

De fios, labirintos e mistérios: *A casa eterna*, de Hélia Correia

Carlos Henrique Fonseca

Resumo: O presente artigo pretende analisar a relação entre o discurso literário e o discurso histórico a partir de uma de suas mais aclamadas narrativas: *A casa eterna* (1991), privilegiando aquilo que se entende como um processo de subversão do modelo da narrativa policial, consolidada no século XIX por Edgar Allan Poe e, tradicionalmente, pouco difundida em Portugal. Subverter o modelo do romance policial acaba por evidenciar um traço constante na obra de Hélia Correia: o recorrente uso da intertextualidade na composição de narrativas que propõem uma releitura crítica e estética de discursos anteriormente produzidos, resultando em uma produção compromissada em manter o diálogo com a memória da tradição, sem esquecer de procurar para si a sua *forma de narrar*.
Palavras-chave: Romance policial. Hélia Correia. *A casa eterna*.

Começo este texto propondo um exercício crítico-imaginativo: se me perguntassem se há pontos de contato entre a obra de Hélia Correia e o que se convencionou denominar como *narrativa policial*, não hesitaria em dar uma resposta afirmativa. Em primeiro lugar, o leitor da ficção da escritora portuguesa se depara, no decorrer de sua obra, com a incessante presença do mistério – seja enveredando pelo insólito, seja por meio dos textos que correspondem mais com a factualidade do real. Além disso, a narrativa policial e o conjunto ficcional de Hélia Correia partilham de uma *condução* e de uma *construção* que, ao fim e ao cabo, seduzem o leitor, convocando-o para um pacto que não apenas instiga a sua reflexão, mas também a ser uma espécie de Ariadne a reconstruir os fios de um labirinto misterioso à sua frente.

Dentre todos os escritos de Hélia Correia, há particularmente um que promove um diálogo constante com certas estruturas do romance policial: *A casa eterna*, romance de 1991. Justamente por conta desse

contato e desse *confronto*, julgo ser necessária uma breve digressão sobre este gênero tão difundido. O romance policial se consolida no século XIX, pelo fato de ser esse o período em que “se desenvolverá a polícia, na acepção contemporânea do termo” (REIMÃO, 1983, p. 12). É caracterizada por, basicamente, apresentar “um crime, um delito e alguém disposto a desvendá-lo, mas nem toda narrativa em que esses elementos aparecem pode ser classificada como policial” (REIMÃO, 1983, p. 8). Além da presença desses componentes, é necessário que haja uma maneira específica de articulação no enredo, de forma que a relação entre o detetive e o crime seja pautada pelo seu objetivo em solucionar plenamente o enigma. Uma vez que o mistério esteja resolvido, a narrativa chega ao seu fim.

A cidade industrial, “com seu cortejo de míseros, de desenraizados, prontos a tornarem-se capangas” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 14), é o espaço referencial onde surge essa expressão literária. O século XIX, por conta de todas as suas transformações sociogeográficas, promoveu um rápido desenvolvimento dos jornais, que despertaram e alimentaram o interesse de um público leitor ávido em saber quais eram as notícias colhidas dos fatos do dia. Essas transformações da época vitoriana, somadas à criação da polícia, foram de suma importância para a criação de uma atmosfera perfeita que possibilitou o florescimento do chamado romance policial.

Entre a fortuna crítica que se dedicou a analisar a narrativa policial, observamos o consenso em apontar Edgar Allan Poe como o “criador” desse tipo de gênero, embora histórias que procuravam resolver um crime não fossem novidade na literatura. No entanto, foi o escritor norte-americano quem primeiramente se utilizou da referencialidade histórica de seu tempo para a criação de um novo gênero romanesco: “Poe não forjou o romance policial. Divulgou-o, ajudado pelas circunstâncias” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 13). Foi graças à atenta observação a respeito do contexto social que o cercava que temos, até hoje e sob diversas formas, a

produção dessa manifestação romanesca.

Ao contrário do que observamos em outros países, onde a narrativa policial se tornou um gênero muito querido por agregar valores de uma suposta literatura de massas, não percebemos a mesma ocorrência em Portugal. Ainda que romances como *O Delfim* (1968) e *Balada da praia dos cães* (1982), de José Cardoso Pires – e, no caso deste trabalho, *A casa eterna* – sejam importantes títulos da ficção portuguesa do século XX, não se apresentam como um modelo conhecido do romance policial: são subversões. Enquanto outros países da Europa acompanhavam uma larga produção de narrativas policiais, Portugal parece ter uma expressão mais consistente desse gênero a partir do século XX.

O nosso fascínio por esse viés ficcional está pautado, principalmente, em um comum “desejo de transgressão e [...] impulso para a ordem” (CUNHA, 2002, p. 277). Se esse tipo de literatura tem um caráter de despertar a atenção e interesse do leitor, por que o caso português parece ter sido uma exceção? Percebemos que, de maneira consistente, é somente na escrita de ficcionistas da segunda metade do século XX que o gênero é recuperado, mesmo que operando por uma subversão de sua estrutura clássica. Alguns fatores podem ter influenciado esse aspecto, tais como uma tardia industrialização portuguesa e as consequências da Revolução Liberal de 1820, que fizeram com que a Intendência-Geral da Polícia fosse “considerada anticonstitucional, alvitando-se a criação de uma comissão de segurança e de um serviço de informações do Estado e a constituição de uma guarda nacional” (MATTOSO, 1998, p. 175) e abolida em 1833, postergando a criação da polícia como uma instituição independente no Portugal oitocentista. Outro acontecimento pode ter sido responsável por esse tipo de literatura encontrar um espaço maior no século XX: a ditadura salazarista, momento em que a sociedade portuguesa foi assolada por um sombrio período de um regime totalitário e feroz. Não parece propício, em um Portugal assolado pelo fascismo, a divulgação de narrativas ambientadas

em cenários de crime, uma vez que delitos maiores eram cometidos pelo próprio Estado, que governava através da ajuda de uma violenta Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE).

A casa eterna tem o seu início marcado por uma narradora – aliás, nunca nomeada – que vai colher os depoimentos dos habitantes de uma cidade do interior, conhecida como Amorins, com o objetivo de recuperar a trajetória de Álvaro Roíz em seu regresso à terra de origem. A epígrafe que abre o livro, retirada do texto bíblico “Eclesiastes”, expressa um tom de advertência ao incitar o leitor a lembrar do “Creador nos dias da tua juventude: antes que venhão os dias do mal, e cheguem os annos, quando digas: Não tenho nelles contentamento” (CORREIA, 2015, p. 13). Ela é um índice narrativo de que estamos diante de uma ficção que também se constrói pela força da memória e a partir de uma morte, contribuindo para a estrutura romanesca como uma espécie de elegia, já que dela também é retirado parte do título do livro: “porque o homem vai a sua casa eterna, e os pranteadores andão rodeando pelas ruas” (CORREIA, 2015, p. 13). A casa eterna é o espaço dedicado ao fim da existência humana, o abrigo da morte. Por isso, é a partir da finitude que a narrativa será contada. O tom melancólico presente no texto bíblico também é encontrado no primeiro depoimento recolhido pela narradora com base na fala de um “cobrador de bilhetes, nascido e morador em Amorins” (CORREIA, 2015, p. 15), chamado Bento Serras:

Diz que quer contar tudo dos princípios?
Dos princípios a gente nunca sabe.

[...] Pois eu do homem não me lembro, não. Diz que seria fácil de lembrar, mas não para mim que tenho esta cegueira.

Cegueira é modo de falar, entende. Não me fixo. É assim como umas sombras. [...] Podia levantar-se aí

uma cidade por obra do demónio, é um supor, uma cidade dessas que se perdem de vista na direcção de cima, e eu não dava por ela, tão cego ando.

[...] O tal homem? Pois não, minha senhora, fosse ele como fosse, eu não no vi. (CORREIA, 2015, p. 15).

A fala do personagem traz uma temática que irá permear todo o romance: a falta de conhecimento sobre os mistérios da existência humana e a constante indagação a respeito dela. Os relatos não fornecerão à narradora uma verdade plena sobre a vida de Álvaro, e sim recortes do que teria sido, possivelmente, a sua trajetória, de maneira que estaremos diante de um texto ficcional construído como um *mosaico*. O desconhecimento de Bento Serras também está ligado a sua própria condição social: quando assume que é cego desde sempre, afirma o lugar à margem que lhe fora imposto pelos poderosos de Amorins – sua cegueira é relacionada com o fato de nunca ter precisado enxergar além do que exigiram que um cobrador de bilhetes enxergasse. Não é possível contar à narradora desde “os princípios” porque não sabe o que acontece na vida daqueles que detêm o poder. Bento Serras é a metonímia de um povo oprimido, e, por esse motivo, afirma que nunca viu Álvaro Roíz; afinal, para alguém como ele, todos os que representam o poder são iguais.

Muitas são as vozes necessárias para compor o manto de discursos que tentará reconstituir a vida de Álvaro. A busca por inúmeros depoimentos encontra respaldo na estrutura clássica da narrativa policial: é por meio dos discursos das várias testemunhas que o narrador-detetive tentará resolver o enigma do crime. Não sendo possível reconstituir a partir “dos princípios”, a narradora-detetive procura compor a sua história começando pelos últimos momentos da vida do poeta, quando ele retorna aos Amorins. Por esse motivo, procura o depoimento de uma outra testemunha, Rita Chanca, trabalhadora de uma venda:

O Alvarinho? Pois então: ele apeou-se e eu vi logo quem era. Não no tinha tornado a encontrar, pois não. Passou o quê? Um carro de anos. Mais. Há-de andar por perto dos cinquenta. Ele apeou-se, assim, meio tolhido, como se doesse.

Não me viu, e que visse? Sabia quem eu era? Eu é que me lembrava e lembrei logo, não custou nada, não senhor, menina, foi só pensar no Alvarinho antigo e pôr-lhe em cima a vida e os desgostos.

Como sabia eu dos seus desgostos? Olhe, era Verão, torrava-se na sombra. [...] E sabe o que ele trazia? Um sobretudo. [...] Com uma malazita e um sobretudo, e o calor aí a rachar pedra.

Quantos desgostos não há-de um homem ter sofrido para o sangue lhe esfriar dessa maneira?

Ou sim, seria já coisa malina que lhe apertasse o coração, não sei. (CORREIA, 2015, p. 17).

A existência dos moradores de Amorins é imperceptível para Álvaro, que traz no corpo a inscrição do prenúncio de sua morte. Rita o percebe como homem desgostoso que chega à terra natal, em pleno verão, escondido por detrás de um sobretudo, como se não desejasse qualquer contato com a realidade em sua volta. Se, na estrutura clássica do romance policial, tanto o narrador-detetive quanto o investigador policial deveriam ser infalíveis na solução do mistério que encobria o crime, também existe uma perspicácia da narradora do romance de Hélia Correia por saber que não conhece a vida pregressa de Álvaro e terá “de percorrer o sentido contrário ao da memória da senhora Rita” (CORREIA, 2015, p. 18). Há um método de raciocínio investigativo por sua parte quando recolhe as informações necessárias para desvendar não apenas o mistério que encobre a morte do descendente da família Roíz, mas também os passos que definiram a sua

vida até então.

Não devemos esquecer, contudo, que a tarefa de recolher depoimentos para a escritura de sua narrativa não é fácil: depende das memórias dos habitantes do lugar para que seja bem-sucedida. Não estamos diante de um narrador-detetive do romance policial clássico, com pleno domínio da narrativa e dotado de capacidades que comprovam a sua superioridade através do uso de um raciocínio lógico-dedutivo. O que a narradora possuía de Álvaro era apenas a sombra de um homem decidido a não resistir à inexorabilidade da morte. Ainda que seja ela a responsável por recolher os fios dos vários discursos na tentativa de apreender a figura que lhe escapa, os relatos acabam por ser importantes para que se garanta um *plurilinguismo democrático*, realizado pelo poder da ficção. No encontro com um dos moradores, o senhor Rosa, qualquer possibilidade de unicidade de relato é descredenciada:

Eu só quero saber se o senhor Rosa se cruzou de algum modo com Álvaro Roíz. Mas ele não se resigna, não permite que o meu interesse pelo Baiãozinho o queira reduzir a um relator, a uma transparência que apenas serviria para que, através dela, se avistasse um espectáculo. Não é ingênuo, o pequenino senhor Rosa: faz-se valer, põe-se na frente e tagarela, seguro de que o hei-de ouvir até ao fim. Às vezes, baixa a voz ao tom da confiança, une as pontas dos dedos e reclina-se, começa a distrair-se até emudecer. Depois investe sobre mim, esganiça-se, tomado por violentos assaltos da memória. (CORREIA, 2015, p. 64).

Instigados pela procura da narradora, os habitantes encontram a chance de terem voz participativa em uma história, superando o silenciamento que lhes fora imposto historicamente. O senhor Rosa não é ingênuo porque reconhece a possibilidade de estar em evidência entre os demais, utilizando o momento de seu relato como um palco, no qual pode

se apropriar do estatuto de narrador. Sabe que a sua fala controla e silencia a fala da própria narradora, impossibilitada de seguir adiante sem a recolha de seu discurso. Com medo de perder o espaço privilegiado dentro da construção de seu texto, mas dependente do depoimento da “testemunha”, a narradora se vê interdita:

Eu estou arrependida, esmago nervosamente bocadinhos de pão. O homem incomoda, fala, fala, atira com as palavras que se vêm colar como bolas de lama contra o meu devaneio [...]. O senhor Rosa não se deixa interromper. Ofega, precipita-se, receia fazer pausas. Ganhou direito a atenção, este homem. Vejo-o corar um pouco, escurecer na luz pobre da sala, quando o encaro enfim, já disponível. Provavelmente, vai repetir tudo, considerando a hora que passou como um prólogo, a conquista de uma boa audiência. (CORREIA, 2015, p. 64).

A prática discursiva deve ser entendida “como um verdadeiro processo de trabalho expressivo-significativo no interior das relações de produção” (SODRÉ, 1978, p. 45). Ou seja, a fala repetida e exacerbada e a intenção do senhor Rosa de cativar uma audiência para seu discurso devem ser entendidas como resultantes da situação enunciativa em que se encontrava. Para um homem que é metonímia do povo silenciado, julgar que pode, nem que seja por um momento, tomar posse de uma narrativa resulta em levá-lo a uma prática discursiva parecida com a encenação teatral. Há uma espécie de tomada de consciência de poder conferida pela posse da enunciação.

São os depoimentos dos habitantes de Amorins, região agrária marcada por uma estrutura social estamental, que movem a narrativa. Sem eles, não seria possível nenhum tipo de reconstituição. Esses personagens, ainda que explorados, não são inteiramente ignorantes em relação à

opressão sistêmica que sofrem. No depoimento de Perpétua, caseira da Quinta da Viçosa, notamos a vulnerabilidade a que estão sujeitos os que servem, sempre culpados de tudo. Mesmo não havendo a certeza de que houve um crime, ou mesmo indícios que a apontem como assassina, sabe pertencer a uma sociedade na qual “a lei e a justiça não hesitam em proclamar sua necessária dissimetria de classe” (FOUCAULT, 2014, p. 271):

Bom. Se dá garantias que isto não vai mexer com a autoridade. Acho eu que não fiz nada contra as leis, mas é que um pobre nunca sabe o que vem escrito. [...] E se a senhora jura que os patrões não se importam. Que, se souberem, não me põem fora. Porque isto que você me está a dar não vale um tecto e aqui os campos e o gado que eles me deixam criar. Já viu? Teria eu necessidade de ir arranjar tamanha confusão? Pois conto. Já agora, conto tudo. Capaz até de aliviar, contando. Que o mal está feito. E quero que me digam se fui eu quem no fez. (CORREIA, 2015, p. 25).

O poder disciplinar é capaz de se mostrar como “um poder que, em vez de apropriar e de retirar, tem como função maior ‘adestrar’; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor” (FOUCAULT, 2014, p. 167). Partindo da mesma lógica utilizada pelos instrumentos punitivos oriundos do aparelhamento do Estado, a família Roíz também mantinha em disciplina os corpos daqueles que para ela trabalhavam, mantendo-os sob um controle:

Quem cá tinha vivido a tomar conta era uma que eles chamavam Marjoana, que deu em malcriada e em mostras assim as nalgas, com licença, isto quando ia já nos sessenta anos. [...] Instalaram-se cá os afilhados, diziam que era para tratar da velha, mas a

dona Anabela não foi nisso. Desconfiou que não lhe fossem largar a casa. E olhe que não passaram muitos meses até que houve essa coisa dessa revolução, e se eles aqui estivessem já de cá não saíam. Que aconteceu em outras quintas, sim. Agora é que está tudo já na antiga ordem, tudo na primitiva, entregue aos donos. (CORREIA, 2015, p. 26).

A loucura de Marjoana está relacionada à rebelião de seu próprio corpo contra um sistema que a aprisionou: a casa onde trabalhava era uma espécie de prisão. Anabela teme quando os afilhados de sua empregada chegam à Quinta da Viçosa porque enxerga a possibilidade de uma rebelião que tome aquele espaço de suas mãos, afrontando a ordem “feudal” que até então organizava aquele mundo. A Revolução dos Cravos desperta o medo na irmã de Álvaro, já que um levante popular poderia acarretar a perda da hegemonia da terra, aliás como factualmente acontecera em “outras quintas”. Não obstante, ainda que fossem anunciadas mudanças revolucionárias, a situação não se alterou em Amorins: Marjoana foi demitida e a ordem volta a se estabelecer, tendo a Quinta da Viçosa o controle de seus inquestionáveis donos.

Quando Perpétua assume o lugar da antiga empregada, isso garante a Anabela Roíz um sossego, já que não teme mais perder a casa para empregados dominados por ânimos revoltos: “a dona Anabela pô-los todos na rua, aos afilhados mais à velha, toma! E vai, deu-me o lugar na condição de eu me manter viúva. Está claro, uma mulher sozinha e humilhada, não lhe vinha a tineta para querer roubar-lhe a quinta” (CORREIA, 2015, p. 26). Não desconfiava, entretanto, que a volta de Álvaro e seu encontro com a sobrinha de Perpétua acabariam com sua ilusão de controle e poder. Lizette, ao seduzi-lo, abre a possibilidade de ter traçado, com a ajuda da tia, o plano de matar o dono para ter a posse de uma terra que nunca seria sua. O medo da culpabilidade faz com que Perpétua construa um discurso que

não cansa de repetir: “mas oiça, ponha aí que eu não sabia e que não tive culpa. Ponha. Ponha outra vez. Dizer a mesma coisa por repetidas vezes, ele não há outro modo para as palavras de um pobre valerem qualquer coisa” (CORREIA, 2015, p. 28).

Sem respostas para a resolução da morte do poeta e ainda dona da ilusão de que haveria uma verdade que elucidasse o mistério de seu fim, a narradora consegue, por fim, entrevistar aquele que seria a “testemunha-chave” do enigma a resolver: o motorista Ruço, última pessoa a estar com Álvaro ainda vivo. Todavia, ao perceber que não há discurso que baste para dar conta da narrativa de uma vida, é a aposta na ficção que proporcionará a versão possível:

– É quase manhã – digo. – E acabou-se. Pode ficar para aí com os seus segredos. Quando eu escrever, invento o que quiser. Até a seu respeito, compreende? Faço de si aquilo que me apeteça.

“E isso que valor tem? Invente tudo. Já agora, invente o fim que lhe faltou.” (CORREIA, 2015, p. 138).

Depois de percorrer esse labirinto textual, resta à narradora e ao leitor assumirem o poder da ficção como solução do enigma. É pelo processo de composição ficcional que se pode dar conta da história de uma vida. A narradora do romance constrói um texto como se estivesse “enrolando o fio de Ariadne, a sua memória ao contrário da dos outros, à procura da saída ou do começo, numa confluência de passado e presente em que assenta a estrutura narrativa” (GUERREIRO, 2010, p. 111). A subversão do romance policial se dá porque nesse gênero, ao “ir do imaginário ao racional por meio da lógica, impõe-se a si mesmo limites que não pode transpor” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 88), ao contrário do que acontece em *A casa eterna*, texto em que a resolução do enigma é conhecida apenas quando se assume a irresolução como saída:

O Ruço carregou-o nos braços para casa, e nem se perguntava o que fazia. Tinha aquele homem agarrado a si, colado a si como um suor ou uma cria. Esperou que ele morresse, viu passar horas, manhãs e tardes, nevoeiros.

[...] Foi deixá-lo na beira da represa. Álvaro pouco lhe havia revelado da infância, mas recordara muito aquele lugar.

Então, ao afastar-se, dentro da luz da noite, viu o pequeno Álvaro sentado ao pé da água. E, pelos olhos dele, olhou para as mulheres que lá viviam dentro, para os espelhos de metal dourado onde elas penteavam os cabelos. [...] Viu que ele queria crescer sem se afastar, crescer apenas o suficiente para que lhe transmitissem o segredo. [...] Mas não devia atormentar-se ainda. Viu que ele sorriu antes de se encostar na grande maciez, no lombo acolhedor, e adormecer. (CORREIA, 2015, p. 147).

O momento da morte de Álvaro, recriado pela imaginação da narradora, mostra que o poeta volta a ser uma criança, o mesmo menino que se deixava dominar pelo imaginário às margens da represa. Morre de uma forma indolor, encontrando nas águas o final de sua existência, ou melhor, “o útero-abrigo que lhe foi negado em vida. Será neste espaço líquido que [...] vislumbrará as sereias e os tesouros escondidos, fazendo, como bom português, a sua última viagem em direção à eternidade da casa possível” (FIGUEIREDO, 1999, p. 210). Como Álvaro, não encontramos as respostas para qual seria o sentido da existência humana. Porém, ao contrário dele e graças ao poder que a arte possui, podemos entender como “a ficcionalidade desdobraria então a dualidade humana numa multiplicidade de papéis, e nesse sentido mostraria os humanos como aquilo que eles fazem de si mesmos e aquilo que eles próprios entendem

ser” (GUSMÃO, 2004, p. 312).

A casa eterna é um romance que se dedica a um trabalho de “abrigar a fala dos outros, daqueles que por séculos foram calados” (FIGUEIREDO, 1999, p. 210), atribuindo ao texto literário a função de ser “uma morada ficcional que abre suas páginas, num convite irresistível para que entremos” (FIGUEIREDO, 1999, p. 210). Por meio do discurso literário, é dada a oportunidade de conhecer a busca por um sentido para a existência humana e a luta contra o apagamento dos muitos que sofreram e foram silenciados, atitude que preenche as lacunas deixadas pela escrita da História. Muitas vezes, esse foi um caminho pelo qual a ficção portuguesa escrita posteriormente à Revolução dos Cravos percorreu: “de uma maneira geral, a ficção de que agora se trata [...] procede à revisão crítica e mesmo dessacralizadora das grandes construções historiográficas que povoaram (e ainda povoam) o nosso imaginário” (REIS, 2004, p. 26).

Hélia Correia, ao *subverter* o gênero policial, vai ao encontro da ficção sua contemporânea, que apresenta uma “tendência para rearticular, não raro de forma paródica e provocatória, gêneros narrativos recuperados do passado ou de zonas antes entendidas como subliterárias” (REIS, 2004, p. 25) – entre eles, o romance policial. Interessante notar que essa *rasura* da estrutura clássica do romance policial ocorre pela singularidade de a Literatura promover um jogo em que os textos podem ser bem-acabados exemplos de Museu ou Biblioteca Imaginários, alegoria competentemente problematizada por Edson Rosa da Silva ao retomar a obra de Malraux:

Ler para escrever. Citar para reescrever. Ver para recriar. A biblioteca e o museu, ou seja, esses espaços privilegiados em que se desenvolve ou se desenrola uma significação das obras são, pois, sobretudo, formas de diálogo entre as obras que, para significar, se iluminam umas às outras. (2020, p. 32).

Julia Kristeva, ao cunhar o termo intertextualidade apoiada nas reflexões que Bakhtin fizera acerca do *dialogismo*, não dissocia da construção intertextual a ideia de produtividade: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*” (KRISTEVA, 1974, p. 64, grifos da autora). Essa concepção, inclusive, contribuiu para que um teórico como Laurent Jenny defendesse a ideia de que há a possibilidade de um diálogo entre os gêneros literários, partindo também da noção de *arquitexto* de Genette:

Os arquétipos de género, por mais abstractos que sejam, constituem ainda assim estruturas textuais, sempre presentes no espírito daquele que escreve. (...) Todas as linguagens, e *a fortiori* as linguagens artísticas são sistemas modelizantes, quer dizer, que estruturam o sentido e, como tais, são portadores de conteúdo. (...) Assim que o código perde o seu carácter infinitamente aberto, se enclausura num sistema estrutural – como acontece com os géneros cujas formas deixaram de se renovar –, o código torna-se então estruturalmente equivalente a um texto. Pode então falar-se de intertextualidade entre determinada obra e determinado arquitexto do género. (JENNY, 1979, p. 17-18).

Evidentemente, a reflexão de Jenny está muito embasada em uma concepção estruturalista, que privilegiava uma leitura mais imanente da obra literária. No entanto, julgo que a relevância de seu estudo se encontra justamente nessa ideia de produtividade da intertextualidade (anteriormente já defendida por Kristeva), em que não apenas os textos, mas estruturas maiores (como os gêneros literários) mantêm um diálogo que implica em “um efeito de eco” (JENNY, 1979, p. 5), que resultaria na

“própria condição da legibilidade literária” (JENNY, 1979, p. 5). E, se o romance de Hélia Correia, *rasura* a estrutura clássica do romance policial, também recupera certos antecedentes que podem explicar o processo narrativo:

As origens remotas da própria ideia de narração [...] podem ser encontradas nas atividades do caçador que perseguia sua presa a partir do rastro deixado por ela, observando atentamente traços mínimos e involuntários. Da análise das pegadas, de pelos, enfim, de pistas ínfimas, o caçador formulava profecias retrospectivas [...]. O caçador teria sido, dessa forma, o primeiro a contar uma história, porque era o único capaz de ler, nas pistas mudas deixadas pela presa, uma série coerente de eventos. (FIGUEIREDO, 2003, p. 138).

Aceitando a hipótese de que a narração, num geral, nasce das histórias de uma espécie de “caçador primitivo”, notamos que tanto o narrador-detetive quanto o narrador historiográfico constroem seus textos a partir da reunião de pistas e vestígios, a fim de ser possível a composição de uma narrativa que recria determinadas situações. Se “no romance policial estabelece-se, como se diz, um certo ‘distanciamento’ entre o leitor e a personagem, porque se esperam a continuação e o lance teatral final” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 83), ao emprendermos a leitura de *A casa eterna*, exercitamos a experiência da alteridade, que se manifesta na tentativa de apreensão de Álvaro; na oportunidade de “ouvir” as várias vozes dos pequenos, convocados a darem os seus depoimentos, vencendo assim séculos de silêncio imposto; e em dividir a curiosidade angustiada da narradora que busca pela verdade que será reformulada pela ficção. Ela, responsável pelo fio condutor deste romance, também é uma leitora dos depoimentos e dos vestígios recolhidos para a construção de sua narrativa. Por fim, aprendemos a nossa última lição: a ficção de Hélia Correia,

subvertendo um modelo atribuído ao romance policial, ensina que não há verdade absoluta. Seu texto acolhe a atenção do leitor provando que a ficção é o espaço que nos faz vencer a morte a cada nova leitura.

Referências

- BOILEAU-NARCEJAC. *O romance policial*. São Paulo: Ática, 1991.
- CORREIA, Hélia. *Obras Escolhidas – A Casa Eterna; Lillias Fraser; Adoecer; Montedemo; Bastardia*. Lisboa: Relógio D'Água, 2015.
- CUNHA, Mafalda Ferin. A tentação do policial no romance português contemporâneo. *Colóquio/Letras*, [S.I.], n. 161/162, p. 275-294, jul. 2002.
- FIGUEIREDO, Monica. Impunemente sedutora, a ficção ocupa seu espaço: *A casa eterna*, de Hélia Correia. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (org.). *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p. 205-210.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- GUERREIRO, Emanuel. Hélia Correia, a casa da palavra. *Colóquio/Letras*, [S.I.], n. 173, p. 108-118, jan. 2010.
- GUSMÃO, Manuel. Da literatura enquanto configuração histórica do humano. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL LITERATURA E HISTÓRIA, 1, 2004, Porto. *Anais [...]*. Porto: Universidade do Porto, 2004. p. 309-319.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: JENNY, Laurent *et alii*. *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 5-49.

- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MATTOSO, José. *História de Portugal – Vol. IV – O Antigo Regime*. Lisboa: Estampa, 1998.
- REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. *Scripta*, Minas Gerais, v. 8, n. 15, p. 14-45, 2004.
- SILVA, Edson Rosa da. *A reflexão da literatura: ensaios sobre literatura francesa*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.
- SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

Of yarns, mazes and mysteries: A casa eterna, Hélia Correia's novel

Abstract: *This paper intends to analyze the relations between literary and historical discourse based on one of her most acclaimed narratives: A casa eterna (1991), privileging here what we believe to be a process of subversion of the crime narrative model, consolidated in the 19th century by Edgar Allan Poe and isn't traditionally widespread in Portugal. Subvert the crime novel model ends up showing a constant presence of Hélia Correia's work: the recurring use of intertextuality in the composition of narratives that propose a critical and aesthetic reinterpretation of previously produced discourses, resulting in a production committed to maintaining dialogue with the memory of tradition without forgetting to look for its own way of writing.*

Keywords: *Crime novel. Hélia Correia. A casa eterna.*