



**Yuanyuan
Sun**

**Silêncio e Retenção da Informação no Romance *Sem
Coração*, de Miguel Miranda**



**Yuanyuan
Sun**

**Silêncio e Retenção da Informação no Romance *Sem
Coração*, de Miguel Miranda**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Português Língua Estrangeira / Língua Segunda, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Isabel Cristina Saraiva de Assunção Rodrigues Salak, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho à minha querida mãe Li Su pelo incansável apoio.

o júri

presidente

Prof. Doutora Rosa Lúdia Torres do Couto Coimbra e Silva
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof. Doutora Márcia Liliana Seabra Neves
Professora Auxiliar Convidada da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (arguente)

Prof. Doutora Isabel Cristina Saraiva de Assunção Rodrigues Salak
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientadora)

agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar e especialmente, à minha orientadora, Professora Doutora Isabel Cristina Rodrigues, pela orientação prestada, pela sua paciência, disponibilidade, conhecimento, apoio e resposta rápida ao longo da organização do trabalho.

Agradeço à minha amiga Fu, pela sua ajuda e pelas suas sugestões ao longo do processo de escrita desta dissertação.

Aos meus colegas, pelos momentos de entusiasmo partilhados.

À Universidade de Aveiro e a todos os professores e alunos do Departamento de Línguas e Culturas tenho de agradecer o apoio demonstrado nos anos que aqui passei.

A todos os meus familiares, em particular à minha mãe, agradeço profundamente o seu cuidado, carinho e incentivo. Sobretudo, agradeço o seu contributo e o amor permanente para a minha vida.

palavras-chave

Sem Coração, silêncio, romance policial, suspense, estrutura narrativa, diálogo

resumo

O presente trabalho propõe-se analisar as formas de silêncio no romance policial *Sem Coração*. Considerando-se que, hoje em dia, não existem muitos estudos sobre esta questão aplicada ao romance policial, esta dissertação selecionou, como objeto de investigação, uma das obras de Miguel Miranda, escritor português contemporâneo que muito se tem dedicado à escrita do romance policial. A elaboração deste trabalho tem, por isso, também como objetivo incentivar outros alunos e leitores a explorarem mais o tema. Esta dissertação, a partir da análise do romance policial, explora a conformação do silêncio no romance selecionado segundo três perspectivas complementares: a perspectiva narrativa, discursiva e linguística. Verificaremos ainda, ao longo deste estudo, que o silêncio no romance *Sem Coração* pode manifestar-se de várias formas: através do narrador de primeira pessoa, da estrutura narrativa, da presença ou ausência das informações no diálogo entre as personagens, da mudança de tópico, da estruturação do léxico, entre outros.

keywords

Sem Coração, silence, detective novel, suspense, narrative structure, dialogue

abstract

The present work proposes to analyze the forms of silence in the detective novel *Sem Coração*. Considering that, today, there are not many studies on this issue applied to detective novels, this thesis selected one of the works of Miguel Miranda, the contemporary portuguese writer who has been dedicated to writing detective novels. The elaboration of this work, therefore, aims to encourage other students and readers to explore the theme further. This dissertation, based on the analysis of the detective novel, explores the conformation of silence in the selected novel from three complementary perspectives: narrative, discursive and linguistic perspectives. We will also verify, throughout this study, that silence in the novel *Sem Coração* can be manifested in various ways: the first-person narrator, the narrative structure, the ignorance of quantity and quality of information in dialogue, the change of topic, the application of special vocabulary and sentence structure and so on.

Índice

Introdução.....	2
Capítulo I: A dimensão do silêncio.....	5
1. Sentidos do silêncio	5
2. Manifestações do silêncio	7
Capítulo II: Apresentação breve do romance policial.....	16
1. Conceito e formação do romance policial.....	16
2. Características gerais do romance policial	21
3. A beleza da arte do romance policial	23
3.1 A beleza do enredo do romance policial	23
3.2 A beleza do diálogo no romance policial	28
Capítulo III: A manifestação do silêncio em <i>Sem Coração</i>.....	32
1. O silêncio na perspectiva da narrativa	32
1.1 O narrador em <i>Sem Coração</i>	32
1.2 A estrutura narrativa de <i>Sem Coração</i>	33
2. O silêncio na perspectiva de diálogo	36
3. O silêncio na perspectiva linguística	45
3.1 O silêncio no uso do léxico.....	45
3.2 O silêncio na perspectiva sintática.....	46
Conclusão	50
Bibliografia	52

Mudez

Que desgraça, meu Deus!
Tenho a Ilíada aberta à minha frente,
Tenho a memória cheia de poemas,
Tenho os versos que fiz,
E todo o santo dia me rasguei
À procura não sei
De que palavra, síntese ou imagem!
Desço dentro de mim, olho a paisagem,
Analiso o que sou, penso o que vejo,
E sempre o mesmo trágico desejo
De dar outra expressão ao que foi dito!
Sempre a mesma vontade de gritar,
Embora de antemão a duvidar
Da exatidão e força desse grito.

Mudo, mesmo se falo, e mudo ainda
Na voz dos outros, todo eu me afogo
Neste mar de silêncio, íntima noite
Sem madrugada.
Silêncio de criança que ficasse
Toda a vida criança,
E nunca conseguisse semelhança
Entre o pavor e o pranto que chorasse.

Miguel Torga

Introdução

Hoje em dia, a tecnologia domina as nossas vidas, devido ao seu rápido desenvolvimento. Portanto, na vida real, muitas vezes somos dominados pela razão e pela lógica, faltando-nos a expressão de sentimentos, especialmente de sentimentos puros. No entanto, alguns sentimentos e pensamentos são inexprimíveis. Como George Steiner disse em *Linguagem e Silêncio*, «a linguagem só pode lidar, de modo significativo, com um segmento especial e restrito da realidade. O resto, e é provável que seja a parte maior, é silêncio» (Steiner, 1988: 40). As palavras de George Steiner revelam-nos a importância do silêncio no domínio da linguagem. Para explorar o silêncio na linguagem, o melhor meio é a literatura, conforme o autor afirmou no mesmo livro: «a literatura é o único meio de manter essas palavras vivas e precisas» (ibid.: 44). O romance policial, como subgénero narrativo que é, fornece a possibilidade de pesquisa para esta tese.

Falando do romance policial, o que surge nas mentes da maioria dos leitores é a imagem da sagacidade de Holmes e as obras de muitos mestres do romance policial. No entanto, aos olhos de algumas pessoas, o romance policial é frequentemente identificado como um livro popular, sintonizado com a psicologia do público e com as publicações comerciais, sem qualquer valor. Mas elas ignoram o facto de o romance policial já experimentar mais de cem anos de desenvolvimento, não podendo mais ser considerado um tipo de literatura insignificante. O desenvolvimento do romance policial tem, não só, as suas causas e motivações profundas, como também um certo valor estético que vale a pena estudar.

O presente trabalho seleciona *Sem Coração*, um dos romances policiais de Miguel Miranda, como tema de pesquisa. Miguel Miranda, nascido em 1956 no Porto, é escritor e médico português. O seu primeiro romance, *O Complexo do Sotavento*, foi publicado em 1991, assumindo a sua vocação de escritor e sendo o sinal da sua dedicação ao género policial. Em 1996, o escritor lançou *Contos à Moda do Porto* e, com este romance, recebeu o Grande Prémio de Conto da Associação Portuguesa de Escritores. No ano seguinte, o

autor foi laureado com o Prémio Fialho de Literatura Policial com o romance *O Estranho Caso do Cadáver Sorridente*. Neste romance, o detetive Mário França e a sua psiquiatra Ofélia aparecem pela primeira vez e, a partir daqui, o detetive Mário França passa a habitar os romances mirandianos na qualidade de protagonista — *Dois Urubus Pregados no Céu* (2002), *Dai-lhes, Senhor, O Eterno Repouso* (2011) e *Sem Coração* (2005). O autor também obteve o Prémio Fialho de Almeida em outras duas ocasiões, pelos romances *A Maldição do Louva-a-Deus* (2001) e *Todas as Cores do Vento* (2003). Miguel Miranda publicou ainda muitos outros romances policiais, bem como coletâneas de contos e livros para crianças. É inegável, pois, a sua contribuição para o romance policial moderno português e, por isso, merece a atenção da crítica académica.

O romance *Sem Coração* de Miguel Miranda foi publicado em 2015, revelando características gerais do romance policial, apesar de não seguir um modelo tradicional ou clássico. Existe uma grande quantidade de silêncios no romance policial, devido à instituição do suspense. E o suspense é considerado como a essência de um romance policial, constituindo sempre o foco da atenção dos leitores. Em função do exposto, esta dissertação procurará determinar a importância das formas de silêncio no romance policial, numa perspetiva narrativa, discursiva e linguística.

Os primeiros dois capítulos estabelecem as bases teóricas para esta dissertação, de modo a fornecerem uma compreensão sólida dos conceitos e teorias relacionados com o presente estudo e a construírem um quadro teórico que sustente a análise empreendida no terceiro capítulo.

O primeiro capítulo apresenta sentidos e manifestações do silêncio. Na parte de sentidos do silêncio, procuraremos exemplificar alguns fenómenos do silêncio nas nossas vidas e, depois, introduzir alguns pontos de vista sobre a questão definidos por estudiosos. A seguir, procuraremos explicar as manifestações do silêncio nos diferentes campos, por exemplo, na mitologia grega, no reino animal, na música, na arte performática e na literatura, entre outros. Este capítulo será sobretudo dedicado ao estudo do silêncio, possibilitando uma compreensão básica sobre o assunto.

O segundo capítulo dedicar-se-á a discutir problemas atinentes ao romance policial. Na primeira parte, apresentar-se-á o conceito e a formação do romance policial, fornecendo um contexto histórico para o presente estudo. A segunda secção estudará as características internas e externas, comuns e distintivas do romance policial. A terceira secção procurará analisar a beleza da arte do romance policial, do seu enredo e do diálogo. Neste capítulo, quer as características quer a beleza do romance policial fornecerão uma base teórica para o terceiro capítulo, de modo a permitir a análise das manifestações do silêncio e dos seus efeitos estéticos em *Sem Coração*.

O terceiro capítulo promoverá um estudo mais apurado do silêncio em *Sem Coração*, segundo o prisma narrativo, discursivo e linguístico. Por fim, esta dissertação terminará com uma conclusão, que resumirá o resultado da análise detalhada empreendida nos capítulos anteriores.

Capítulo I: A dimensão do silêncio

1. Sentidos do silêncio

A palavra silêncio vem do latim *silentium*, que significa “ato de estar quieto”. Hoje em dia encontramos, relacionado com ela, um adjetivo: silencioso; um advérbio: silenciosamente; um verbo: silenciar, à semelhança do latim *tacere*, que significa “calar”. A partir deste primeiro significado, foram inventados outros usos para a palavra. Por exemplo, na descrição sobre determinado facto ou acontecimento nos jornais, diz-se que algo é coberto por um véu de silêncio; a expressão “o silêncio da lei” aplica-se quando existe um caso que a legislação não cobre; a palavra silêncio também sublinha a interrupção numa troca de correspondência: porquê este longo silêncio? Aplicado de modo figurado, ele significa calma ou ausência de ruído: uma floresta silenciosa, o ato de caminhar em silêncio. O silêncio está ainda na ausência de agitação moral e interior: introduzimos o silêncio nos nossos pensamentos, nas nossas paixões, nos nossos sentidos.

No domínio da fala, o silêncio descreve uma suspensão no discurso (aposiopese); na escrita denomina as elipses; na pintura define uma zona de tranquilidade na composição de um quadro; e, numa transmissão telegráfica, assinala também uma interrupção... No entanto, a palavra silêncio é suficientemente rica para extravasar o limite destas definições. Encontramo-la no vocabulário do amor (amar em...), da dor (sofrer em...) e das diversas emoções: um silêncio pode ser alegre, discreto, imposto, confuso, pesado, mortal, religioso... existem tantos silêncios como adjetivos ou estados psicológicos de cujo significado ele seja o significante.

Como mencionado acima, conseguimos sempre encontrar silêncio à nossa volta. Hoje em dia, a maior parte das pessoas pensa que o silêncio é uma coisa boa. Como diz um provérbio português, “a palavra é de prata e o silêncio é de ouro”. Mas antes alguns linguistas consideravam o silêncio anormal ou negativo.

De acordo com o linguista americano Ron Scollon (1985), os seres humanos são conceitualizados metaforicamente como máquinas e o constante “zumbido” da máquina é considerado como um sinal do seu bom funcionamento. Se não fizesse sons, a máquina (humana) seria percebida como se já não funcionasse bem. E assim o silêncio era considerado como anormal, constrangedor e associado negativamente à ausência de som. No campo da sociologia e da antropologia, o silêncio está relacionado com o facto de que os oprimidos ou pobres não poderem libertar-se de certos papéis sociais. A este respeito, Marc de Smedt refere o seguinte:

Um curioso nome vindo da antiguidade romana: silenciário, palavra que designa o oficial que fazia manter o silêncio entre os escravos e, por acréscimo, os religiosos que mantêm um longo silêncio, como os Trapistas e todos aqueles que se mantêm em silêncio durante longos períodos. (Smedt, 2006: 10-11)

Na área da linguística, o silêncio foi tradicionalmente definido negativamente como uma marca de limite, delimitando o início e o fim das palavras. Como afirma Ron Scollon , «the tradition has been to define it negatively—as merely the absence of speech» (Scollon, 1985: 21), o que significa que o silêncio é uma ausência de outra coisa, abstenção de discurso, às vezes com referência a uma questão particular, estado ou condição quando nada é audível. Levinson define o silêncio como «the absence of vocalization» (Levinson, 1983: 299) e, em comparação com o discurso verbal, o silêncio é considerado como «one branch of paralinguistic» ou «nonverbal communication» (Bonvillain, 2019: 32). Portanto, em termos paralinguísticos, o silêncio está “além da língua” e refere-se a uma parte da fala que ultrapassa as palavras.

No entanto, alguns linguistas adotam ideias mais flexíveis. No ponto de vista de Saville-Troike, o silêncio geralmente encontra-se em comunicações não verbais, mas é verbal em algumas comunicações específicas. Segundo as suas palavras, quando o silêncio tem uma função de comunicação intencional, ele pode ser analisado como «one of the

forms a ‘speech’ act may take» (Saville-Troike, 1989: 117) e os atos dele são «part of the verbal code» (*Ibidem*: 145). De acordo com Ron Scollon (1985), em vez de tratar o silêncio como um fenómeno negativo em relação à fala, é mais plausível colocar o discurso e o silêncio numa comunicação contínua feita de mais ou menos palavras. O silêncio e a linguagem complementam-se no universo linguístico e são capazes de desempenhar funções semelhantes e exprimir significados semelhantes. Jaworski (1993) considera que o silêncio é essencialmente diferente das outras formas de comunicação não verbal, como o gesto, a postura, a expressão facial, etc. e o silêncio desempenha um papel comunicativo valioso na “estrutura pragmática” do discurso.

Em suma, muitos investigadores estudaram o silêncio a partir de diferentes perspetivas, revelando muitos aspetos do silêncio. À medida que a pesquisa se aprofunda, os pesquisadores passam a associá-lo ao valor comunicativo como uma comunicação positiva na interação humana.

2. Manifestações do silêncio

O silêncio é a cor das ocorrências da vida: pode ser triste, feliz, cinzento, alegre, venerável... Se o escutarmos, o silêncio fala-nos constantemente acerca do estado dos lugares e dos seres, acerca da textura e da qualidade das situações que enfrentamos. Ele é o nosso companheiro íntimo e o coração permanente do qual tudo se liberta. As aplicações do silêncio são muito ricas: nas relações amorosas, de amizade, profissionais e em todos os momentos em que está envolvida a comunicação, a infinita variedade de silêncios revela-se plena de sentidos.

Na mitologia grega, existe o silêncio entre Eco e Narciso. Eco, por haver perdido o dom da voz e ter-se convertido em rocha, recebe o dom de repetir Narciso, o ser pelo qual se apaixona, mas ao qual não tem acesso, a não ser repetindo-o. Narciso, quando olha o seu ser na fonte, começa a compreender a sua própria dimensão. Mas não passa essa compreensão ao outro, porque, a cada olhar, forma-se uma nova compreensão. Então

Narciso lança um novo olhar na fonte e Eco reformula-o ao repeti-lo, pois cada repetição gera uma diferença. O silêncio deste caso não é “sem palavras”, porque Eco repete Narciso e pronuncia sons. Este silêncio mostra que, de facto, a palavra, por mais que queira, não pode exprimir tudo. Sobre o fenómeno do silêncio entre Eco e Narciso, Ione Marisa Menegolla sustenta a seguinte perspetiva:

Quando, pelo olhar de Narciso, ocorre um conhecimento diferenciado, o silêncio ultrapassa a palavra, rompendo a comunicação tradicional, pois, enquanto as palavras modelam, vestem e são a morada do ser, o silêncio constitui-se em um labirinto a ser sempre revisitado. (Menegolla, 2003: 28)

De certa forma, a perda dos dons de Eco e Narciso é um ganho. Essa carência de palavras gere a plenitude do silêncio: como Clarice Lispector afirma, «o silêncio não é vazio, é a plenitude» (Lispector, 1978: 53). Eco é silenciado ao encobrir o conhecimento por meio do uso indevido e excessivo de palavras, enquanto Narciso silencia ao conhecer-se. Tanto a palavra em Eco quanto o conhecimento em Narciso são convertidos em silêncio.

Existe o silêncio dos animais: o silêncio fabuloso do gato e de todos os felinos, o silêncio terrível da serpente, o silêncio comovente dos cães... Quando comparamos o ser humano aos outros animais, consideramos que a linguagem é a característica decisiva dos humanos. Mas os animais também têm linguagens próprias. Em todas as linguagens, seja na linguagem do humano, seja na dos animais, existem silêncios entre palavras. As formigas batem com o seu abdómen no chão para comunicarem, provocando uma percussão audível. Os sons emitidos pelas minhocas no bosque também podem ser interpretados em termos de percussão. No verão, as cigarras cantam com as suas quatro asas. O macho canta para atrair a fêmea e, às vezes, apenas para concorrer a um lugar numa “guerra sonora”. Quando eles cantam, existem longos momentos de pausa enquanto eles ganham o fôlego, tal como nós, humanos, quando cantamos. Os pássaros também cantam, lançam trinados incríveis e depois ficam em silêncio.

No reino animal, existe claramente o silêncio entre cada som, o que não significa que a natureza esteja muda. Se tivermos atenção ao silêncio, é fácil encontrar algumas mensagens que sem essa atenção nos passariam despercebidas.

À semelhança do silêncio dos animais, existe ainda o silêncio na música. Embora o silêncio seja mostrado de duas formas diferentes, na verdade, existe conexão interior entre eles. O escritor António Lobo Antunes, na sua crónica *De Deus como apreciador de jazz*, escreveu o seguinte:

A minha estrada de Damasco ocorreu há cerca de dez anos, diante de um aparelho de televisão onde um ornitólogo inglês explicava o canto dos pássaros. Tornava-o não sei quantas vezes mais lento, decompunha-o e provava, comparando com obras de Haendel e Mozart, a sua estrutura sinfónica. No fim do programa eu tinha compreendido o que devia fazer: utilizar as personagens como os diversos instrumentos de uma orquestra e transformar o romance numa partitura. (Antunes, 2002: 131)

Ouvir a análise do canto dos pássaros faz o autor recordar-se da música dos humanos. Como o silêncio existe no canto dos pássaros, também existe na música. Na pausa da música, distinguimos sete silêncios: a pausa, a meia pausa, o suspiro, o semi-suspiro, o quarto, a oitava e a décima sexta parte do suspiro... Quando ouvimos um concerto, no meio do silêncio do auditório, conseguimos ouvir cada nota e sentir o infinito em cada nota que soa. Se não existe o silêncio na música, a música tornar-se-ia uma máquina sem estrutura e sem sentimento e não conseguimos sentir verdadeiramente a beleza de cada nota, pois o silêncio é um agente de expressão e é fundamental na música. Para transmitir algo ao público, o músico deve ter um certo poder que vem da qualidade do seu silêncio. É muito difícil um músico fascinar as pessoas, se não possuir este poder interior. É verdade que a música não é abstrata. Na verdade, se pianistas diferentes interpretam a mesma obra da mesma maneira, vamos obter interpretações diferentes, porque o som, o tom, a força e a

emoção são diferentes para cada pianista. Isto é o porquê de habitualmente ficarmos num determinado estado quando ouvimos interpretações de um pianista. Mas para que cada pianista possa transmitir exatamente a emoção, é importante estabelecer entre ele e o público uma mesma comunhão silenciosa.

A obra mais representativa a respeito do silêncio na música é a peça 4'33'' de John Cage. Em agosto de 1952, a obra foi interpretada pela primeira vez no festival de Woodstock em Nova York. O pianista David Tudor subiu ao palco, fechou a tampa do piano e sentou-se durante quatro minutos e trinta e três segundos «ao longo dos quais foi permitido ao público ouvir aquela outra música, quotidianamente mais inaudível, composta pelos múltiplos e dispersos sons do mundo» (Rodrigues, 2006: 70). Depois levantou-se, curvou-se e saiu. Relativamente a esta obra, poucas pessoas conseguem entender a verdade da música que Cage revela. A respeito desta questão, Norman Lebrecht afirmou o seguinte:

[...] music is not a product owned and manufactured by musicians. Silence is also music. So are all the ambient sounds we choose to shut out when listening to a concert – the squeaking of leather shoes, the wheezing of a rheumy neighbour, the rumbling of distant traffic, the noise of one's own thoughts. "What they thought was silence," said Cage, "was full of accidental sounds." All were part of art. To ignore or deny them was to reduce listening to music to a matchbox monotony. (Lebrecht, 2010)¹

Esta peça de Cage revela-nos que não existe silêncio absoluto. No ambiente ou espaço natural, só existe silêncio relativo. Por exemplo, numa floresta silenciosa, existe o fretenir das cigarras e os sons do rio corrente; ainda numa sala silenciosa, existem os sons da respiração e da escrita... só que alguns sons para nós são difíceis de ouvir, embora não possamos afirmar que eles não existem. Um outro exemplo que legitima esta perspetiva é a

¹ Um excerto de um texto de Norman Lebrecht *We're pitching the silence of John Cage against the noise of Simon Cowell*, em que analisa o silêncio de John Cage. Disponível em <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/turner-prize/8195729/Were-pitching-the-silence-of-John-Cage-against-the-noise-of-Simon-Cowell.html>

sala mais silenciosa do mundo: esta sala foi criada pela Microsoft em 2005 e recebeu a certificação de Recordes Mundiais do Guinness. As paredes que ficam dentro do espaço conseguem absorver de 99% a 100% do som e estabelecem o silêncio até -20,6 dB. Para fins de comparação, quando achamos que não ouvimos nada, a intensidade do som é 0 dB; uma respiração calma é cerca de 10 dB; uma comunicação normal mede cerca de 60 dB. Na ciência, um espaço como o desta sala silenciosa chama-se câmara anecoica, que significa no latim que não cria eco, o que faz com que o som de bater palmas seja absolutamente estranho. Hundraj Gopal, o designer principal da câmara anecoica da Microsoft, esclareceu que «as soon as one enters the room, one immediately feels a strange and unique sensation which is hard to describe» (apud Prisco, 2018)². Na verdade, neste espaço muito quieto, as pessoas ainda conseguem ouvir alguns sons, por exemplo, o movimento das roupas no corpo, os batimentos do coração e até a circulação do sangue no cérebro. A este propósito, Jazz Myers, numa entrevista, afirmou o seguinte:

First you'll hear any rustle of your clothing, so you move an inch and you'll hear it. Then you'll hear any fluids that are in your mouth or your throat. You'll hear them all moving around every time you move your mouth. And the longer you stay there the more, you start to hear the blood flow through your brain. [...] Some people say that they can hear their heartbeat coming from their chest.
(<https://www.youtube.com/watch?v=mXVGib3bzHI&t=182s>)

Através dos dois exemplos acima, 4'33'' de John Cage e a câmara anecoica da Microsoft, podemos concluir efetivamente que não existe silêncio absoluto. O próprio John Cage o confirma, quando refere que «there is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot» (Cage, 1973: 8). Segundo este ponto de vista, Marc de Smedt também

² Um excerto de um artigo de Jacopo Prisco *Inside the world's quietest room*. Disponível em <https://edition.cnn.com/style/article/anechoic-chamber-worlds-quietest-room/index.htm>

afirma que, «se podemos dizer, como John Cage, que não existe silêncio total porque há sempre algo que emite um som, também podemos afirmar que o silêncio implica sempre o seu contrário e que somente o fundo sonoro do nosso ambiente nos permite reconhecê-lo» (Smedt, 2006: 9).

Semelhante à obra 4'33'' de John Cage, podemos ainda recordar a performance “*The Artist is Present*”, da artista performática Marina Abramovic³. Na performance, Marina senta-se numa cadeira no MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque), encarando qualquer pessoa do público em silêncio. Durante as 716 horas da performance, a artista ficou sempre em silêncio. Mas as pessoas que a encararam tiveram reações diferentes: desatar a rir, a chorar, a acenar, etc. O momento mais impressionante é quando Ulay, seu ex-companheiro de vida e de performance por longos 12 anos, aparece de surpresa em frente de Marina. Há mais de 20 anos que ambos não se viam. É a primeira vez nesta performance que Marina se emociona e derrama lágrimas. Os dois seguram com força as mãos um do outro e, ao mesmo tempo, soam palmas no museu. A obra de Marina Abramovic revela-nos que o silêncio pode transmitir mensagens ou emoções, como provam algumas respostas de Marina às perguntas do público:

- ① — I saw you perform "The Artist Is Present" at the MoMA and found it extremely moving, though I did not participate. Would you mind saying a bit about your mindset during the performance? Was it more a blank, meditative state, or did you make a concerted effort to achieve a nonverbal connection with each person that sat across from you?
- Both. It's very important to come to the non-thinking state and it takes lots of effort and once you are in that state, that makes much more easy communication with the person in front of you because you are able to see him as he is, not through the way of your thinking.

³ É uma artista de performance que iniciou a sua carreira na década de 70. Tornou-se referência na arte de fazer intervenções urbanas usando o corpo como instrumento principal da sua obra. O seu trabalho sempre procurou a interação entre o artista e o público e buscou as possibilidades de compreensão das mentes através da provocação e dos limites do corpo humano.

② — What passed through your head when you saw Ulay at *The Artist Is Present* at MoMA?

— It was very emotional. Entire life of our twelve years together went like a fast forward film. These moments of intensity were very important for me.

③ — [...] What was going through your mind? [...]

— The first minute I felt the emotions of the other person being projected on me, but after a while, the emotions came purely out of the person himself, and they were real and personal. I just became a mirror of themselves. Their emotions moved me, and I let my emotions come out also.

(https://www.reddit.com/r/IAmA/comments/1jctbp/i_am_performance_artist_marina_abramovic_ask_me/)

Segundo as palavras de Marina Abramovic («communication with the person; it was very emotional; I felt emotions of the other person»), podemos ver que nem ela é destituída de qualquer emoção, concluindo que, entre ela e as pessoas, existem comunicações através do olhar ou do espírito apesar de elas ficarem em silêncio. Então o silêncio neste caso é expressado pelo olhar. As expressões na linguagem dos olhos podem transmitir várias emoções, por exemplo, tristeza, diversão, maldade, satisfação, etc., refletindo sentimentos do nosso coração. Como ensina um provérbio, os olhos são as janelas da alma. O escritor francês Malcolm de Chazal em *Sens-Plastique*, escreve que «a linguagem dos olhos é a moldura das coisas que não dizemos. O silêncio possui a limitação dos olhos. Os grandes silêncios precisam de um vasto olhar» (apud Smedt, 2006: 46). A obra “*The Artist is Present*” faz-nos pensar no verdadeiro significado da comunicação silenciosa, como diz Edward T. Hall:

Devemos tentar compreender os aspectos ‘exteriores à consciência’ da comunicação. É falso pensarmos que estamos perfeitamente conscientes daquilo que transmitimos aos outros. A mensagem de um indivíduo para o outro é facilmente adulterada neste mundo em que vivemos. Procurar compreender verdadeiramente e penetrar nos caminhos do pensamento dos outros é uma tarefa

muito mais difícil e uma situação bastante mais séria do que qualquer um de nós está disposto a admitir. (Hall, 1994: 21)

A outra manifestação do silêncio dá-se pela escrita. Quando lemos um romance ou um conto, às vezes, conseguimos descobrir algo nas entrelinhas onde se esconde o silêncio. Conforme Menegolla, «em cada palavra há algo de silencioso, em cada silêncio há algo que fala» (Menegolla: 2003: 59). Le Breton lembra ainda que, «se a palavra não é livre, o silêncio também o não é mais. A alegria do mundo decorre da possibilidade de escolher sempre. Mas o silêncio tem sempre a última palavra» (Breton, 1999: 265). Os dois autores dizem-nos que entre a palavra e o silêncio existe uma relação inseparável: a palavra mostra-nos algo dizível e outros indizíveis são manifestados através do silêncio. Se escrevêssemos algo indizível, se calhar a linguagem seria danificada, porque, como George Steiner afirma, «As línguas são organismos vivos. Infinitamente complexas, mas ainda assim organismos. Têm dentro de si uma certa força vital e certos poderes de absorção e de crescimento. Mas elas podem apodrecer e até morrer» (Steiner, 1988: 134). Para proteger bem a nossa linguagem, não podemos abusar dela, mas devemos dar mais atenção à parte indizível—o silêncio. Urbano Tavares Rodrigues diz-nos assim da importância do silêncio na literatura:

O silêncio é fundamental na literatura de ficção. O que se cala no romance e no conto é por vezes mais importante do que aquilo que se diz, uma vez que apela à imaginação do leitor, convidando-o a completar o texto e a interpretá-lo. [...] Esses silêncios criam mistérios e paradoxalmente enriquecem a escrita mais do que a harmonia e a propriedade das palavras, que obviamente também são necessárias. (Tavares Rodrigues, 2004: 9)

Para Roland Barthes, por seu turno, «é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das

palavras de que ela é o teatro» (Barthes, 2004: 17). Deste modo, a propósito da afirmação de Barthes, Menegolla aduz o seguinte: «conforme Barthes concebe, o meio como podemos ludibriar as linhas é desviarmos a atenção para as entrelinhas, porque uma das práticas de ler é ver que a língua é um jogo de palavras de que é teatro. Dessa forma, a literatura como dissimulação atua na esteira da performance da linguagem» (Menegolla, 2003: 71).

Verificamos que, na verdade, abundam silêncios no domínio da literatura, porque a literatura é muito abrangente. Ela não só implica o trabalho da linguagem, mas ainda vários outros aspetos como, por exemplo, a comunicação entre as personagens, a interação entre autor e leitor e em tudo isso o silêncio pode ter um papel fundamental.

Capítulo II: Apresentação breve do romance policial

1. Conceito e formação do romance policial

O romance policial é um subgênero literário de inscrição popular, baseado na sanção criminal, com o objetivo de desvendar um mistério e usando o raciocínio lógico como meio para moldar a imagem de detetives inteligentes. Em 1841, o escritor norte-americano Edgar Allan Poe publicou o conto *The Murders in the Rue Morgue* na *Graham's Magazine*, considerado como o primeiro texto policial da era moderna. Depois de mais de cem anos de desenvolvimento, o romance policial melhorou muito na quantidade e na qualidade da criação. Hoje em dia, com a prosperidade da literatura on-line, existem inúmeros textos deste subgênero narrativo. Há estudiosos que definem o romance policial como «o meio principal de raciocinar e resolver crimes para moldar a imagem e promover o enredo, constituindo a estrutura principal da história» (Huang, 2014: 4). Como os detetives dependem principalmente do raciocínio lógico para resolver crimes e o raciocínio também é o núcleo artístico desse tipo da literatura, no Japão as pessoas normalmente chamam-no “romance de mistério”⁴.

A busca artística do romance policial é o mistério, a lógica, o final inesperado e a personalidade de detetive. O romance policial tem normalmente um enredo complicado, um enigma curioso e o suspense é constante, descrevendo principalmente três tipos de personagens: detetives, criminosos e suspeitos. O núcleo da história do romance policial reside na resolução de crimes e às vezes, pode envolver temas sociais. No entanto, os casos descritos no romance policial são anormais, ou seja, não são comuns ou são improváveis.

⁴ O nome “romance de mistério” provém do Japão. Em 1946, o Japão aboliu o caráter chinês “偵” (em português significa detecção) e o nome “偵探小説” (traduzido para o português é “romance policial”) foi correspondentemente abolido, uma vez que se substituiu “romance policial” por “romance de mistério”. Na verdade, os conceitos de romance de mistério e de romance policial costumam ser misturados, mas não são os mesmos. O enredo do romance policial contém elementos de raciocínio, enquanto o protagonista do romance de mistério não é apenas um detetive e o sujeito não é apenas a investigação.

Como coisas raras, estão longe da nossa vida e carecem por vezes de realidade, razão pela qual o romance policial é um produto do Romantismo. Isso reflete-se no facto de os detetives serem dotados de maior inteligência, de os casos apresentarem coincidências excessivas, ou de as pistas serem obtidas inadvertidamente, etc. A escritora inglesa Dorothy Sayers afirma que «the detective story is part of literature of escape, and not of expression» (Sayers, 1947: 109), o que nos mostra que o romance policial está para lá da sua sintonia com a realidade.

Há estudiosos que consideram que o protótipo do romance policial é *Things as They Are* (ou *The Adventures of Caleb Williams*), ficção publicada em 1794 pelo escritor inglês William Godwin. Para Bourdier,

a investigação desenvolvida por Caleb Williams para chegar à verdade, seus métodos de identificação e de interrogatório, o fato de que toda a ação estava finalmente centrada na determinação de uma culpa, tudo isso dava ao livro um aspeto ainda inédito; ao tentar escrever um romance que apresentasse uma tese, William Godwin escreveu, na verdade, o primeiro romance policial verdadeiramente digno desse nome. (apud Pinto, 2019: 33)

De acordo com Hanwen Liang (2017), *Things as They Are* é uma ficção política de estilo gótico, refletindo o papel do sistema jurídico-social nas pessoas. A ficção coincide com o método de criação do romance policial. A obra tem certas características dos romances policiais posteriores, mas o propósito do autor é interpretar o sistema jurídico-social. Para além disso, comparado com a investigação do caso, a ficção presta mais atenção à descrição do assunto.

Em 1823, a primeira agência de detetives particulares do mundo, a Pinkerton Detective Agency, foi estabelecida nos Estados Unidos e as suas investigações foram amplas e até afetaram o presidente do país. A indústria de detetives floresceu no ocidente, proporcionando um ambiente social para a criação do romance policial. Os romances

góticos, populares na época, criavam ambientes grotescos e enredos misteriosos, atraindo os leitores. Eles continham de forma implícita e subjacente as ideias criativas do romance policial e tornaram-se a base para a origem do gênero.

Um outro promotor importante do desenvolvimento do romance policial foi a autobiografia *Mémoires de Vidocq*, publicada pelo polícia francês Eugène François Vidocq em 1829. O autor descreveu as atividades de investigação, o que influenciou grandemente Edgar Allan Poe. O escritor de romance policial e crítico Julian Symons confirmou: «Poe had read Vidocq, and it is right to say that if the *Mémoires* had never been published Poe would never have created his amateur detective»⁵. Em *The Murders in the Rue Morgue*, Poe também mencionou Vidocq:

Vidocq, for example, was a good guesser, and a persevering man. But, without educated thought, he erred continually by the very intensity of his investigations. He impaired his vision by holding the object too close. He might see, perhaps, one or two points with unusual clearness, but in doing so he, necessarily, lost sight of the matter as a whole. (apud Cook, 2011: 3)

Isso mostra que o comportamento real de um detetive desempenha um papel importante na ocorrência, no desenvolvimento e na criação da literatura policial, e também mostra que a literatura tem origem na vida real.

Por seu lado, os romances góticos não são verdadeiros romances policiais, embora tenham enredos de assassinato, enfatizem mistério e suspense e resolvam crimes através de um método científico e racional. O tema do romance policial é a resolução do caso e o caso é o núcleo deste tipo de romance. Um romance que não use a investigação como corpo principal do enredo não é um romance policial. Os romances góticos buscam mistério, horror e suspense. Esta técnica artística estimula e satisfaz a curiosidade dos leitores e teve uma influência importante no romance policial. O romance policial concentra-se na

⁵ Disponível em <https://strandmag.com/the-magazine/articles/the-great-detectives-vidocq/>

resolução de crimes, mostra as atividades de investigação em detalhe, descreve verdadeiramente a cena do crime, a relação dos personagens e o contexto do caso. Usa as formas de investigação e raciocínio para obter a resolução do caso de maneira objetiva e justa. A investigação de casos destaca fatores misteriosos, enganosos e ignorados, aumentando o suspense. O romance policial não é uma literatura que viva do mistério, mas antes centrada na investigação e no raciocínio lógico. Com base nesse padrão, *The Murders in the Rue Morgue* é considerado o primeiro romance policial.

As décadas que medeiam entre o aparecimento de *The Murders in the Rue Morgue*, em 1841, e o nascimento de Holmes, em 1887, podem ser consideradas como integrando a fase inicial do romance policial. Neste período, muitas pessoas contribuíram para o desenvolvimento do romance policial, entre as quais avulta Poe. *The Murders in the Rue Morgue* fornece um modo novo de entretenimento literário—o raciocínio de enigma. O jogo de pensamento lógico é refletido corretamente nesta obra. Numa casa completamente fechada —"só se vê o morto, mas não o assassino"— este caso estranho traz aos leitores uma surpresa incrível. Os leitores observam com interesse o detetive C. Auguste Dupin, que encontra passo a passo pistas cuidadosamente escondidas e, ao mesmo tempo, esperam que ele use um raciocínio meticuloso e lógico para resolver o enigma aparentemente misterioso. Quando o enigma é resolvido, os leitores desfrutam da resolução do quebra-cabeças trazida pela lacuna entre o enigma e a resposta razoável. A ficção policial de Poe é apreciada pelas pessoas de uma forma interessante e inovadora de entretenimento literário e Poe é elogiado como "o pai do romance policial". O cavalheiro francês Dupin, que Poe criou, também é conhecido como a primeira imagem de detetive no mundo literário, tendo a personagem sido objeto de imitação por muitos escritores de romance policial.

Após Poe, o romance policial desenvolve-se principalmente na Inglaterra e nos Estados Unidos, assumindo particular importância a série de romances *Sherlock Holmes*, de Conan Doyle. Conan Doyle foi o primeiro escritor profissional de romance policial e podemos afirmar que estabeleceu o estatuto literário do romance policial. Antes de Conan Doyle, os romances policiais eram subprodutos literários e as obras eram escassas e

literariamente pouco trabalhadas. Conan Doyle considerava a criação do romance policial uma profissão e criou um grande número de casos. Todos os seus tipos de casos são ricos e misteriosos, ganhando grande atenção e amor dos leitores. *The Adventures of Sherlock Holmes* tem uma grande influência na história do desenvolvimento do romance policial e é um símbolo da verdadeira maturidade do romance policial.

De 1920 a 1950, centenas de escritores criaram uma série de romances em torno de um certo detetive. Em 1920, a escritora inglesa Agatha Christie e Freeman Wills Crofts publicaram, respetivamente, os romances *The Mysterious Affair at Styles* e *The Cask*. Os dois romances concentram-se na resolução de crimes, usando o raciocínio lógico como um meio para resolver uma série de enigmas complicados. O aparecimento destes textos marca a idade de ouro do romance policial. Segundo Bernthal, «Christie is usually said to typify the Golden Age, partly because of her memorable sales figures, but also because of her strict adherence to the puzzle format, which has become the trademark of the period» (Bernthal, 2016: 3). Assim, tanto Christie como Crofts começaram a fazer escola e se Freeman Wills Crofts criou romances que usam a polícia como detetive para descrever o processo de manejo policial, em *Trial and Error*, do escritor inglês Anthony Berkeley, o autor dedica-se a explorar as causas do crime. Por seu lado, o escritor americano Erle Stanley Gardner criou romances baseados em julgamentos de tribunais e debates de advogados.

No entanto, o florescimento deste subgénero romanesco deu-se após a Segunda Guerra Mundial. Na década de 1950, a terceira revolução tecnológica eclodiu no ocidente. O avanço rápido da ciência e da tecnologia promoveu o desenvolvimento do mundo e mudou o modo de vida das pessoas. Neste contexto, a criação do romance policial é caracterizada por um aumento no número de obras e, por outro lado, o modo criativo torna-se diversificado. Os romances policiais clássicos, cujos enredos se encontravam divorciados da realidade, declinaram de um modo geral. Os romances policiais franceses,

por seu lado, concentram-se no estilo “Noir”⁶. Na década de 1950, os escritores franceses como Auguste Le Breton e Albert Simonin desencadearam uma onda de romances policiais negros. Diferente do tema heroico dos romances “hard-boiled”⁷, as obras desse período encenam crimes verdadeiros e cruéis, analisam as trevas da natureza humana e expõem o lado negro da sociedade francesa.

Após a década de 1950, os escritores novos transformaram-se em criadores de romances policiais da escola “hard-boiled”. O trabalho enfatizava o realismo social, prestava mais atenção à realidade e à sociedade. Os romances descreviam mais os conflitos violentos e terríveis, revelando os problemas sociais por trás dos crimes. Ao mesmo tempo, o tema tornava-se mais diversificado.

2. Características gerais do romance policial

A tipologia de romance está intimamente relacionada com a cultura social. De acordo com Ge Hongbing, «a tipologia da criação de romance é o resultado do desenvolvimento profundo da mercantilização económica» (Ge, 2012: 2). A motivação é a diferenciação de classes sociais provocada pelo aprofundamento da economia de mercado, o que leva à diferenciação do gosto estético. Como um subproduto da literatura, o romance policial tem as suas características internas comuns e características externas distintivas.

A característica mais essencial do romance policial é o raciocínio lógico. O romance policial resolve enigmas principalmente com base no raciocínio lógico, isto é, os detetives encontram pistas e, com base em pistas, deduzem e tiram conclusões. Na realidade, embora existam muitas maneiras de investigar, apenas o raciocínio é o modo pelo qual os leitores

⁶ Noir é uma palavra francesa que indica preto ou negro. No romance Noir, «o protagonista geralmente não é um detetive; ao contrário, é quase sempre uma vítima, um suspeito ou um criminoso. É alguém diretamente ligado ao crime, não alguém chamado para solucionar ou consertar uma situação. Outras características seriam a ênfase em relações sexuais e o uso do sexo para fazer avançar a narrativa e expor as qualidades autodestrutivas das personagens principais. Esse tipo de ficção mantém o estilo seco e direto, assim como o realismo áspero associado à literatura hard-boiled» (Tuttle, 1994, apud Jehai, 2011: 4).

⁷ O romance “hard-boiled” teve origem nos Estados Unidos. No romance policial, a expressão significa o papel de detetive frio e duro, mas também o da polícia. Neste tipo de romance, há mais cenas de ação e uma proporção reduzida de quebra-cabeças, descrevendo principalmente o modo como os detetives perseguem a verdade de forma persistente.

podem participar no pensamento conjunto. Para atrair os leitores, os romances policiais devem resolver crimes pelo raciocínio lógico, caso contrário os leitores não poderão participar e, assim, o seu interesse pela leitura será bastante mais reduzido.

O romance policial modela a imagem do detetive através do raciocínio. O detetive é o herói e a alma do romance policial. Isso permite que as personagens do romance sejam divididas em principais e secundárias e os leitores podem concentrar-se na personagem central — o detetive. O carácter da imagem do detetive é notável porque ele é a expressão concentrada do sonho heroico do autor. O autor usa uma variedade de técnicas para modelar a imagem do detetive, destacando a personalidade do detetive, deixando aos leitores uma impressão profunda e um sentimento de admiração. Além disso, a imagem do raciocinador é modelada pelo raciocínio lógico. Em primeiro lugar, o personagem responsável pelo raciocínio pode ser o detetive que resolve o caso por meio do raciocínio lógico, como o detetive profissional Sherlock Holmes e Miss Marple. As suas imagens são modeladas e reforçadas por meio de eventos sucessivos através da dedução. Em segundo lugar, o raciocinador também pode ser o assassino, como o narrador "eu" de *The Murder of Roger Ackroyd* de Agatha Christie. Embora o detetive neste romance seja o detetive Poirot, o processo narrativo do narrador "eu" é na verdade o processo de raciocínio do prisioneiro. Pode ver-se que, no romance policial, o condutor do raciocínio pode ser o detetive ou ser o criminoso, sendo a imagem da personagem moldada principalmente pelo raciocínio lógico.

Além das características que podem ser semelhantes às de outros géneros de romances, os romances policiais também têm as suas características internas comuns.

O romance policial tem suspense, que pode ser entendido em dois aspetos: por um lado, do ponto de vista do autor, o suspense vem dos eventos relevantes no processo criativo; por outro lado, para o leitor, o suspense é uma expectativa psicológica devido à curiosidade ou empatia. O suspense é um elemento essencial da narrativa, razão pela qual o dramaturgo americano Wells Root considera que «quase todas as histórias são histórias de suspense» (Root, 1982: 171). O romance policial usa o suspense como meio principal para atrair leitores. O suspense no romance policial relaciona-se principalmente com a resposta

à questão "quem fez isso?" e os enigmas difíceis de resolver colocam-se no início do texto, o que estimula o interesse dos leitores. Há também alguns romances policiais que, no início, apontam quem é o responsável pelo crime, como *Malice: A Mystery* de Higashino Keigo. O suspense desse romance é o motivo do criminoso. Pode-se ver que o suspense tem performances diferentes nos diferentes romances e que a instauração do suspense também representa a habilidade de escrita do autor.

O romance policial é emocionante, porque os eventos no romance policial são frequentemente de vida ou morte. O romance policial concentra-se no processo de resolução de crimes, o enredo inverte-se e as contradições atingem o pico, fazendo com que o leitor sinta, a cada passo do raciocínio, que é fortemente incentivado a continuar.

O romance policial é misterioso. Através da narrativa, o autor leva os leitores a um tipo de confusão causada por uma certa ignorância, o que cria um efeito misterioso. Esse mistério faz com que os leitores leiam continuamente. Por exemplo, na série de romances de *The Incredulity of Father Brown*, de G.K. Chesterton, o protagonista, o padre Brown, enquanto clérigo, muitas vezes resolve as coisas misteriosamente. Em *The Curse of the Golden Cross*, Chesterton envolveu a história na maldição misteriosa da cruz, fazendo os leitores sentirem que o desenvolvimento do evento parece estar relacionado com algum poder sobrenatural. O aparecimento súbito da múmia bem preservada aumenta ainda mais o mistério do romance.

3. A beleza da arte do romance policial

3.1 A beleza do enredo do romance policial

A ênfase no enredo pode ser rastreada até à teoria da tragédia de Aristóteles. Ele acredita que o enredo é «a "imitação da ação", o "arranjo de eventos" e a raiz e a alma da tragédia» (Aristotle, 2009: 12). Nos "seis elementos" da tragédia de Aristóteles, o enredo está em primeiro lugar. Até ao aparecimento do Romantismo, na literatura, a imitação da

ação tornou-se gradualmente a imitação de caracteres. Nos romances modernistas, que surgiram no século XX, o enredo tornou-se um elemento insignificante. Por exemplo, *En attendant Godot* atrai leitores através do enredo estático. O autor, Beckett, não se concentra na criação e resolução dos conflitos do enredo, mas presta mais atenção ao estado psicológico do protagonista e à influência do texto sobre os sentimentos internos dos leitores.

A relação entre o enredo e a personagem é complexa e Edward Morgan Forster compara, nas obras dramáticas, as personagens que seguem estritamente o enredo às personagens que não se desenvolvem de acordo com os requisitos do enredo e que são chamadas de "individualistas" (Forster, 2002: 229), dizendo que as segundas são felizes em encontrar posições próprias no texto. No romance policial, o enigma e o suspense configuram aquilo que atrai os leitores e é no enredo que ambos se manifestam. Ao estatuto do enredo nunca foi dada uma atenção tão grande como no romance policial.

O enredo é a principal razão pela qual o romance policial é fascinante. No romance policial, o autor desdobra o enredo através de esbatimento da figura do personagem. Sherlock Holmes e Poirot são os dois detetives clássicos criados por Conan Doyle e Agatha Christie, respetivamente. Os dois protagonistas também aparecem em muitas obras de cinema e televisão, mas Holmes é mais popular do que Poirot. A diferença de aceitação entre as duas figuras de detetive mostra o esboço de personagens no romance policial.

Conan Doyle é bom a modelar personagens completas. Aos olhos dos leitores, Holmes não é apenas um detetive com uma capacidade incrível de observação e de raciocínio lógico, ele também é uma pessoa com aparência bonita e sentimentos. Os enredos como os conflitos entre Holmes e Watson tornam a figura de Holmes muito rica. Na mente dos leitores, o detetive Poirot, além do corpo gordo, do bigode no rosto e da sua vida meticulosa, não tem uma personalidade completa. Portanto, após a leitura de ambos, os leitores ficaram impressionados por um lado com a sagacidade do detetive Holmes e o seu carácter rico e, por outro, com a criação extraordinária de Christie. A única razão é que Conan conta a história de Holmes, enquanto Christie conta a história do raciocínio. O

sucesso de Poirot está na escrita habilidosa do romance policial de Agatha Christie, enquanto o sucesso de Holmes está no facto de Conan Doyle valorizar a natureza literária do romance policial, submetendo a dinâmica do raciocínio lógico ao crivo do literário.

Na essência do romance policial, a criação de Agatha Christie presta mais atenção à estrutura do enredo do texto, enquanto Conan Doyle usa mais energia para modelar o herói do romance. Mas, a partir de um nível superior, embora a figura de Holmes seja mais rica do que a de Poirot, a emoção e a personalidade de Holmes não são tão ricas como as de outras categorias de romances. Portanto, de Conan Doyle a Agathha Christie, podemos apreciar um processo no qual o romance policial gradualmente se separa de outras categorias de romances e se torna um tipo único de romance. O romance policial esbate as personagens do texto, procurando fazer a descrição das emoções, personalidades e relacionamentos das personagens. Isso destaca o enredo, tornando o enredo o elemento mais característico do romance policial.

O estudo do enredo das obras narrativas não foi interrompido desde Aristóteles. Na década de 1860, Gustav Freytag propôs a “pirâmide”, descrevendo e resumindo o enredo da narrativa. A respeito da “pirâmide” de Freytag, James Michael Thomas escreve o seguinte:

German critic Gustav Freytag described this arrangement as a pyramid, the so-called *Freytag pyramid*. In his explanation, the tension of the plot rises through complications to a climax (the apex of the pyramid) after which it subsides until the end. The rising and falling may consist of several parts or of a single scene, but the climax, according to Freytag's arrangement (here we would say the most important climax) is a single big scene somewhere in the middle of the play. (Thomas, 2005: 135)

O romance policial segue essa teoria do enredo. Por exemplo, em *The Adventures of Sherlock Holmes*, o começo da história é frequentemente explicado ao leitor pelo assistente

Watson e o desenvolvimento da história é frequentemente a exposição gradual da verdade, as ações de Sherlock Holmes e Watson e a formação de suspense; até ao surgimento do verdadeiro criminoso, Holmes e o criminoso têm um conflito e o enredo alcança o seu clímax; quando Holmes quebra este conflito, o enredo de repente dá uma reviravolta e gradualmente entra no final. No entanto, a razão mais importante pela qual o enredo do romance policial atrai os leitores é o seu suspense.

O suspense é a chave e a característica mais óbvia do romance policial. O conceito de suspense pode remontar à análise que Aristóteles faz da velocidade e da pausa do drama. Rimmon-Kenan considera que o suspense é uma das razões para fazer os leitores ler continuamente: «narrative texts implicitly keep promising the reader the great prize of understanding—later. They suggest, with varying degrees of subtlety: the best is yet to come, don't stop reading now, thus stimulating interest, curiosity or suspense» (Rimmon-Kenan, 2002: 125).

O suspense é um tipo de técnica de escrita. No *Dicionário da Estética*, editado por Zhu Liyuan, o suspense é considerado como criando «intencionalmente detalhes desconhecidos para estimular emoções nervosas e interesses do apreciador» (Zhu, 2014: 674). O suspense é a característica estética mais proeminente do romance policial. Quase todos os romances policiais contêm suspense e o suspense espalha-se por todo o texto na sua maioria. Em outros tipos de romances, o suspense também aparece como uma técnica de escrita. Roland Barthes referiu-se deste modo a respeito do suspense:

Suspense is evidently but a privileged, or, if one prefers, an exasperating form of distortion: on the one hand, by keeping a sequence open (through emphatic devices such as delays and reactivations), it secures the contact with the reader, thus managing an obviously communicative function; on the other hand, it holds over him the threat of an uncompleted sequence, of an open paradigm (if, as we believe, all sequences have two poles), that is to say, a logical disorder. It is this disorder which is consumed with that particular anguish tinged with delight (the

more to be savored, since it is always straightened out in the end). (Barthes, 1975: 267)

No romance policial, o suspense não é apenas um modo de expressão, também é um elemento retórico importante. O suspense evolui em muitos tipos diferentes, alguns dos quais estão relacionados com a narrativa, com a psicologia e com a retórica. No romance policial, pode ver-se claramente como o suspense é formado e como ele transcende as limitações das técnicas de expressão para se tornar a sua característica estrutural mais importante.

O suspense implica dois aspetos que importa referir. Em primeiro lugar, para o autor, o suspense é uma forma de usar as informações específicas e as técnicas narrativas para tornar o evento fascinante. Para o leitor, o suspense é um efeito psicológico produzido pela leitura. Portanto, de acordo com os diferentes ângulos de interpretação, o suspense no romance policial pode ser dividido em suspense no sentido da narrativa e suspense no sentido da aceitação do leitor.

O suspense, no sentido da narrativa, refere-se à pausa, à mudança repentina e à falta de informação causadas pelas técnicas narrativas. A ordem narrativa pode ser prolepse, analepse, etc. O romance policial usa sequências narrativas diferentes, fazendo a narrativa parar ou mudar repentinamente. Além disso, mudanças no foco da narrativa também estão relacionadas com a instalação do suspense. O foco narrativo determina a quantidade e credibilidade das informações que o leitor pode obter. Através da instalação e da mudança do foco narrativo, o autor revela seletivamente as informações ao leitor e cria suspense.

O outro tipo de suspense é o da perspectiva da aceitação do leitor. Se a informação revelada pelo escritor é efetivamente aceite pelo leitor é outra razão da formação do suspense. Esse suspense está relacionado com a experiência de leitura do leitor. Por exemplo, o romance *The Murder of Roger Ackroyd*, de Agatha Christie, aproveita a lógica inerente do leitor. Os leitores sempre acreditaram no narrador do texto e são muito dependentes do narrador. No entanto, neste romance, o leitor descobre no final que o

narrador do texto é o assassino. Este artifício narrativo é um desafio à tradição e uma inovação valiosa.

3.2 A beleza do diálogo no romance policial

O romance policial concentra-se no diálogo com o leitor no processo de leitura. A beleza do diálogo do romance policial deve ser discutida a partir da atenção que o romance policial presta à recepção do leitor. A Estética da Recepção nasceu em 1967, quando Hans Robert Jauss, inaugurou um discurso famoso na Universidade de Constança, Alemanha. Mais tarde, em 1970, ele publicou *Literary History as a Challenge to Literary Theory*, em que analisa sistematicamente a Estética da Recepção. Ele escreveu assim: «History of literature is a process of aesthetic reception and production which take place in realization of literary texts on the part of the receptive reader, the reflective critic and the author in his continued creativity» (Jauss, 1970: 10). Jauss acredita que a história da literatura é uma história da recepção do leitor e a interpretação do leitor torna o trabalho significativo e completo. Mas o problema é que nem todos os leitores darão o mesmo significado ao mesmo texto. Hans-Georg Gadamer fez uma crítica à Estética da Recepção. Ele considera que a Estética da Recepção é uma teoria da experiência estética centrada no leitor, ignorando a relação dialética entre a identidade e a diferença das obras literárias. Segundo Gadamer, «no fenómeno do belo e na arte encontra-se uma significação que vai além de todo o conceptível» (apud Hermann, 2005: 40).

O romance policial constrói todo o texto convidando ativamente o leitor para a trama do raciocínio. No romance policial, o leitor conversa com o autor, raciocinador no texto e criador de situações para obter pistas e participar do raciocínio. Ao mesmo tempo, como um dos raciocinadores, o leitor deve ter certa capacidade de raciocínio. Esta habilidade vem da educação do leitor e dos romances policiais que foram lidos antes. Essa é a história da recepção do leitor. Pode compreender-se, assim, que o romance policial é favorável ao aprofundamento da Estética da Recepção.

O leitor tem um efeito óbvio para o romance policial. Se não há leitor para ler, o romance policial perde o valor da sua existência como subgênero de romance. O romance policial não é como o romance literário clássico, que pode iluminar o leitor após a leitura, o seu valor está no processo de leitura e aceitação do texto pelo leitor, ocorrendo no diálogo. Dong Xiaoying explicou-nos bem a relação entre o autor e o leitor:

Uma característica tendenciosa da narrativa moderna é que o autor aproveita cada vez mais conscientemente a inteligência do leitor, a *Gestalt*⁸ do leitor e a sua capacidade de raciocínio. Antes de o texto ser formado, se o autor entendesse o leitor mais exata e profundamente e criasse mais vazios deixados ao leitor, depois de o texto ser formado a possibilidade de que o leitor preenchesse as lacunas seria maior. Esse tipo de vazio e preenchimento de lacunas torna-se uma forma de diálogo entre o autor e o leitor no estilo narrativo que chamamos de "narrativa incompleta" (Dong, 1994:134).

O romance policial tem um forte desejo de comunicação e diálogo e o seu crime misterioso espera atrair um grande número de leitores para participar no pensamento. Na verdade, Todorov apontou as semelhanças entre o trabalho de investigação e o processo de leitura, e expressou essa relação como «autor: leitor = criminoso: detetive» (Wang, 2008: 52). Os leitores do romance policial podem entrar juntamente com os detetives na cena do crime. Eles podem pensar como detetives, encontrar pistas e até adivinhar a resposta. Nesse processo, uma relação de comunicação e diálogo multinível é formada entre o leitor e o texto. Esse diálogo multinível faz com que o texto contenha a criação do autor e a aceitação do leitor, tornando-se um romance completo. A diferença entre esse tipo de diálogo no romance policial e nos outros tipos de romances é que no primeiro é ativo e, a partir da perspectiva do autor, esse diálogo é uma parte integrante da sua criação. Do ponto

⁸ Gestalt, Gestaltismo ou Psicologia da Forma é uma doutrina da psicologia baseada na ideia da compreensão da totalidade para que haja a percepção das partes. Gestalt é uma palavra de origem germânica, com uma tradução aproximada de “forma” ou “figura”. (Disponível em: <https://www.significados.com.br/gestalt/>)

de vista do leitor, apenas através da conversa com o autor ele pode continuar as atividades de leitura.

O filósofo russo Bakhtin enfatizou a importância do diálogo. Ele considera que «o diálogo é o lugar onde está verdadeiramente a vida da linguagem e é uma forma especial de interação entre diferentes consciências de igual valor» (apud Dong, 1994: 18). No romance policial, também existem fenômenos de diálogo entre personagens. A partir da estrutura do romance, as cenas de diálogo não apenas constituem o contexto específico do romance, mas também formam o palco principal para o enredo se desenrolar. O romance policial baseia-se na forma de diálogo entre as personagens para desenvolver narrativas e o enredo é baseado nas palavras de várias personagens. Nessas cenas de diálogo, reúnem-se várias ideias, consciências, opiniões e informações. O diálogo entre personagens não é apenas cheio de tensão e mistério, mas também a informação chave do quebra-cabeças está contida nos diálogos com múltiplos significados, muitos dos quais têm um significado profundo e específico, formando o suspense. Além disso, as relações sutis e as emoções ocultas entre as personagens e as pistas importantes também são apresentadas no diálogo, e algumas informações redundantes ou falsas são no também, para confundir o leitor.

A presença do diálogo no texto do romance policial implica que diálogo e monólogo ainda possam existir simultaneamente. No romance policial, o raciocinador pode encontrar a verdade da situação, aproveitando informações ricas e valiosas e a sua capacidade poderosa de raciocínio. Portanto, o raciocinador no texto geralmente tem o direito de monólogo, mas o monólogo também é um modo de expressão de diálogo, porque o monólogo do raciocínio pode ser considerado como um diálogo consigo mesmo. Portanto, no texto do romance policial, o diálogo e o monólogo existem e estão relacionados entre si. Por exemplo, no romance *Thou Art The Man* de Allan Poe, existe monólogo narrado em primeira pessoa, “eu”, para resolver um enigma. Como o texto é o seu registro narrativo após o crime ser resolvido, o narrador já entendeu tudo.

No romance, as palavras do narrador mostram duas vozes diferentes. Há um forte contraste entre o seu significado superficial e o profundo. Na superfície, as palavras

lembram o leitor para prestar atenção ao seu significado profundo, enquanto no sentido mais profundo, as palavras estão cheias de ironia profunda e parecem dizer ao leitor que a verdade não é como é dito na superfície. Esse fenômeno pode ser atribuído à Paródia Sacra de Bakhtin. Xiaoying Dong explicou assim a Paródia Sacra de Bakhtin:

Na linguagem objetiva, o autor acrescenta um novo significado, mas ao mesmo tempo mantém a sua orientação original. De acordo com a intenção do autor, a linguagem objetiva neste momento deve ser percebida como a linguagem de outra pessoa. Como resultado, uma linguagem na verdade contém duas orientações semânticas diferentes, contendo duas vozes. (Dong, 1994: 29)

Por esta razão, o leitor consegue encontrar algumas pistas através da narrativa do narrador, o que torna o texto cheio de tensão, aumentando o espaço narrativo e o espaço do diálogo entre o romance e o leitor. Pode-se dizer que, devido a esta ambiguidade de linguagem, o diálogo e a comunicação entre o texto e o leitor são mais frequentes. De certa forma, o diálogo com o leitor é essencial no romance policial, caso contrário, a sua linguagem ambígua não terá nenhum sentido.

Capítulo III: A manifestação do silêncio em *Sem Coração*

1. O silêncio na perspectiva da narrativa

1.1 O narrador em *Sem Coração*

Sem Coração é um romance policial narrado pelo detetive Mário França. Como os romances anteriores de Miguel Miranda (*O Estranho Caso do Cadáver Sorridente*, *Dois Urubus Pregados no Céu* e *Dai-lhes, Senhor, O Eterno Repouso*), no romance *Sem Coração*, Mário França desempenha novamente o papel de protagonista e é incumbido de investigar os crimes—dois homicídios e o roubo do coração de D. Pedro IV do mausoléu da igreja da Lapa no Porto.

A narrativa de primeira pessoa é uma das narrativas mais comuns, juntamente com a narrativa em terceira pessoa. Em primeiro lugar, o narrador de primeira pessoa deve possuir personalidade e espírito distintos do narrador de terceira pessoa, porque, num trabalho narrativo em primeira pessoa, o narrador não pode ser uma pessoa triste e monótona: «o narrador deve ser capaz de atrair a atenção do público em todas as partes da história e tornar-se uma figura que o público esteja ansioso por conhecer. O modo de atrair o leitor é variado, mas uma coisa certa é que o narrador da narrativa em primeira pessoa deve manter sempre uma atitude descontraída» (Xu, 2010: 308-309).

Em *Sem Coração*, o sedutor detetive privado Mário França, personagem que se autodenomina sem ponta de modéstia “o melhor detetive do mundo”, substitui o autor Miguel Miranda para narrar o seu processo de investigação com a sua equipa de agentes marginais. A narração vívida e detalhada de experiências de Mário França torna a história tão real que faz o leitor sentir-se como se estivesse pessoalmente em cena com Mário França. Por causa dessa abordagem narrativa, o leitor tenta acreditar que a figura fictícia de Mário França é real e que as investigações com a sua equipa também são reais.

Por outro lado, o narrador da narrativa de primeira pessoa deve ter autorrestrrição. O narrador precisa de falar menos sobre si próprio para evitar a autoexpressão excessiva. De acordo com Xu Dai, «o ponto real nunca é sobre "eu" na narrativa em primeira pessoa, em vez disso, é sobre as pessoas ao redor. O "eu" é apenas um protagonista nominal, um sujeito narrativo que se esforça por retratar o protagonista real que parece estar em segundo lugar» (*Ibidem*: 312).

Além disso, ao contrário da perspectiva de terceira pessoa ou da perspectiva onisciente conhecida pela sua objetividade e onisciência, a perspectiva de primeira pessoa é mais subjetiva e tem a sua limitação de conhecimento. A primeira pessoa, "eu", só pode narrar o que vê, o que ouve, o que pensa, etc. Qualquer coisa que exceda os seus sentidos e pensamentos não pode ser narrada, o que pode parecer uma limitação na narração. Mas, na verdade, no romance policial, a limitação da perspectiva em primeira pessoa torna-se uma maneira eficaz de induzir silêncio, ou seja, suspense, porque a perspectiva limitada pode precisamente cobrir informações desconhecidas e privar o leitor dos recursos necessários para descobrir a verdade e prever os resultados. O leitor só sabe o que o narrador sabe, pois é tão impotente e ansioso quanto o narrador, esperando o futuro desconhecido. No caso de *Sem Coração*, todas as pistas e evidências que o leitor é capaz de adquirir são limitadas às experiências de Mário França e, devido à subjetividade da narrativa em primeira pessoa, as suposições e previsões do leitor também são afetadas pelas deduções e opiniões de Mário França.

Durante o processo de leitura de *Sem Coração*, o narrador em primeira pessoa Mário França rapidamente atrai a atenção do leitor e, aproveitando o seu encanto pessoal, constrói uma parceria com o leitor. Ele leva o leitor para dentro do caso misterioso, instaurando todos os tipos de suspense.

1.2 A estrutura narrativa de *Sem Coração*

Os estudiosos têm prestado atenção ao estudo da estrutura da narrativa de enredo no romance policial, devido às suas características próprias. Na sua visão, o estilo narrativo do romance policial é perceptível de duas maneiras. Por um lado, envolve uma dedução especial que é diferente do estilo narrativo familiar aos autores da literatura clássica e, por outro lado, é uma das formas mais primitivas na literatura do modo narrativo.

De acordo com Yuan Honggeng, «do ponto de vista narrativo, existem dois tipos de estruturas narrativas no romance policial. Uma é a estrutura experimental que segue a sequência narrativa como "apresentar o caso – investigar – deduzir – resolver o caso – explicar – o fim» (Yuan, 2001: 224). A outra é a estrutura de rastreamento que segue a sequência narrativa como “o alvo aparecer – rastrear o alvo – capturar o alvo”» (*Ibidem*: 224). No caso de *Sem Coração*, toda a história é baseada na estrutura experimental, na qual os passos “investigar — deduzir” são repetidos no texto. Até ao final da história, os casos são resolvidos e, através das explicações do narrador, o leitor obtém a verdade dos casos. A história chega ao fim.

O moderno escritor inglês e crítico literário David Lodge relata a sua ideia sobre o suspense em *The Art of Fiction*:

Novels are narratives, and narrative, whatever its medium – words, film, strip-cartoon – holds the interest of an audience by raising questions in their minds, and delaying the answers. The questions are broadly of two kinds, having to do with causality (e.g. whodunnit?) and temporality (e.g. what will happen next?) each exhibited in a very pure form by the classic detective story and the adventure story, respectively. (Lodge, 2011: 14)

“Aumentar questões e atrasar respostas”, para usar os termos de David Lodge, é um resumo perfeito para o mecanismo de formação fundamental do suspense. Também fornece uma base teórica para a seguinte análise de aplicação do silêncio na perspetiva da estrutura narrativa.

Para criar o silêncio, o personagem no romance policial repete as perguntas muitas vezes para induzir curiosidade e dúvida no leitor. As perguntas são geralmente levantadas no período de apresentação do caso ou na investigação do mesmo. Quanto à resposta, ela é geralmente adiada para a parte da dedução ou explicação. Desta forma, gera-se um intervalo em que existe um grande silêncio, já que a resposta parece ser revelada, mas fica-se sempre em dúvida e o silêncio impera.

Em *Sem Coração*, no capítulo 1, o narrador Mário França apresenta os casos através da sua recordação de duas falas alheias na cerimónia de exposição do coração do rei D. Pedro: «—Não está aqui nada! Roubaram o coração do rei D. Pedro! » e «—Está morto!» (Miranda, 2015: 6-7). Deste modo, o leitor sabe que o coração do rei D. Pedro foi roubado e o arquiteto Jorge Vinagre está morto. Devido à perspectiva limitada do narrador em primeira pessoa, o detetive não sabe detalhes sobre os crimes, como ele diz: «Sim, porque tinha a certeza de que Jorge Vinagre tinha sido assassinado, só não sabia como, porquê ou por quem» (*Ibidem*: 9). Após a apresentação dos casos, dá-se o primeiro encontro entre o detetive e o inspetor-chefe Constantino Consciência. Neste encontro, as perguntas levantadas pelo inspetor ao detetive são repetidas continuamente. Aqui estão alguns exemplos:

— O que faz um detetive privado de casos difíceis no local em que acontece o roubo de uma relíquia de valor incalculável e uma morte esquisita?

— Vamos ao que interessa: o que fazia ontem na cerimónia de exposição do coração do rei D. Pedro à delegação uruguaio-brasileira?

— Que fazia na igreja da Lapa à hora do crime?

— Como sabe que o organista foi assassinado? ... Sabe alguma coisa que nos possa orientar?

— ... Agora vamos ao caso do roubo do coração do rei D. Pedro. O que sabe desta história? (*Ibidem*: 9-10)

No entanto, encarando as perguntas de Constantino Consciência, o detetive nunca responde diretamente, ou seja, ele adia as respostas. No passo da investigação, o detetive faz perguntas às diferentes personagens, por exemplo, a mesma pergunta «— Quem poderia ter interesse em roubar o coração do rei D. Pedro?» (*Ibidem*: 18) é repetida duas vezes, uma para Germano Silva, o homem que sabe tudo sobre a história do Porto, e outra para Fausto Reboredo, provedor da Irmandade da Lapa. Quando Mário França recebeu as informações que a sua equipa tinha investigado, começa o passo da dedução. Mário França listou as coisas interessantes e ficou a pensar nelas. Neste passo, embora existam as respostas do narrador, pode ver-se que não respondeu nada. Por exemplo, encarando a pergunta da médica-legista Flávia, a sua resposta é: «— Não sei nada sobre essas duas mortes, nem sobre essas duas vidas antes de se apagarem» (*Ibidem*: 76). Até que os casos se revelam no final, o narrador explica-nos tudo e a maior parte das suas respostas concentra-se neste momento.

Neste romance, de acordo com a estrutura experimental, as perguntas repetidas e as respostas tardias foram instaladas nas diferentes partes do texto, de modo a que o intervalo aumente a ansiedade do leitor em saber quem roubou o coração do rei e como as duas pessoas morreram. Deste modo, a curiosidade e a ansiedade no coração do leitor são ampliadas consideravelmente. Assim, o silêncio é formado com êxito, levantando questões e atrasando a resposta.

2. O silêncio na perspectiva de diálogo

O diálogo é geralmente uma grande parte do romance policial. Por um lado, é uma necessidade para o detetive conversar com pessoas que estão relacionadas com os casos para obter pistas valiosas e descobrir suspeitos. Por outro lado, o detetive geralmente revela a sua dedução e os seus pensamentos ao resolver os casos em discurso com as suas companhias.

Como mencionado acima, na opinião de Hitchcock, «suspense requires that the reader be in possession of enough information to appreciate that there exists a range of outcomes. Suspense occurs when the readers, using only their own resources, cannot determine which of these outcomes will obtain» (apud Gerrig, 1996: 94). Às vezes, a implicação transmitida no diálogo pode gerar mais dúvidas na mente do leitor, fazendo com que o leitor descubra que as informações que possui não são suficientes para prever o resultado. Por isso, o leitor tem de manter o processo de leitura para adquirir mais recursos, especialmente aqueles retidos atualmente e assim se gera o silêncio.

A ignorância da qualidade das informações nos diálogos é uma situação comum no romance policial, especialmente quando o orador tem segredos. Mentiras e negações fúteis são meios habituais. Por um lado, comportamentos como mentiras e negações impedem que a verdadeira resposta seja revelada, criando assim um intervalo para o silêncio funcionar. Por outro lado, às vezes, devido a estes comportamentos instauradores da ignorância, o leitor pode sentir que algumas informações estão escondidas, causando a curiosidade do leitor e impedindo-o de determinar o resultado. Portanto, o efeito do silêncio expande-se.

No capítulo 19 do romance, o detetive Mário França foi à casa de Narciso Salgado, o conde do Amial e o verdadeiro criminoso do roubo do coração do rei D. Pedro. Nesta investigação a Narciso Salgado, nos diálogos entre os dois, pode-se ver a manifestação da ignorância da personagem como forma de fomentar o suspense. Aqui está um excerto:

(Mário França) — *Memorabilia corporea*, diz-lhe alguma coisa?

(Narciso Salgado) — Não.

Respondera sem pestanejar e sem uma hesitação. Parecia sincero.

(Mário França) — Kid Tranquilo. Alguma coisa contra?

O conde torceu-se na cadeira. Enrugou a testa e escocou o sorriso no rosto.

(Narciso Salgado) — Nada. Embora fosse um filho da puta.

Era a terceira pessoa a classificá-lo assim. O rapaz não era muito apreciado no meio. Comentei:

(Mário França) — Engraçado, disseram-me que era uma joia de rapaz.

Lançou-me um olhar rancoroso e desdisse:

(Narciso Salgado) — Um verdadeiro estupor. Ele e DJ Case meteram-se pelas minhas filhas dentro. Andavam todas entusiasmadas, e eu também, já estava na hora de arranjar alguém que as aturasse, não é assim? Mas eles só queriam treta, nada de sério. [...] Na altura, se o apanhava, desfazia-o. Não é assim?

(Miranda, 2015: 111-112)

Neste discurso ou interrogatório entre Narciso Salgado e Mário França, Narciso Salgado foi questionado se tinha comunicação com o grande negócio *Memorabilia corporea*. Em vez de dizer a verdade, Narciso Salgado disse que «não». Parece que ele não tem nenhuma relação com *Memorabilia corporea*. Isso é uma mentira embaraçosa sob o questionamento do detetive e é uma mistificação, já que o narrador descreveu a seguir sobre a resposta de Narciso como «parecia sincero». A mentira de Narciso mantém o questionador e o leitor longe da verdade e adiam a verdadeira resposta a ser revelada. Assim cria-se um silêncio e cresce a curiosidade e a ansiedade no coração do leitor. Além disso, a cobertura deliberada da informação e a retenção da verdade impedem que o leitor adquira as informações necessárias para a previsão da consequência, que são obviamente suspeitas e suscitam muita curiosidade. O leitor começa a perguntar-se: o que Narciso Salgado estava a esconder? A menos que o narrador diga a verdade, os resultados das suposições do leitor não podem ser determinados. Quanto a Mário França, ele também lançou uma frase mentirosa: «disseram-me que era uma joia de rapaz». Na verdade, Mário França já nos tinha dito que o rapaz não era muito apreciado no meio. Mas ele disse deliberadamente palavras que não correspondiam à verdade conhecida, para induzir Narciso a revelar mais informações sobre Kid Tranquilo. Com essa “armadilha” na conversa, o leitor gostará mais de saber o que Narciso diria a seguir e vai tentar encontrar

algumas pistas das suas palavras. Se a morte de Kid Tranquilo tem a ver com Narciso Salgado? Se o detetive também está a suspeitar de Narciso? Estas dúvidas vão permanecer no coração do leitor até que a verdade seja revelada. O silêncio forma-se deste modo.

Por isso, através da retenção da informação nos diálogos, o efeito do silêncio é aprimorado de várias maneiras. Em primeiro lugar, este modo da retenção esconde algumas informações, o que impede que o leitor adquira pistas suficientes para prever os resultados. Portanto, o silêncio forma-se. Em segundo lugar, ele fornece um intervalo óbvio entre a pergunta e a resposta verdadeira, durante a qual os efeitos do silêncio podem ser acumulados. Além disso, mentiras embaraçosas e negações vãs não só escondem informações, mas também são obviamente suspeitas, despertando assim a curiosidade e a ansiedade do leitor. Em suma, no caso deste romance, a retenção da informação no discurso é uma boa maneira de criar o silêncio.

A instabilização da quantidade de informação disponível no discurso também pode contribuir para a formação do silêncio. A situação mais comum é quando as informações não são fornecidas suficientemente pelo respondente. Nesta situação, o questionador e o leitor sentem falta das informações de que precisam. Eles não podem descobrir os propósitos ou as consequências, que são também as respostas que eles queriam para esclarecerem as suas dúvidas.

No capítulo 8, Mário França encontrou o professor Hélder Pacheco na esplanada do bar de Quim Comandos. No diálogo entre ambos, podemos observar a afirmação do desconhecimento da informação. Aqui está um excerto:

(Mário França) — Haverá alguém em Montevideu que tenha mantido vivo, ao longo dos tempos, um ódio qualquer ao rei D. Pedro IV?

O professor tirou e recolocou os óculos duas vezes e inclinou-se para a frente em pose conspirativa. Baixou o tom de voz e sibilou:

(Hélder Pacheco) — Não faço a mais pequena ideia. (*Ibidem*: 47)

Neste discurso, o detetive Mário França perguntou ao professor Hélder Pacheco se haveria alguém que tivesse ódio ao rei D. Pedro. A pergunta é levantada para criar o suspense, como David Lodge sugeriu, «The questions are broadly of two kinds, having to do with causality (e.g. whodunnit?) and temporality (e.g. what will happen next?)» (Lodge, 2011: 14). A questão que eles estavam a discutir pertence ao primeiro. O professor deu ao detetive a resposta superficial e breve. Ele não forneceu nenhuma informação sobre esta pergunta, portanto ignorou a quantidade de informação que deveria existir no diálogo. Na verdade, a pergunta do detetive é a chave para resolver o enigma, porque sabemos que alguém que odeia o rei é suspeito de roubar o coração do rei. De certa forma, a pergunta do detetive é também a dúvida no coração do leitor. Pode-se dizer que o narrador substituiu o leitor para fazer perguntas ao professor Hélder Pacheco. O narrador convidou o leitor para investigar os casos juntamente com ele. Isso também mostra que, tal como foi anteriormente referido no presente trabalho, a relação de comunicação e diálogo é formada entre o leitor e o texto.

Uma situação análoga ocorre nos diálogos entre o detetive e a médica-legista Flávia, no capítulo 10:

O lusco-fusco criava uma aura em volta do corpo de Flávia. Esperei que acabasse a bebida e perguntei:

(Mário França) — Kid Tranquilo. O puto. Não encontraste nada na autópsia?

Ela sorriu e colocou os olhos longe.

(Flávia) — Sabes que não posso revelar pormenores. Sigilo profissional, segredo de justiça e essas merdas. (Miranda, 2015: 61)

À semelhança da resposta de Hélder Pacheco, encarando a pergunta do detetive sobre a autópsia de Kid Tranquilo, a resposta de Flávia não é curta em palavras, mas é escassa de informação necessária. Sem informações suficientes fornecidas no discurso, o leitor tem poucos recursos para prever o resultado, de modo que a resposta à sua dúvida é

inevitavelmente adiada. Há um intervalo antes que o leitor possa obter mais informações para alcançar a resposta, durante o qual o silêncio se insinua. Além disso, ocultar deliberadamente as informações no discurso pode criar suspeita e curiosidade. Portanto, o leitor quer saber mais e vai continuar a ler para obter mais informações e confirmar as suas previsões e este é precisamente o efeito do silêncio.

A outra situação em que a perturbação na qualidade de informação fornecida gera o silêncio é quando se oferece mais informação do que a necessária. Nessa situação, as informações extra podem servir como pistas falsas para perturbar as suposições do leitor sobre os resultados e, às vezes, fazem com que o leitor se pergunte qual é o objetivo de tantas informações redundantes. Existe alguma explicação para isso? O leitor precisa de mais tempo para limpar os seus pensamentos, de modo a confirmar as suas presunções.

No capítulo 18, o detetive foi à Quinta do Abrunhal investigar Vera Sparkling, a namorada do morto Kid Tranquilo. Houve um diálogo entre eles, no qual Vera Sparkling foi questionada sobre Kid Tranquilo:

(Mário França) — Uma pessoa tão inteligente e bonita como você deve ter-se apercebido de alguma coisa estranha com Kid Tranquilo, nos últimos tempos.

Vera Sparkling olhou-me com o olhar mais imbecil e néscio que alguma vez tinha visto. Mesmo constatando o seu embotamento cerebral, o que vira ou ouvira podia ter importância. Fungou uma lágrima nas costas da mão e perguntou:

(Vera Sparkling) — Aceita um Porto? Marca da casa, é o velho que o faz. Não é mau.

Provei o Porto *Sparkling*, um *ruby* com 10 anos. Mixórdia de média qualidade, longe dos grandes vinhos do Porto que se faziam nas melhores caves, especializadas no néctar.

(Vera Sparkling) — Ele andava um bocado nervoso. Dizia ter perdido muito dinheiro e ter urgência em recuperá-lo. Começou a ter pesadelos. Por vezes, acordava todo suado e a gritar.

(Mário França) — Que dizia, quando acordava aos gritos?

Ela enrugou a testa, num esforço de memória.

(Vera Sparkling) — Coisas sem nexos.

(Mário França) — Lembra-se de algumas?

(Vera Sparkling) — Sim. Falava de morte. Alguém ia morrer e aquilo impressionava-o. Não queria, tinha de ser, mas não queria...

Não conseguiu arrancar mais nada a Vera Sparkling. Debulhou-se em lágrimas, repetindo até à náusea:

(Vera Sparkling) — Ele era um filho da puta. Mas eu gostava dele...

(*Ibidem*: 105-106)

Nesta conversa entre o detetive e Vera Sparkling, Vera Sparkling estava muito triste e o seu estado mental não estava bom. Obviamente, sob o estado triste desse momento, é difícil para ela responder às perguntas do detetive. No entanto, para essas perguntas que ela tinha de responder, ela respondeu mais do que precisava. Por exemplo, quando o detetive lhe perguntou se observava alguma coisa estranha com Kid Tranquilo, ela não só respondeu sobre o estado de Kid Tranquilo como «um bocado nervoso», mas também acrescentou mais detalhes e explicou a causa do estado nervoso dele. Quando o detetive perguntou a Vera Sparkling se ainda lembrava do que Kid Tranquilo tinha dito no seu pesadelo, além da resposta necessária «Sim. Falava de morte», ela acrescentou os detalhes sobre os gritos de Kid Tranquilo, apesar de não conseguir recordar completamente. E no final do discurso, o detetive não perguntou mais, mas Vera Sparkling continuou a dizer «Ele era um filho da puta. Mas eu gostava dele...».

Segundo a descrição do estado de Vera Sparkling, é óbvio que ela talvez não quisesse responder às perguntas. Mas quando ela começou a responder, deu informações além do

que era necessário, o que revela claramente uma perturbação da quantidade de informação que seria necessário veicular. Isso faz com que o leitor se pergunte por que ela respondeu às perguntas do detetive com tanta informação, se não queria respondê-las desde o início. De acordo com o seu relacionamento com Kid Tranquilo, ela é obviamente um dos suspeitos no coração do detetive e do leitor. Mas a informação extra e a sua implicação no diálogo tornam-se um véu que pode distrair as suspeições de Mário França e do leitor. Por que ela forneceu informações extra sobre Kid Tranquilo? Por que ela disse que gostava de Kid Tranquilo apesar de ele ser um filho da puta? Ela estava realmente triste com a morte de Kid, ou estava deliberadamente a mostrar a relação íntima com Kid para se livrar da sua suspeita? Essas são dúvidas no coração do leitor até que a verdade seja revelada no final.

Através da adição de informações no discurso, o tempo de leitura do discurso é prolongado e, com a implicação da informação adicionada, o leitor também precisa de mais tempo para organizar as pistas obtidas. Portanto, antes de a resposta ser adquirida, o silêncio manifesta-se. Além disso, as informações adicionais no discurso distraem a atenção do leitor e complicam ainda mais o caso, de modo a que o leitor precise de mais tempo para clarificar os seus pensamentos e comece a perguntar-se se deveria saber mais informações. Assim se causa a curiosidade e a ansiedade do leitor e se alcança o efeito do silêncio.

A mudança de tópico nos diálogos também é uma maneira eficaz para criar o silêncio, pois ela forma um intervalo antes que a resposta clara do tópico original seja dada e impede o leitor de saber informações suficientes para raciocinar, mantendo a curiosidade na mente do leitor. Vejam-se, por exemplo, as conversas entre o professor Carlos Q. e o detetive:

(Mário França) — O coração do rei D. Pedro tem valor de mercado?

Carlos Q. riu-se, divertido.

(Carlos Q.) — Vale uma fortuna. Não há igual em todo o mundo.

(Mário França) — Diz-me um nome, um endereço, um telefone.

Carlos Q. olhou para mim. Estava sério, uma ruga de preocupação lavrava-lhe a testa.

(Carlos Q.) — Tem cuidado. Esta gente é perigosa. Quando consegui recuperar o crânio de Castelao, vi a morte bem perto. É uma sorte ainda estar cá para contar.

Eu gosto do odor do perigo, para espantar a modorra dos dias sempre iguais.

(Mário França) — Não te preocupes. Eu tomo as minhas preocupações.

Carlos Q. não parecia muito convencido. Mordeu o lábio alguns minutos e eu respeitei-lhe o silêncio. [...] E foi em silêncio que eu esperei até ele se abrir.

(Carlos Q.) — Lamberto Dante. Xuxo, para os amigos. Escritório em Montevidéu e em toda a parte. Oficialmente é exportador de café do Brasil e da Colômbia. Na verdade, é o maior comerciante do mundo de *memorabilia corporea*. (*Ibidem*: 81)

Neste diálogo, os dois falam sobre o valor do coração do rei D. Pedro. Quando Carlos Q. respondeu à pergunta de Mário França, Mário França não falou mais sobre o valor do coração e voltou-se de repente para o outro assunto. Ele pediu ao professor para lhe dizer um nome, um endereço e um telefone. Este pedido repentino faz o leitor ficar confuso: que nome, que endereço e que telefone? Carlos Q. respondeu «Esta gente é perigosa» e o leitor sabe que Carlos Q. entendeu a intenção do detetive. Parece que há um consentimento tácito entre o detetive e o professor, que possibilita que ele peça informações ao professor dessa maneira tão direta. No entanto, Carlos Q. também não respondeu diretamente ao detetive e disse-lhe que tivesse cuidado com essa gente. Isso torna o leitor curioso: quem é essa pessoa e qual é a relação entre ele e o coração do rei? No final do discurso, o professor Carlos Q. ofereceu ao detetive as informações sobre essa gente, sendo a resposta atrasada ao pedido do detetive. Assim, formam-se o intervalo e o silêncio. Além disso, a mudança

do tópico do detetive distrai a atenção do leitor, mas o seu propósito real é ocultar a pista importante e útil no caso. Por isso, o leitor fica muito confuso e tenta procurar informações relevantes, o que causa a sua curiosidade e melhora o efeito do silêncio.

Através da mudança do tópico, instala-se a ambiguidade e a resposta real é atrasada corretamente. Além disso, as informações necessárias para tirar conclusões são mascaradas pela mudança do tópico, para que a previsão do leitor seja perturbada. Deste modo, o desejo e a curiosidade do leitor tornam-se mais fortes e o efeito do silêncio multiplica-se.

3. O silêncio na perspetiva linguística

3.1 O silêncio no uso do léxico

A aplicação cuidadosa do vocabulário é também uma maneira eficaz de criar silêncio. O uso do vocabulário é muito flexível e pode ser distribuído em diferentes lugares do texto, o que cria uma atmosfera que é suscetível de causar suspense, conseguindo assim o efeito do silêncio. Por exemplo, no início do capítulo 12 de *Sem Coração*, o narrador Mário França referiu-nos a sua aversão à noite:

Detesto a noite. Os meus medos agigantam-se e tomam conta de mim. Ao entardecer, quando a cidade se apaga e as sombras se agigantam, há um arrepio profundo que me percorre corpo e alma.

Os medos, como as paixões, são insensatos. Não se explicam, não se escolhem nem extinguem com golpes de asa da razão. Sou prisioneiro dos meus medos e das minhas paixões, eles acendem-se e inquietam-me durante a noite, quando a calma desce sobre a cidade. (*Ibidem*: 71)

A partir da descrição destes dois parágrafos, os medos de Mário França são totalmente enfatizados. Os verbos usados para descrever os seus medos aqui, incluindo «agigantam-

se», «tomam conta de», «não se explicam», «não se escolhem», etc., não são verbos comuns usados para descrever os medos. Nesta descrição, o narrador personificou os medos, mostrando vividamente que quando a noite chega, o seu medo ergue-se. Através da explicação seguinte, sabemos de que o detetive tem medo: «Os meus homens confiam cegamente em mim. Tenho medo de os desiludir, de lhes falhar. [...] receio tratar-se apenas de um delírio de grandeza que um dia pode ser fatal» (*Ibidem*: 71). O detetive tem medo que o brilho do seu sucesso a longo prazo afete a investigação destes casos. Parece que ele próprio também não consegue prever se os casos serão resolvidos com sucesso. Segundo as características do romance policial resumidas no presente trabalho, o detetive é o principal herói e a alma do romance policial. Mas nesta situação, a grande imagem heroica do detetive foi afetada, apresentando uma situação anormal. Portanto, esses verbos usados para descrever os medos do detetive criam uma atmosfera tensa, na qual um sentimento de ansiedade é despertado na mente do leitor. Neste tipo de descrição, a previsão do resultado dos casos torna-se ambígua, de modo a que o leitor fique muito curioso sobre como o detetive vai resolver os casos, manifestando o efeito do silêncio.

Através do uso de uma série de léxicos vivos, a anormalidade no texto torna-se significativamente proeminente, o que pode surpreender o leitor e, ao mesmo tempo, despertar a sua curiosidade. Como resultado, o processo de leitura torna-se mais interessante e a expectativa do leitor aumenta. Por isso, o silêncio forma-se com sucesso.

3.2 O silêncio na perspetiva sintática

O uso das frases interrogativas é uma maneira de obter efeitos do silêncio. Como uma parte importante da comunicação diária do idioma, a frase interrogativa desempenha um papel importante. A razão é que ela tem duas funções importantes, uma é exprimir dúvidas e a outra é ter um tom de questionamento diferente dos outros padrões de discurso. A função de exprimir dúvidas é muito prática: as pessoas podem exprimir melhor as suas

dúvidas usando frases interrogativas e, assim, obter as respostas que desejam. Como Martins disse:

A frase interrogativa, de entoação variável conforme tenha ou não palavra interrogativa, é simultaneamente emotiva (exprime o desejo do locutor de saber alguma coisa, podendo ir de uma discreta curiosidade a uma intensa ansiedade) e apelativa (atua sobre o interlocutor do qual se espera uma resposta). (Martins, 2008: 165)

Em *Sem Coração*, existe um grande número de frases interrogativas nos monólogos do narrador. Por exemplo, no capítulo 19, o detetive descreveu o aparecimento de Narciso Salgado ao responder à pergunta da seguinte maneira: «O olhar dele era baço, desencantado. A expressão de desconforto evocada pelo nome do arquiteto Vinagre fora um lampejo, um instante infinitesimal, mas estivera lá. O que poderia significar?» (Miranda, 2015: 112). A interrogação «O que poderia significar?», por um lado, é a pergunta para o próprio detetive: ele estava a deduzir através da observação cuidadosa dos detalhes do aparecimento de Narciso Salgado. Por outro lado, essa pergunta também é para o leitor. Na verdade, o narrador usa essa pergunta para lembrar o leitor de que deverá prestar atenção a essa pista de modo a fazer um raciocínio razoável, o que demonstra também o facto de narrador convidar o leitor para participar juntamente com ele do raciocínio. No entanto, o narrador não deu respostas imediatas a essa pergunta. Obviamente o silêncio neste caso forma-se. Sem dúvida, com esse silêncio, o leitor ficará confuso e ansioso para saber a resposta. Uma situação semelhante ocorre no outro monólogo do narrador, no capítulo 23:

Revi o que sabia sobre os crimes: as mortes de Jorge Vinagre e Kid Tranquilo continuavam envoltas numa nebulosa de dúvidas. Pareciam semelhantes e

relacionadas, mas qual o motivo para terem sido eliminados? Quem lucraria com a sua morte? Quem se prejudicaria com a sua sobrevivência? (*Ibidem*: 129)

Neste monólogo, o detetive mostra ao leitor o seu processo de raciocínio. Ele permite que o leitor veja o seu mundo interior de raciocínio, mas não diz ao leitor as respostas a essas perguntas. As três perguntas sem resposta consecutivas não só estimularam o desejo do leitor para resolver o enigma e continuar a ler o texto, mas também fortaleceram o suspense do romance policial. Além disso, com estas frases interrogativas, o narrador criou uma oportunidade de conversação com o leitor, mostrando a beleza do diálogo do romance policial. Como um dos raciocinadores do romance policial, é claro que o leitor também está envolvido no pensamento sobre essas questões. Só que a resposta não foi revelada imediatamente. Portanto, o silêncio está oculto no diálogo entre o leitor e o narrador. Isso reflete a importância do leitor para o romance policial. Se não há leitores, essas perguntas são apenas um monólogo no coração do narrador, perdendo o sentido e a necessidade da existência.

A frase periódica⁹ é a outra maneira de alcançar efeitos do silêncio. De acordo com Leech e Short, «A periodic sentence in a strict sense is one which saves its main clause to the end» (Leech and Short, 2007: 181). Num sentido amplo, qualquer frase com um constituinte antecipatório (constituinte subordinado ou não subordinado) é uma frase periódica (*Ibidem*: 181). Como Leech e Short mencionaram, «Anticipatory constituents bring an element of suspense into syntax» (*Ibidem*.: 182).

Devido à característica básica da frase periódica — a oração principal é colocada no final, a informação importante pode ser facilmente adiada na estrutura frásica, o que retém a informação importante para suscitar a curiosidade no futuro. Além disso, um intervalo também é criado antes que a resposta seja revelada. Então, é a maneira perfeita de gerar e intensificar os efeitos do silêncio.

⁹ Frase periódica — da tradução direta do inglês *periodic sentence*, um recurso estilístico ao nível frásico.

No capítulo 14 de *Sem Coração*, o detetive foi à casa de Kid Tranquilo investigar os casos. Quando ele chegou lá, observou atentamente o ambiente da casa e fez a seguinte descrição:

Para uma habitação que estava fechada e sem uso durante muitos dias, a irrepreensível arrumação e a ausência de pó eram surpreendentes. Devia haver um invisível exército de empregadas que, a coberto da noite, se encarregava de uma minuciosa limpeza. Se houvesse qualquer vestígio, já teria sido apagado por essa legião de higienistas. (Miranda, 2015: 85)

O leitor está tão ansioso como o detetive por encontrar algumas pistas na casa de Kid Tranquilo. Nessa frase periódica, o constituinte antecipatório «se houvesse qualquer vestígio» prolonga adequadamente o tempo da leitura e atrasa a revelação do apagamento de vestígios. O pequeno intervalo forma-se quando o leitor toma o seu tempo para ler primeiro o constituinte antecipatório. Desta forma, as informações mais importantes que o leitor está ansioso para saber são preservadas e são destacadas até no fim da frase. O leitor precisa de ler com muita paciência a frase inteira, durante a qual a curiosidade e a ansiedade crescem fortemente à medida que espera pela revelação final.

Como Leech e Short afirmam, «the element of suspense clearly depends on the size of anticipatory constituent: the longer the constituent is, the greater the burden upon the memory, and the greater the tension» (Leech and Short, 2007: 182). Através de adoção da frase periódica, quanto mais longos são os constituintes antecipatórios, maior será o intervalo e maior será o efeito do silêncio.

Conclusão

O presente trabalho estuda a arte do silêncio no romance policial *Sem Coração* a partir de uma perspectiva estilística e literária e concentra-se no estudo das manifestações do silêncio e dos seus efeitos estéticos no romance policial.

O silêncio tem uma variedade de formas de expressão na nossa vida. O uso do silêncio na literatura é ainda mais essencial. Como Urbano Tavares Rodrigues afirmou, «o silêncio é fundamental na literatura de ficção» (Tavares Rodrigues, 2004: 9). Como um tipo de ficção, o romance policial tem as suas características únicas. No seu enredo cheio de suspense escondem-se muitos silêncios.

Nesta tese, o silêncio no romance *Sem Coração* é estudado em detalhe a partir de diferentes aspetos. A expressão do silêncio é analisada na narrativa, no discurso e na linguagem. Existem vários exemplos de marcadores estilísticos em *Sem Coração* que podem gerar silêncio.

Em primeiro lugar, o silêncio pode ser alcançado ao levantar questões e, depois, ocultando informações (ou respostas) importantes. Isso pode ser facilmente alcançado na narrativa, devido à narração limitada em primeira pessoa e à estrutura típica do romance policial. *Sem Coração* é narrado em primeira pessoa, pelo detetive Mário França. De acordo com as principais características da narrativa em primeira pessoa analisadas no presente texto, o sujeito narrativo possui personalidades e espíritos distintos, o que torna a narrativa do romance mais real e viva. Em segundo lugar, por causa da perspectiva limitada e da autorrestrição da primeira pessoa, as informações e pistas que o leitor consegue encontrar não são suficientes para completar todo o raciocínio, instaurando o silêncio e criando uma atmosfera de suspense. Quanto à estrutura narrativa de *Sem Coração*, esta coincide com a estrutura experimental referida por Yuan Honggeng "apresentar o caso – investigar – deduzir – resolver o caso – explicar – o fim" (Yuan, 2001: 224). Nos passos repetidos de “investigar — deduzir”, o romance mostra a sua tendência para “aumentar questões e atrasar respostas”, o que cria um intervalo e um tipo particular de silêncio na

leitura. Ao mesmo tempo, esse silêncio aumenta também o suspense do romance, mostrando a beleza do enredo do romance policial.

Por outro lado, o silêncio manifesta-se em muitos diálogos entre personagens, incluindo o ato de contar mentiras, negar, fornecer informações insuficientes ou redundantes, mudar o tópico, escondendo informações importantes ou criando pistas falsas para distrair o leitor, gerando assim dúvidas e curiosidade. A previsão e a presunção dos resultados com base nas informações que os leitores adquiriram são perturbadas e interrompidas. Por isso, por via do silêncio, o leitor está ansioso para descobrir os resultados e confirmar as suas suposições (in)certas. Além disso, constituindo o palco principal onde o enredo se desenrola, os diálogos entre personagens mostram a beleza deles sob o prisma do silêncio.

O presente trabalho analisa, de uma perspectiva linguística, o silêncio no monólogo do narrador, inclusive no uso do léxico e ainda de uma perspectiva sintática. Em *Sem Coração*, o uso de uma série de verbos vivos cria uma atmosfera tensa e aumenta o suspense do enredo. O mesmo efeito também ocorre no uso de frases interrogativas e frases periódicas. As frases periódicas, através da própria da estrutura da frase, dirigem a atenção do leitor para as informações importantes (o constituinte antecipatório) e prolongam um pouco o tempo de leitura de toda a frase. Cria-se assim uma pequena pausa e forma-se o silêncio. Por outro lado, a presença de frases interrogativas no monólogo é muito frequente: elas mostram o raciocínio interior do detetive e, por outro, também constituem perguntas para o leitor, tornando-o curioso e confuso numa situação (ainda) sem respostas. Portanto, o silêncio forma-se até que a resposta seja obtida. Além disso, as interrogações no monólogo mostram a beleza dos diálogos entre o autor e o leitor no romance policial e revelam a importância do papel ativo do leitor para o romance policial.

No entanto, sendo o nosso apenas um estudo preliminar do silêncio no romance policial, muitos outros aspetos do silêncio ganhariam ainda em ser estudados em pesquisas futuras.

Bibliografia

Bibliografia Geral:

Bibliografia ativa

MIRANDA, Miguel (2015). *Sem Coração*. Porto: Porto Editora.

Outros textos literários

ANTUNES, António Lobo (2002). *Segundo Livro de Crónicas*. Lisboa: Dom Quixote.

LISPECTOR, Clarice (1978). *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Bibliografia Teórica e Crítica:

ARISTOTLE (2009). *Poetics* (HE, Jiuxin, Trad.). Beijing: China social sciences Press.

BARTHES, Roland (1975). «An introduction to the structural analysis of narrative». *New literary history*, 6 (2), 237-272.

BARTHES, Roland (2004). *Aula*. 11ª edição. São Paulo: Cultrix.

BERNTHAL, J.C. (2016). *Queering Agatha Christie: revisiting the golden age of detective fiction*. UK: Palgrave Macmillan

BONVILLAIN, Nancy (2019). *Language, culture, and communication: the meaning of messages*. London: Rowman & Littlefield.

BRETON, David Le (1999). *Do silêncio*. Lisboa: Instituto Piaget.

CAGE, John (1973). *Silence*. Hanover: Wesleyan University Press.

COOK, Michael (2011). *Narratives of enclosure in detective fiction: the locked room mystery*. US: Palgrave Macmillan.

DONG, Xiaoying (1994). *Climb once again the tower of Babel: Bakhtin and dialogue theory*. Beijing: SDX Joint Publishing Company.

董小英 (1994). 再登巴比伦塔: 巴赫金与对话理论. 北京: 生活·读书·新知三联书店.

FORSTER, E.M. (2002). *Aspects of the novel* (ZHU, Naichang, Trad.). Beijing: China translation & publishing corporation.

GE, Hongbing (2012). *The basic theory of typology of novels*. Shanghai: Shanghai University.

葛红兵 (2012). 小说类型学的基本理论问题. 上海: 上海大学出版社.

GERRING, Richard J. (1996). «The resiliency of suspense». In VORDER, Peter, J. WULFF, Hans & FRIEDRICHSEN, Mike (eds.). *Suspense: conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations*. N.J.: L. Erlbaum Associates.

HALL, Edward T. (1994). *A linguagem silenciosa*. Lisboa: Relógio d'Água.

HERMANN, Nadja (2005). *Ética e estética: a relação quase esquecida*. Porto Alegre: EDIPUCRS.

HUANG, Zhezhen (2014). *Introduction to mystery novel*. Xiamen: Xiamen University Press.

黄哲真 (2014). 推理小说概论. 厦门: 厦门大学出版社.

JAUSS, Hans Robert (1970). «Literary history as a challenge to literary theory». *New literary history*, 2 (1), 7-37.

JAWORSKI, Adam (1993). *The power of silence: social and pragmatic perspectives*. Newbury Park-London-New Delhi: Sage.

JEHA, Julio (2011). «Ética e estética do crime: função de detetive, hard-boiled e noir». Em *XII Congresso Internacional da ABRALIC*, 12 a 18 de Julho de 2011. Curitiba, Brasil: UFPR.

LEBRECHT, Norman (2010). *We're pitching the silence of John Cage against the noise of Simon Cowell*. In: <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/turner-prize/8195729/Were-pitching-the-silence-of-John-Cage-against-the-noise-of-Simon-Cowell.html>

LEECH, G.N. and SHOHT, M. (2007). *Style in fiction: a linguistic introduction to English fictional prose*. London: Pearson Longman.

LEVINSON, Stephen C. (1983). *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.

LIANG, Hanwen (2017). *History of the development of world detective novels*. Qinghai: Elephant Press.

梁瀚文 (2017). 世界侦探小说发展史话. 青海: 大象出版社.

LODGE, David (2011). *The art of fiction*. London: Vintage.

MARTINS, Nilce Sant'anna (2008). *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

MENEGOLLA, Ione Marisa (2003). *A linguagem do silêncio*. São Paulo: Hucitec.

NOVAES, Adauto (2014). *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Sesc.

PINTO, Júlio Pimental (2019). *A pista & a razão: uma história fragmentaria da narrativa policial*. Disponível em: https://books.google.pt/books?id=jsqDDwAAQBAJ&pg=PT37&dq=bourdier+primeiro+romance+policial&hl=zhCN&sa=X&ved=0ahUKEwibrY6JksjhAhWGDxQKHU_gDq0Q6AEIKTAA-v=onepage&q=bourdier+primeiro+romance+policial&f=false

PRISCO, Jacopo (2018). *Inside the world's quietest room*. Disponível em <https://edition.cnn.com/style/article/anechoic-chamber-worlds-quietest-room/index.html>

RIMMON-KENAN, Shlomith (2002). *Narrative fiction: contemporary poetics*. London and New York: Routledge.

RODRIGUES, Isabel Cristina (2006). *A palavra submersa: silêncio e produção de sentido em Vergílio Ferreira*. Dissertação de doutoramento. Aveiro: Universidade de Aveiro.

ROOT, Wells (1982). «Writing the script: a practical guide for films and television» (GONG, Zhufeng, Trad.). *Word Cinema*, 3, 171-188.

SAVILLE-TROIKE, Muriel (1989). *The ethnography of communication: an introduction*. UK: Blackwell Publishing Ltd.

SAYERS, Dorothy (1947). *The art of the mystery story*. New York: Grosset & Dunlap.

SCOLLAN, Ron (1985). «The machine stops: silence in the metaphor of malfunction». In TANNEN, Deborah, SAVILLE-TROIKE, Muriel (eds.). *Perspectives on silence*. Norwood, NJ: Ablex, 21-30.

SMEDT, Marc de (2006). *Elogio do silêncio*. Lisboa: Sinais de Fogo.

STEINER, George (1988). *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras.

TAVARES RODRIGUES, Urbano (2004). «Com que silêncio te digo, com que silêncio te calo...» (Conversa/Depoimento de Urbano Tavares Rodrigues). Textos e pretextos (*O Silêncio*), Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, n° 4, 132-134.

THOMAS, James Michael (2005). *Script analysis for actors, directors, and designers*. USA: Elsevier.

WANG, Yiping (2008). «The application of suspense in Allan Poe's detective novels». *Journal of Taizhou University*, 30 (2), 52.

XU, Dai (2010). *The novel narratology*. Beijing: The Commercial Press.

徐岱 (2010). 小说叙事学. 北京: 商务印书馆.

YUAN, Honggeng (2001). «A review of the narrative research in western detective novels». *Foreign Language Teaching and Research (bimonthly)*, 33 (3), 223-229.

袁洪庚 (2001). 欧美侦探小说之叙事研究评述. 外语教学与研究(外国语文双月刊). 33 (3), 223-229.

ZHU, Liyuan (2014). *Aesthetic dictionary*. Shanghai: Shanghai Cishu.

朱立元 (2014). 美学大辞典. 上海: 上海辞书出版社.

Webgrafia:

<https://edition.cnn.com/style/article/anechoic-chamber-worlds-quietest-room/index.html>,

Consultado no dia 27 de março de 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=mXVGlb3bzHI&t=182s%29>, consultado no dia 29 de março de 2019.

https://www.reddit.com/r/IAmA/comments/1jctbp/i_am_performance_artist_marina_abramovic_ask_me/, consultado no dia 29 de março de 2019.

<https://strandmag.com/the-magazine/articles/the-great-detectives-vidocq/>, consultado no dia 12 de abril de 2019.

<https://www.significados.com.br/gestalt/>, consultado no dia 24 de abril de 2019.