, *O Fantástico*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa
- BRIONES, Ana Isabel  
 1998 “Género e contragénero. Tópicos do romance policial na narrativa portuguesa dos anos oitenta como via de reflexão histórica”, *Revista de Filologia Românica*, nº 15, 1998
- CARNEIRO, Maria do Nascimento Oliveira  
 1988 “A Construção e a Desconstrução do Fantástico em Álvaro de Carvalho” (Prova Complementar de doutoramento em Línguas e Literaturas Modernas apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto), Porto, FLUP
- 1994 “Encruzilhadas do Fantástico e da Loucura no *Horla* de Maupassant”, *Intercâmbio*, 5, pp. 133-141
- CASTEX, Pierre-Georges  
 1962 *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Librairie José Corti
- CHANDLER, Raymond  
 1983 “L’Art Simple d’Assassiner” [“The Simple Art of Murder”, 1944], *Autopsies du Roman Policier*, org. por Uri Eisenzweig, Paris, Union Générale d’Éditions, pp. 75-82
- CORTÁZAR, Julio  
 s/d *El sentimiento de lo fantástico*, <http://www.juliocortazar.com.ar>
- COUTINHO, Isabel  
 2009 “Aventura de Jaime Ramos no Império dos Derrotados”, Entrevista, *Público*, 16 de Outubro, pp. 28-29.
- CUNHA, Mafalda Ferin  
 2002 “A tentação do policial no romance contemporâneo”, *Colóquio Letras*, nº 161/162, pp. 275-294

- ECO, Umberto  
1991 *Porquê “O Nome da Rosa”* (1984), Trad. de Maria Luísa Rodrigues de Freitas, 2ª edição, Lisboa, Difel
- EISENZWEIG, Uri (ed.)  
1983 *Autopsies du Roman Policier* (Textes réunis et présentés par Uri Eisenzweig), Paris, Union Générale d'Éditions
- FABRE, Jean  
1991 “Pour une sociocritique du genre fantastique en littérature”, *La Littérature Fantastique* (Colloque de Céresy), Paris, Albin Michel
- FOKKEMA, Douwe  
1997 *História Literária, Modernismo e Pós-Modernismo (Literary History, Modernism and Postmodernism)*, Trad. de Abel Barros Baptista, Lisboa, Vega
- FREUD, Sigmund  
1919 *The Uncanny*, <http://www-rohan.sdu.edu/~amtower/uncanny.html>
- FRIAS, Joana  
2002 “José Gomes Ferreira: o caçador de imagens”, *Viagem do Século XX em José Gomes Ferreira*, org. por Isabel Pires de Lima, Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo, Porto, Campo das Letras, pp. 115-133
- FURTADO, Filipe  
1980 *A Construção do Fantástico na Narrativa*, Lisboa, Livros do Horizonte  
1990 “O policial das origens”, *Vértice*, nº 29, II série, Agosto, pp. 27-31
- GENETTE, Gérard  
1979 *Introduction à l'Architexte*, Paris, Éditions du Seuil  
1982 *Palimpsestes. La Littérature au Second Degré*, Paris, Éditions du Seuil
- GUERRA, Orlando  
1991 “A Literatura Policial e os Escritores Marginais”, *Vértice*, nº 45, II Série, Dezembro, pp. 101-105
- GUERREIRO, Fernando

- 1995 “Literatura Fantástica: a hipótese do fantasma”, *Vértice*, nº 66, II Série, Maio-Junho, pp. 51-52
- HUTCHEON, Linda  
 1985 *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York / London, Methuen
- JAKOBSON, Roman  
 1971 “The dominant”, in Ladislav Matejka and Krystina Pomorska (ed.), *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, Cambridge, Mass. and London, MIT Press, pp. 105-10
- JORGE, Carlos Jorge Fernando  
 1988 “O Policial Português. Geografia de uma Problemática”, *Vértice*, nº 9, II Série, Dezembro, pp. 115-119
- 1992 “Por uma História do Policial Português”, *Vértice*, nº 47, II Série, Março/Abril, pp. 118-119
- JORGE, Figueiredo *et al.*  
 1990 “Mesa-redonda: A criação da ficção policial”, *Vértice*, nº 9, II Série, Agosto, pp. 9-25
- KAYMAN, Martin A.  
 1998 “O Paradigma Policial”, *JL/Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 733, Ano XVIII, 4-17 de Novembro, p. 15
- 2001 “Policial” - ponto I, *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. IV, Lisboa / S. Paulo, Editorial Verbo, pp. 305-319
- LITS, Marc  
 1999 *Le Roman Policier: Introduction à la Théorie et à l’Histoire d’un Genre Littéraire*, Paris, Céfal
- LOURENÇO, Eduardo  
 1994 “Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos”, *O Canto do Signo, Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa, Presença
- MCGANN, Jerome  
 1991 *The Textual Condition*, Princeton, Princeton University Press

MCHALE, Brian

1992 *Constructing Postmodernism*, London / New York, Routledge, pp. 146-187; 189-221

2001 *Postmodernist Fiction*, London / New York, Routledge

MERIVALE, Patricia / SWEENEY, Susan Elizabeth (ed.)

1999 *Detecting Texts. The metaphysical detective story from Poe to Postmodernism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press

NAVARRO, António Modesto

1999 “A Propósito de Literatura Policial”, *Público*, secção “Policário”, 13 de Junho, p. 50 (Comunicação apresentada no III Congresso de Escritores Portugueses)

NICOLAU, Henrique

1989 “Viagem de um Português ao Círculo Polar de Grenoble”, *Vértice*, nº 10, II Série, Janeiro, pp. 111-113

1994 “Que Viva o Policial”, *O Escritor*, nº 3, Março, pp. 155-157

PERLOFF, Marjorie

1989 *Postmodern Genres*, Norman and London, University of Oklahoma Press

PLAIN, Gill

2001 *Twentieth-Century Crime Fiction. Gender, Sexuality and the Body*, Edimburgh, Edimburgh University Press

PRANVILLE, Pierre-Michel

2009 *Sept romans policiers portugais révélés au bain de l'Histoire. Enquêtes Policières de Modesto Navarro (1982-2002)*, Mémoire de Master. 2, Paris, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle

PRATA, José

2003a “Dossier Policiais. Coleções, Géneros, Detectives Maduros?”, *Os Meus Livros*, nº 9, Março, pp. 38-45

2003b “Dossier Policiais. O Último dos Duros”, Entrevista a Francisco José Viegas, *Os Meus Livros*, nº 9, Março, pp. 48-49

PRIESTMAN, Martin

2003 “Crime Fiction: A Chronology”, *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, Cambridge

REAL, Miguel

2001 *Geração de 90. Romance e Sociedade no Portugal Contemporâneo*, Porto, Campo das Letras

ROCHA, Ivan Sousa

2009 *A Morte e o Renascimento do Romance Policial Segundo Friedrich Durrenmatt*, Curitiba, Universidade Federal do Paraná – UFPR

SÁ, Luís / RÊGO, Manuela (org. e coord.)

1998 *O Caso do Policial Português*, catálogo, Lisboa, Edição da Câmara Municipal de Lisboa

SAMPAIO, Maria de Lurdes

2001 “Policial” - ponto II, *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. IV, Lisboa / S. Paulo, Editorial Verbo, pp. 310-319

2007 *Histórica Crítica do Género Policial em Portugal (1870 – 1970): Transfusões e Transferências*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2009 “Thirteen ways of looking at a blackbird ou os incessantes desafios de um género proteico como o policial”, *E-F@BULATIONS / E-F@BULAÇÕES*, Porto, Biblioteca Digital da FLUP ,  
<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6562.pdf>

SAVATER, Fernando

1999 *Sobre Viver*, Trad. de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Teorema

SIMÕES, Paula

1999 “Olhar, os Lugares e as Pessoas (Uma Leitura Impressionista da Obra de Francisco José Viegas)”, *Do Mundo da Imaginação à Imaginação do Mundo*, Lisboa, Fim de Século Edições, pp. 163-164

SOUSA, Ricardo Dácio de

1992 “As Personagens Verdadeiras e Violentas de Henrique Nicolau”, *Diário de Notícias*, secção “Crítica Literária”, 25 de Outubro, p. 4

TODOROV, Tzevetan

1970 *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil

1971 *Poétique de la Prose*, Paris, Éditions du Seuil

TYNIANOV, Yury

1999 “A Noção de Construção”, *Teoria da Literatura I*, org. e pref. por Tzevetan Todorov

VIEGAS, Francisco José Viegas

1996 “A Rendição da História e as Histórias Policiais”, *Ler*, nº 35, Verão, pp. 86-93

1998 “Há um problema com a Literatura Policial”, “Prefácio” ao catálogo *O Caso do Policial Português*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, pp. 7-9

1999 “O imaginário do romance policial”, AAVV, *Do mundo da imaginação à imaginação do mundo*, Coleção Margens, Lisboa, Fim de Século Edições, pp. 167-174

VILAS-BOAS, Gonçalo / SAMPAIO, Maria de Lurdes (org.)

2001 *Crime, Detecção e Castigo. Estudos sobre Literatura Policial*, Porto, Granito Editores e Livreiros

# Índice

0. Introdução.....	4
1. A vertigem do policial.....	6
1.1. Marcos na história e teorização de um género problemático.....	6
1.2. Alguns aspectos acerca do policial em Portugal e do policial português.....	12
1.3. <i>Matar a Imagem</i> .....	20
- Crítica social?.....	20
- <i>Topoi</i> e estratégias do género.....	27
- Pós-Modernismo.....	38
- Dominante ontológica e problematização da representação.....	41
- Fantástico.....	46
- <i>Unheimliche</i> .....	51
2. Textos-fantasma e versões.....	56
2.1. Da leitura como acto de crítica à escrita enquanto predação.....	56
2.2. <i>O Verão Selvagem dos Teus Olhos</i> e <i>A Outra</i> .....	61
3. Conclusão.....	67
Bibliografia.....	69
Apêndice 1: Abecedário da Obra Pereiriana.....	s/p
Apêndice 2: Capas.....	s/p

# Abecedário da Obra Pereiriana

## A

abismo

absoluto

actor

água

alfarrabistas

amor

anamnese

ancestral

ângulo

angústia

animais

anjo (caído)

arquétipo

árvores

asas

assassino

assobiar baixinho

aventuras

azul

## B

baía

barco

*becomer*

beleza sobrenatural

biblioteca

bosque

botas velhas de caminhante

brutal

## C

cabelo cor de cobre

cabelo louro escuro

cais de pedra

calças de ganga

cama

caminhar

caminhos

campos

cão

capela

casa

castelo

caverna

cenário

charneca

chave

cheiro

chuva miudinha

cinema

círculo

colar

colcha azul  
comunhão  
concertos *by-candle-light* na Igreja de  
St. Martin-in-the-fields

conhecimento de séculos  
*continuum*

conto de fadas

corpo

corredor

cortinados de veludo azul

criatura

## **D**

dança

Dante Gabriel Rossetti

demónios

denso

desconhecido

desejo

dois

duplo

## **E**

elenco

elfos

Enid Blyton

enseada

encantamento

escadas

escrever

escritor

escuridão

espelho

estátua

eternidade

## **F**

fada

fantasia

fantasma

feiticeira

feto

filme

flores

folhas

fotografia

frio

fruta

fundo dos tempos

fusão

## **G**

gaivotas

garras

gatos

geada

gelo

gémeos

## **H**

Henry James

hipnótico

história

## **I**

ícones religiosos

identidade

ilha

imagem

imaginação

incerteza

incesto

inquietante

intenso

interior

intrusa

Inverno

Iris Murdoch

Irlanda

irreal

## **J**

jardim

jóias

Jorge Luís Borges

## **L**

lábios finos

labirinto

lago

leveza

livros

Londres

longe

loucura

## **M**

mar

medo

*Mil e Uma Noites*

mistério

misticismo

mito

monstro

morte

mulher

mundos

música

## **N**

nadar

National Gallery (Londres)

natureza

neblina

negro  
neve  
nevoeiro  
Nicholas Ray  
noite

## O

obscuro  
olhos que mudam de cor  
ondas  
onírico  
oração  
Outono  
outro/a

## P

pão  
para sempre  
pássaros  
pedras  
penhasco  
penumbra  
perfume  
perturbador  
pesadelo  
pintura  
poço  
policia  
ponto de vista

prazer  
pré-rafaelitas  
presenças  
pubs

## Q

quadro  
quarto (fechado)  
queda  
queijo cheddar

## R

realidade  
realidades  
*Rebecca*, de Daphne du Maurier e  
Hitchcock  
recantos  
reconhecimento  
regressão  
regresso  
religião  
reminiscência  
representar  
retorno  
rio  
ritual  
rosas (mortas)  
rosto antigo  
Rothko

Rússia

## S

sagrado

salgueiro

sedução

segredo

selvagem

sensualidade

sexo

solidão

sombras

sonâmbulo

sonho

sorriso irónico

sozinho/a

sublime

submerso

substitutos

## T

tangerinas

Tate Gallery

teatros

*The Turn of the Screw*, de Henry James

toalha de mesa vermelha e branca aos

quadrados

tocar

Tom

torre

trepadeira

túnel

## U

*unheimliche*

útero

## V

vaguear

vale

velho casarão

vento

verde

vereda

vermelho

versão

vestido às florzinhas

vinho

vislumbre

vítima

vulto

## W

William Irish

## X

xamã

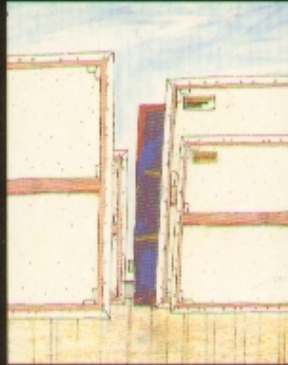
Ana Teresa Pereira

# Matar a imagem

CAMINHO DE BOLSO



TEXTO INTEGRAL



PREMIO CAMINHO  
DE  
LITERATURA POLICIAL  
1985

David aproximou-se mais, protegido pelas sombras, parou muito perto dela. Deixou-se ficar imóvel, o corpo arqueado, como um gato pronto a saltar

**CAMINHO**  
policial

**O VERÃO SELVAGEM  
DOS TEUS OLHOS  
ANA TERESA PEREIRA**



RELÓGIO D'ÁGUA

