

*As vantagens de ser literatura menor e estrangeira: o género policial em Portugal como género não policiado**

Maria de Lurdes Morgado Sampaio
(Fac. de Letras da Universidade do Porto)

Uma das teses mais polémicas quando se debate a génese e expansão do género policial foi formulada por Howard Haycraft, em 1939, no seu livro, *Murder for Pleasure*, num capítulo intitulado “Dictators, Democrats and Detectives”. De entre as várias proposições peremptórias de Haycraft, é, com frequência, citada a que se transcreve: “For the detective story is and always has been essentially a democratic institution; produced on any large scale only in democracies” (1941: 313). Haycraft estabelece uma relação directa entre certas transformações institucionais (polícia, tribunais, importância da prova legal) e a emergência do género policial, como nos dá conta a esquemática história do género traçado no capítulo em questão e sumariado no parágrafo que passo a citar:

This state of affairs prevails not only because the citizens of enlightened lands expect and demand fair play and impartial justice as a matter of right but also because it is the only method by which governments that rule by consent rather than by force can adequately curb and control crime. Hence detection, hence detectives – hence the detective story. (1941: 313-314)

Teóricos e/ou praticantes do género como Anthony Boucher, Nicholas Blake, E. M. Wrong, Ernest Bloch, Ian Ousby, de entre muitos outros, partilharam, subscreveram e reelaboraram as teses de Haycraft, mas nenhum destes autores produziu um estudo mais aprofundado (na fundamentação e na exemplificação), que demonstrasse o valor “científico” ou de pertinência inquestionável da equação de Haycraft.¹ Demarcando-se dos críticos citados, diferente é o entendimento desta questão por parte de Thomas Narcejac, conhecido escritor e investigador

* Este estudo foi elaborado no âmbito do Projecto “Interidentidades” do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I&D financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, integrada no Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010), do Quadro Comunitário de Apoio III (POCI 2010-SFA-18-500).

As questões aqui abordadas foram anteriormente tratadas de forma mais desenvolvida na minha dissertação de doutoramento *História Crítica do Género Policial em Portugal (1870-1970): Transfusões e Transferências* (Porto, Faculdade de Letras, Ed. de Autor, 2007).

¹ Sobre estes assunto, cf. também ensaio de Walter T. Rix, “Romanzo poliziesco e dittadura”, *apud* Renzo Cremante e Loris Rambelli, *La Trama del Delitto. Teoria e Analisi del Racconto Poliziesco*, Parma, Patriche Editrice, 1980, pp. 195-203. No que diz respeito à teoria de Haycraft, não se poderão minimizar as seguintes palavras de alguma contenção da sua teoria principal: “the relationship between the roman policier and civil liberty is permissive, not mandatory” (*loc. cit.*: 315).

no campo do género policial. Embora reconhecendo a importância da tese dos que sustentam que o género se desenvolveu nos países anglo-saxónicos, este crítico encara com cepticismo qualquer relação directa e indiscutível entre a democracia e a literatura policial (Narcejac, 1975: 205-210). O autor ironiza mesmo sobre o tipo de “democracia” de que certos teóricos do género falam e sobre a eventual identificação por parte desses autores de “democracia” com o “Establishment” britânico dos anos 30, sugerindo que o único fundamento para a equação “género policial”/”democracia” foi a proibição da importação e a circulação do policial anglo-saxónico, feita pelos regimes totalitaristas fascistas da Itália e da Alemanha. Ora, para Narcejac, é necessário perspectivar essa proibição, nestes dois países, no quadro específico e conjuntural das hostilidades políticas e bélicas com os países aliados. Nesse conflito de ideologias e de posições, o policial terá sido, pela pressão das circunstâncias, objecto de idealização, e encarado como um dos refúgios da justiça e do direito. (*idem*: 206)

Tivesse Thomas Narcejac conhecimento da situação em Portugal e a sua tese sairia reforçada: no nosso país, apesar da forte máquina Censorial do Estado Novo, nunca *a circulação* do romance policial anglo-americano americano foi alvo de qualquer interdição, nem se verificou, tanto quanto foi possível averiguar, qualquer medida de *intervenção censória* (por parte de instâncias do poder político) nos romances traduzidos. É sintomático, aliás, que seja no período do pós-guerra e ao longo dos anos 50 – ou seja, num tempo marcado por atitudes censoriais mais repressivas – que se tenha verificado em Portugal um movimento de importação e de tradução massiva de romances policiais (a partir sobretudo de horizontes anglo-saxónicos, numa inflexão em relação à nossa tradicional dependência francesa). É do período que se segue à Segunda Guerra que datam as colecções portuguesas de policiais mais emblemáticas como a “Vampiro de bolso”, a “Xis” ou “O Escaravelho de Ouro”, de entre outras menos reputadas, ou com existência mais efémera, dadas as vicissitudes sócio-económicas do pós-guerra. Nessa altura verifica-se no sistema cultural português uma atitude de receptividade e de excepcional acolhimento do género policial, ou seja, uma atitude *defectiva* (segundo a terminologia do crítico Clem Robyns), que estimula a introdução de elementos estrangeiros, reconhecendo-os explicitamente como tais.² É, portanto, nesse período pós-guerra que este estudo incide, também porque é a partir de 1945 que se verifica a emergência de um discurso teórico-crítico que acompanha a prática da tradução do género, e porque é nessa altura que assistimos a um incipiente esforço de legitimação do mesmo, ou ao

² Cf. Robyns, “Translation and Discursive Identity”, 1994: 409. Na tipologia proposta nesse ensaio para classificar as relações dialógicas interdiscursivas implicadas na actividade translatória, Robyns opõe à atitude “defectiva” o que designa por atitude “imperialista”, aquela que se verificará em sistemas literários e culturais onde o *Outro*, o estrangeiro, é negado e transformado.

levantamento de um anátema que assume, inicialmente, a forma de um discurso de desculpabilização do leitor de romances policiais – *i.e.*, da leitura de uma “subliteratura de entretenimento”, “escapista” ou mesmo “reaccionária”. Um metadiscorso tanto mais importante quando é levado a cabo por críticos detentores, na época, de um capital cultural simbólico importante, como é o caso de João Gaspar Simões, António Pedro, Victor Palla, Mário Braga, ou até (já em inícios da década de 60) Óscar Lopes e David Mourão-Ferreira.

Antes de prosseguir, impõe-se, inevitavelmente, uma questão fulcral: a inexistência de uma produção autóctone do género policial (não invalidada pela existência de algumas experiências pontuais) não será ela mesma a prova da acção directa ou indirecta da Censura, da sua acção castradora? Alguns autores que em espaço português, já no pós-revolução, se pronunciaram sobre este tema, como é o caso de Francisco José Viegas, Carlos Jorge Figueiredo Jorge ou Modesto Navarro, entre outros, não hesitam em considerar que o desenvolvimento de uma literatura policial nacional só poderia acontecer num contexto de democracia.³ É natural que a ignorância de protocolos de ficcionalidade por parte dos censores, e a eventual identificação linear entre uma dada matéria diegética criminal e a realidade empírica portuguesa, entre a inépcia de um polícia de ficção e um agente real da polícia de então, pudessem constituir sérios obstáculos à escrita de romances policiais, cuja acção, topónimos e antropónimos remetessem para o universo português. Não podemos minimizar a paranóia interpretativa dos censores (que uma literatura da suspeita, como o é em grande medida a literatura policial, agudizaria) ou o facto de, na lista negra dos livros proibidos, constar toda uma profusão de títulos de obras e de opúsculos que narravam os feitos de célebres criminosos oitocentistas, os “bons bandidos” ou “bandidos sociais”, com destaque para José do Telhado, João Brandão, ou Francisco Matos Lobo. Assim, e como sabemos, os poucos autores portugueses que escreveram romances policiais recorreram a pseudónimos estrangeiros (ingleses, regra geral) e exportaram os crimes e as investigações ficcionais para fora das fronteiras nacionais. No país de ficção que era o Portugal salazarista, não existiam crimes, como, aliás, se poderia provar na leitura dos jornais desse tempo, sujeitos a uma

³ Veja-se, por exemplo, como, em “Há um Problema com a Literatura Policial”, texto de prefácio ao catálogo *O Caso do Policial Português*, Francisco José Viegas aponta o regime fascista como uma das explicações para o estatuto de minoridade do género policial em Portugal e para a inexistência de uma literatura policial portuguesa: “A uma subcultura, no fim de contas que teve a infelicidade de crescer sob o fascismo e a censura. Estou em crer que seriam outros os caminhos do policial, caso as circunstâncias e os contextos fossem outros” (Viegas, 1998: 8). Carlos Jorge Figueiredo Jorge, por sua vez, no ensaio “O policial português – Geografia de uma problemática” (1988, 2005), sublinha pertinentemente as implicações ideológicas de um género como o policial, passíveis de conduzir a leituras factuais de universos ficcionais. E o autor relembra os conteúdos políticos de alguns romances do pós-revolução: “Quanto a nós, basta que vejamos as implicações incómodas que, sob a capa de relatos de diversão, levantam autores como Modesto Navarro ou Henrique Nicolau, para que percebamos que uma literatura nacional policial em plenitude só poderia nascer em condições democráticas mínimas” (1988: 118; 2005: 109).

censura prévia, onde se proibia quer a notícia de suicídios quer de inundações e outras catástrofes naturais acontecidas em solo lusitano. Não sendo este o lugar (ou o momento) para desenvolver este assunto, a ausência de uma literatura policial autóctone (até aos anos 80 do século XX) não poderá ser explicada em função de forma linear como consequência da Censura política, numa relação determinista de causa-efeito. Como explicar então o fraco desenvolvimento entre nós (e o estatuto de subliterário) de outros géneros ou formas literárias que viriam a expandir-se apenas nos anos 60 (em graus diferentes, e, preferencialmente, pela via da tradução)? a BD, a literatura fantástica, a ficção científica, ou a literatura infantil, onde a temática criminal estava ou poderia estar ausente.

Considero que a inexistência de um policial português decorre de um complexo de factores, de entre os quais destacaria a rígida hierarquização do sistema literário português (com preconceitos de vária ordem que ainda perduram) e os imperativos de uma literatura comprometida, ou seja, uma forma mais subtil de censura, que se transmutava em auto-censura, no receio de traição a uma causa e a uma ideologia. Os complexos de culpa neo-realistas atingiram escritores tão diferentes como António Ramos Rosa, José Gomes Ferreira ou José Rodrigues Miguéis e deles nos dão conta alguns textos de carácter autobiográfico destes e outros autores.⁴ Como se pode inferir logo do título desta comunicação, não é de um inexistente romance policial português que aqui me ocupo, mas da literatura policial enquanto género estrangeiro, fenómeno de grande popularidade nas décadas de 50 e 60 e lido em traduções, adaptações ou versões livres (estas últimas, publicadas com regularidade, regra geral, em formato de folhetim na imprensa periódica).

Como afirmar, porém, que o género policial era um género *não policiado*, quando um cotejo entre os textos originais (ou textos de partida) de autores representativos do género e as respectivas traduções portuguesas (ou textos de chegada) evidencia, em inúmeros casos, a existência de profundas transformações qualitativas e quantitativas, que indiciam variadas estratégias de manipulação dos originais? O romance do britânico E. C. Bentley, *Trent's Last Case*, por exemplo, publicado em 1913, e considerado como um dos grandes romances da época de ouro do policial, é de tal forma objecto de truncagens e de desfigurações na tradução portuguesa de Baptista de Carvalho (cf. *O Último Caso de Trent*, 1950) que a suspeita de censura parece completamente legítima, tanto mais que a vítima é um milionário americano e o conflito de classes é aí aflorado. Há mesmo um capítulo onde a supressão do texto-fonte chega a rondar os 65%, transformando-se o tradutor num autêntico produtor de texto. No entanto, um

⁴ Veja-se, a título de exemplo, “Começo e Fim de uma Aventura”, Posfácio de José Rodrigues Miguéis a *Uma Aventura Inquietante*, Lisboa, Iniciativa Editoriais, 1959, pp. 313-321.

estudo comparativo do original com a tradução deixa entrever facilmente que a preocupação do tradutor foi, acima de tudo, a de manter a intriga central, o encadeamento lógico-causal dos acontecimentos, o que conduziu ao corte, à paráfrase ou à reescrita condensada dos inúmeros passos descritivos (de personagens ou de paisagens) e dos fragmentos alusivos à intriga amorosa que este romance inglês contém. A hipótese, aqui entrevista, de que as “opções”, ou melhor, decisões translatórias do tradutor tenham sido determinadas do exterior por uma política editorial de *emagrecimento* dos textos de chegada, ditada, por sua vez, por constrangimentos sócio-económicos do pós-guerra e pelo formato padronizado do livro de bolso, confirmar-se-á no estudo de muitas outras traduções.

Mas é, sem dúvida, no estudo das traduções dos romances do americano Raymond Chandler que melhor poderemos fundamentar a tese de que o género policial não terá sido em Portugal objecto de intervenção da máquina da Censura – ou porque associado a narrativas da ordem e de combate ao crime, com valor até didáctico-pedagógico (como, com surpresa, vemos nalguns testemunhos de polícias que escreveram, nos anos 50, na revista *Investigação*, dirigida pelo escritor e Inspector da Polícia Judiciária, Fernando Luso Soares), ou porque considerado literatura menor, produzido por não intelectuais, ou ainda por outros motivos que não cabe aqui explicar. Impõe-se lembrar que Chandler é, com Dashiell Hammett, um dos nomes mais emblemáticos da chamada tradição do romance *hard-boiled* americano, entendido como um romance realista, pessimista, de crítica social, de denúncia da corrupção das instituições e da decadência da sociedade americana em geral. Neste tipo de romance, as investigações são levadas a cabo por um detective “duro” (*hard-boiled* detective), que recorre mais à acção e à violência verbal ou física do que às célebres faculdades lógico-dedutivas do detective cerebral epitomizado por Hercule Poirot. Sublinhe-se que entre 1955 e 1965 já todos os romances policiais de Chandler (sete, no total) tinham sido traduzidos em Portugal, pela prestigiada colecção “Vampiro”, tendo surgido a primeira das duas traduções existentes de *The Big Sleep* (*À Beira do Abismo*) na colecção “O Escaravelho de Ouro”, em 1951, após a projecção, entre nós, da adaptação cinematográfica desse famoso romance chandleriano (realizada por Howard Hawks e tendo Humphrey Bogart e Lauren Bacall como protagonistas).

Embora em graus diferentes, as truncagens, as supressões e as condensações de parágrafos ou mesmo de páginas nas traduções das obras de Chandler são uma constante, registando-se com frequência em abertura ou fecho de capítulo, e traduzindo-se, por vezes, em desfigurações e alterações macro-estruturais notórias. Do estudo comparativo que num outro trabalho levei a cabo, com a exaustividade possível, entre a totalidade dos romances originais deste autor e as respectivas traduções portuguesas, a conclusão retirada foi a de que essas

supressões não são determinadas por motivos de ordem política ou ideológica, como o estudo da tradução de *The Long Good-Bye*, por si só, poderá demonstrar. Sublinhe-se que esse romance foi traduzido por um autor-tradutor de relevo como Mário-Henrique Leiria, tendo sido publicado com o título literal *O Imenso Adeus*.

Preservam-se na tradução trechos que inequivocamente seriam objecto de mutilação em obras canónicas, portuguesas ou estrangeiras: por exemplo, passos em que o herói, Marlowe, é objecto de interrogatório inquisitorial e de tortura policial no seu próprio apartamento, em que se insurge contra a prepotência de uma polícia que prende um indivíduo sem culpa formada, e muitas sequências, onde um Marlowe sarcástico denuncia, em discurso directo, o abuso dos direitos humanos ou a violência policial em geral – discursos que facilmente podiam ser associados à realidade portuguesa dos anos 50 (cf. exemplos A., em *Apêndice*).⁵ Na realidade, nesta como noutras traduções das obras de Chandler, verifica-se que há um denominador comum bem claro nas secções dos originais submetidos a cortes ou a reescritas mais profundas: são, regra geral, fragmentos descritivos, digressões poéticas, filosóficas ou humorísticas do protagonista (e de outras personagens), monólogos ou diálogos não funcionais do ponto de vista da economia da intriga. Uma das consequências desses cortes é uma redução das idiossincrasias do herói chandleriano, *i.e.*, do retrato da personagem em si mesma, e um reforço da imagem do detective como *função* ou *actante*. A conclusão mais sólida a retirar do estudo não só das traduções das obras de Chandler, mas das de outros autores, é que a prática da tradução do romance policial em geral, enquanto fenómeno de derivação (e de reescrita), decorre sobretudo de razões de ordem narratológica ou genológica: essa prática torna explícita, ou exacerba, a teoria aristotélica do “mythos” aristotélico, que subjaz às definições mais consensuais do policial. Definições que tomam como paradigma do género o romance policial inglês, e seguem de perto os preceitos das Artes Poéticas dos anos 20, aquelas que como as de S. S. Van Dine ou de Ronald A. Knox prescrevem princípios de contenção e de concisão, com expurgação de enredos amorosos e de descrições, para que todos os elementos diegéticos se subordinem à intriga. Tendo em conta que em Portugal, no período imediato ao pós-guerra, foi o romance policial inglês o objecto privilegiado na importação e tradução das colecções referidas, poderíamos considerar que em muitos casos terá havido simplesmente uma transposição de estratégias translatórias de uma subespécie para outra, sem atenção à específica diferença do policial negro americano. Por outro lado, como se poderá verificar na tradução de autores mais clássicos e de grande popularidade como era o caso de Agatha Christie, nem

⁵ Cf. dissertação *supra* referida (Nota 1), capítulo “O Romance Policial em português: da Tradução – Fugas, atalhos e desvios”, pp. 281-425.

mesmo quando essas obras contêm passos problemáticos de um ponto de vista político-ideológico se tornam objecto de atenção da Censura (cf. exemplos B., em *Apêndice*).

Mas a questão é ainda mais complexa, reforçando, no entanto, a ideia de que a censura política das traduções de policiais foi inexistente, quando atentamos na prática de tradução num país como a França. Num estudo intitulado em português “Apropriação ideológica e de género através da tradução” (1991), Clem Robyns sustenta a tese de que as frequentes mutilações na literatura canónica se terão transferido ao longo do século XX para a literatura popular em geral. Tendo-se debruçado sobre a tradução do romance negro na colecção “Série Noire”, da Gallimard, no período entre finais da década de 50 e inícios da de 70, este estudioso demonstra como nessas traduções há uma reescrita e transformação dos textos de origem, procedendo os tradutores (e também produtores de textos) a cortes da intriga principal, das intrigas paralelas ou de sequências descritivas e digressivas, que não contribuam para a rápida progressão de acontecimentos. Recorrendo a exemplos variados, o crítico demonstra ainda que as intervenções dos tradutores não se limitam a produzir “uma estrutura simples de narração”, mas polarizam oposições entre personagens boas e personagens más e acentuam estereótipos e *tópoi*, reforçando preconceitos sociais e o discurso do “senso comum”, que o autor associa a toda a literatura de massas. Segundo Clem Robyns, as traduções intensificam “modelos doxológicos” vigentes numa dada comunidade (podendo ser também supra-nacionais), surgindo muitas vezes o tradutor como “corrector” dos textos originais, quando eles se desviam desses modelos ou normas.

Julgo que esta última teoria se confirma também em Portugal no caso da reescrita eufemista de passos eróticos ou de violência verbal que ocorre nos originais norte-americanos. Essas opções têm origem em princípios de *decorum*, linguísticos e outros, que dominam a mentalidade atávica do Portugal de meados do século passado. Em nome dos bons costumes se exerciam, decerto, certas transformações discursivas (omissão do calão, por exemplo), mas elas eram também o resultado de dificuldades de ordem semiótico-linguística a não menosprezar, como, aliás, certos erros ou imprecisões na tradução se deviam ao não domínio de uma Enciclopédia cultural relativa à sociedade americana. Ressalte-se ainda que na tradução do romance policial americano para português se traduziam na íntegra, inalterados, os passos com cenas de violência física, como facilmente se poderá comprovar no estudo dos romances de Mickey Spillane (cf. exemplo C., em *Apêndice*). Segundo Clem Robyns, esta prática (também verificada em França) vai ao encontro dos “lugares comuns sociais” associados a este tipo de romance, ou seja, “a ideia convencional de que a violência se justifica e é mesmo necessária para restabelecer a Ordem.” (Robyns, 1991: 65). No que diz respeito a questões de ordem

moral, a hipocrisia da Censura é, aliás, apontada por muitos escritores que dela foram alvo. Encontra-se, neste caso, José Cardoso Pires, cuja obra, *Histórias de Amor* (1952), foi objecto de proibição depois da apreciação sumária e demolidora de um certo censor: “Imoral. Contos de misérias sociais e em que o aspecto sexual se revela indecorosamente. De proibir.” (*apud* Azevedo, 1999: 559).⁶ Em carta-protesto dirigida ao Director dos Serviços da Censura, divulgada em 1992, e datada de 26 de Outubro de 1952, José Cardoso Pires insurgia-se contra os argumentos hipócritas e contemporizadores do major que o interrogara sobre essa obra (que invocava, em justificação da censura literária, a necessidade de proteger as pessoas mais pobres e incultas) e escrevia:

No nosso mercado circulam em abundância publicações rotuladas candidamente de “histórias policiais”, de “aventuras”, “romances cinematográficos”, contadas por imagens que, deste modo, se tornam acessíveis a um vastíssimo público que inclui as crianças e os analfabetos. Nelas se depreende a mais carregada pornografia, as insinuações eróticas feitas à pena pelos mesmos disfarces com que no écran aparecem através da fotografia. (*apud* Azevedo, 1999: 562)

A leitura dos romances de Ross Pynn ou de W. Strong-Ross poderá, entre outros exemplos possíveis, fundamentar acusações deste teor proferidas de forma mais eufemista por outros críticos (cf. fragmentos D. e E. de romances destes autores em *Apêndice*).⁷ Títulos como *O Caso da Mulher Nua* ou *O Caso da Mulher Sádica* (de Ross Pynn) ou *Crimes da Carne* (de Strong Ross) indiciavam e prometiam ao leitor um conteúdo sensacionalista, com ingredientes de violência e de erotismo (ou mesmo de pornografia), que a leitura dos livros não defraudava.

Dessa falta de atenção da Censura a estes e outros livros (de autores estrangeiros ou pseudoestrangeiros, mas cuja verdadeira identidade era por muitos conhecida – cf. exemplos F, em *Apêndice*) ou ao campo do que aqui se designou por romance policial tiravam proveito alguns autores, como é o caso de Victor Palla, organizador dos 24 números da revista “Vampiro Magazine”, editada entre Março de 1950 e Janeiro de 1953. Nesse lugar marginal e periférico ao sistema literário português se publicaram alguns contos com passagens subversivas, como é o caso do conto de Robert Barr, “The Absent-Minded Coterie” (de 1906), traduzido para português por “A Sociedade dos Distraídos”. Neste conto, uma personagem cita

⁶ Relata Cardoso Pires num testemunho transcrito em Cândido de Azevedo (1999) que, aquando do interrogatório pela Pide, foi aconselhado a rever o texto *Histórias de Amor*, tendo-lhe sido cedido por alguns dias o livro para que ele próprio se auto-censurasse. Nesse exemplar, diz o escritor, o primeiro corte recaía sobre a expressão “estava nu em cima da cama”, seguindo-se-lhe o corte de expressões várias de calão (“filho da mãe”, “dor de corno”, “catano”), de referências a Paul Éluard e a Fernando Pessoa e de muitas páginas na íntegra, cujo conteúdo o autor não especifica (Cf. Azevedo, 1999: 103-104).

⁷ É difícil especular, no que diz respeito à literatura policial (ou de mistério), sobre os autores que Cardoso Pires teria em mente. Há que excluir a hipótese de se referir a Mickey Spillane, apontado, frequentemente, por muitos críticos dos anos 50 como o melhor exemplo do romance policial pornográfico americano, dado que a primeira tradução do autor em Portugal (da obra *My Gun is Quick*) remonta a 1954.

o *dictum* “a casa de um inglês é o seu castelo” e elogia o sistema judicial inglês, declarando que não permitiria buscas policiais numa casa sem mandato legal. É também nesse *magazine* que um autor que se supõe ser Victor Palla incluiu ou sancionou um texto sùmula das teses de Haycraft e de E. M. Wrong, sobre a relação entre romance policial e democracia, numa introdução, não assinalada em índice, a um inócuo conto policial intitulado “Fininho Tostão e o Alfinete Roubado”.⁸ Como sabemos, os caminhos, as manhas ou astúcias para contornar a actuação da censura foram múltiplos, o que poderá explicar, em parte, a conhecida arbitrariedade dos censores, os critérios variáveis em função dos locais de censura (ou dos próprios censores), do momento, ou das circunstâncias. A intervenção de factores aleatórios no destino de uma obra está magnificamente ilustrada pelo episódio anedótico que permitiu em Portugal, em 1972, a livre circulação do livro de Cardoso Pires, *Dinossauro, Excelentíssimo*, obra de caricatura de Salazar, permitido no mesmo ano em que as *Novas Cartas Portuguesas* eram proibidas e acusadas de imoralidade e de pornografia.⁹ A proibição dos nomes dos nossos melhores escritores nos meios de comunicação social, condenados a uma espécie de “morte civil,” é bem a prova de que o alvo da Censura eram os intelectuais portugueses e a livre expressão do pensamento e da criatividade. Muitos são os episódios relatados e documentados sobre a acção da Censura junto dos jornais no sentido de silenciar ou de diminuir junto do público a importância dos autores portugueses e das suas acções dentro ou fora de Portugal. Refira-se, a título de exemplo, a intimação feita em 1965 ao director do *Jornal de Notícias*, após um Congresso de Escritores em Roma, onde foi votada uma moção contra o encerramento da Sociedade Portuguesa de Escritores:

⁸ Transcreve-se um excerto desse texto: “Howard Haycraft, num capítulo do seu trabalho, conclui – e muito acertadamente – que o romance policial é até fruto e exemplo do verdadeiro espírito democrático. “Os detectives só podem existir na literatura quando o público sabe o valor da prova circunstancial” escreveu o falecido E. M. Wrong, de Oxford; poderíamos concretizar dizendo: todo o homem livre tem direito a ser julgado lealmente – e a não ser condenado sem a presença de *evidência* razoável, resguardada por leis conhecidas, justas e lógicas. Não se trata de castigar indevidamente a vítima que mais convém, mas de investigar qual o verdadeiro culpado – quer seja ele o intangível banqueiro A ou até o polícia B. É a razão contra a tirania. Assim compreendemos porque Hitler proibiu os romances policiais na sua Alemanha nazi, e Mussolini não tardou a seguir-lhe o exemplo. (...) Está-se a ver: Sherlock Holmes auxilia com condescendência a Scotland Yard e Perry Mason faz troça da polícia; que diabo de educação esta, para povos que têm de considerar intangíveis e infalíveis a autoridade e a força! E vá de proibir histórias em que o detective amador, ou seja o homem comum, possa exercer livremente o seu pensamento e astúcia contra os dogmas autoritários. Deixei-me divagar, e saiu-me muito pomposa esta introdução a um conto policial infantil” (cf. *Vampiro Magazine*, n.º 4, Junho de 1950; texto não assinado e não paginado).

⁹ De acordo com várias fontes, a publicação de uma obra subversiva como *Dinossauro Excelentíssimo* ficou a dever-se a uma intervenção do deputado fascista, Casal Ribeiro, que numa sessão da Assembleia Nacional a apontou como prova da liberdade dos escritores em Portugal.

Qualquer referência aos seguintes escritores é para cortar: Luiz Francisco Rebello, Urbano Tavares Rodrigues, Sofia de Mello Breyner Andresen, Francisco de Sousa Tavares, Mário Sacramento, Fausto Lopo de Carvalho, José Augusto-França, Jorge Reis, Natália Correia, Manuel Cardoso Mendes Atanásio, Alexandre Pinheiro Torres, Augusto Abelaira, Fernanda Botelho, Manuel da Fonseca e Jacinto Prado Coelho. **Estes nomes são cortados. Estes escritores morreram!** (*apud* Azevedo, 1999: 512; negrito no original)

Que interesse poderia despertar aos censores, romances policiais de autores estrangeiros, por vezes completamente desconhecidos no nosso país, que aparentemente só tratavam de crimes e investigações situados fora de Portugal, onde, regra geral, o criminoso é identificado e capturado, provando a tese de que “o crime não compensa”?!

E, *the last but not the least*, há que considerar o argumento mais simples que poderá explicar a não intervenção da Censura em relação ao fenómeno de importação e de tradução de romances policiais, aquele cuja evidência se impõe por si só e que foi formulado pelo jornalista Xavier Ezequiel (2000): a impossibilidade de controlar e supervisionar a profusão de livros policiais traduzidos no período do pós-guerra. Compreende-se que a alternativa à total proibição do género só poderia ser a sua livre circulação.

APÊNDICE

(Exemplos referidos no Texto)

A. RAYMOND CHANDLER

Os trechos que se seguem são retirados da obra *The Long Good-Bye* (1953). Ed. ut.: *The Big Sleep and Other Novels*, Harmondsworth, Penguin Books, 1993, pp. 367-369.

Trad. port.: *O Imenso Adeus*, trad. de Mário Henrique-Leiria, Lisboa, Livros do Brasil, 1955, col. “Vampiro”, n.º 101.

1.a. “He said: ‘Every citizen has to cooperate with the police. In all ways, even by physical action, and especially by answering any questions of a non-incriminating nature the police think it necessary to ask’. His voice saying this was hard and bright and smooth.

‘It works out that way,’ I said. ‘*Mostly by a process of direct or indirect intimidation. In law no such obligation exists. Nobody has to tell the police anything, any time, anywhere.*’” (p. 397; itálico meu)

b. “‘Todo e qualquer cidadão é obrigado a colaborar com a polícia. Por toda a forma, mesmo fisicamente e especialmente respondendo a quaisquer perguntas sem carácter de incriminação que a polícia entenda necessário fazer’.

A voz dele ao dizer isto era dura, brilhante e igual.

– ‘É o que sempre acontece’ – respondi-lhe. – ‘*Geralmente por processos de intimidação, quer directos quer indirectos. Na lei não existe qualquer coacção. Ninguém é obrigado a dizer à polícia o que quer que seja.*’” (p. 38; itálico meu)

2.a. “The homicide skipper that year was a Captain Gregorius, *a type of copper that is getting rarer but by no means extinct, the kind that solves crimes with the bright light, the soft sap, the kick to the kidneys, the knee to the groin, the fist to the solar plexus, the night stick to the base of the spine.* Six months later he was indicted for perjury before a grand jury, booted without trial, and later stamped to death by a big stallion on his ranch in Wyoming.” (p. 400; itálico meu)

b. “O chefe da Secção de Homicídios, nesse ano, era um tal capitão Gregorius, *um tipo de polícia que vai rareando mas que ainda não se extinguiu, o género que desvenda os crimes com as luzes fortes e a bofetada e o pontapé nos rins, e o joelho no baixo ventre e o punho no plexo solar e o “casse-tête” na base da espinha.* Seis meses depois de tudo isto ele foi condenado por declarações falsas, engaiolado sem ser julgado e mais tarde morreu com um coice de um cavalo numa quinta que tinha em Wyoming.” (p. 43; itálico meu)

3.a. “‘I’ve had fifty-six hours in the felony block. (...) *What the hell kind of legal system lets a man be shoved in a felony tank because some cop didn’t get an answer to some question? What evidence did he have?* A telephone number on a pad. And what was he trying to prove by locking me up? Not a damn thing except that he had the power to do it.’” (p. 413; itálico meu)

b. “Já cá cantam cinquenta e seis horas de cela. (...) Fui preso por suspeita de crime. *Que raio de sistema legal é este que deita um homem para a gaiola só porque um “chui” não conseguiu que lhe respondessem a umas perguntas? Que provas tinha ele?* Um número de telefone escrito num bloco de notas. E que conseguia ele provar com a minha prisão? Nada, para além de que tinha poderes para o fazer.” (pp. 59-60; itálico meu)

B. AGATHA CHRISTIE

1.a. ““The world-wide unrest, the labour troubles that beset every nation, and the revolutions that break out in some. There are people, not scaremongers, who know what they are talking about, and they say that there is a force behind the scenes which aims at nothing less than the disintegration of civilization. *In Russia, you know, there were many signs that Lenin and Trotsky were mere puppets whose every action was dictated by another’s brain’.*” (*The Big Four* (1927). Ed. ut.: London, Harpers Collins Publications, 1994, p. 25; itálico meu)

b. ““A inquietação universal e as questões proletárias perturbam todas as nações; a revolução irrompeu em muitas delas. Há pessoas sérias que sabem o que dizem e dizem que uma força misteriosa dirige e impulsiona esses atentados contra a civilização. Há países, como bem sabe, onde não faltam indícios de que *os ditadores não passam de meros fantoches, cujas menores acções são ditadas por outro cérebro’.*” (*As Quatro Potências do Mal*, trad. de Marina Gaspar, Lisboa, Livros do Brasil, 1947, col. “Vampiro”, n.º 25, p. 23; itálico meu)

Observação: É curioso ver como a nota de excepção de auto-censura política (na rasura dos nomes de Lénine e de Trostsky proibidos em Portugal) redundava numa crítica mais alargada a todos os ditadores, visando, desta forma, também Oliveira Salazar.

2.a. ““Don’t you realize – and you an American – that everyone is born free and equal?’ ‘They are not,’ said Cordelia with calm certainty. ‘My good girl, it’s part of your constitution!’” (*Death on the Nile* (1937). Ed. ut.: London, Harpers Collins Publications, 2001, p. 168)

b. “– ‘ Não compreende então, você, uma americana, que todos nascem livres e iguais?’ – ‘De maneira nenhuma!’ – protestou Cordelia. – ‘Minha menina, isso faz parte da sua Constituição!’” (*Morte no Nilo*, 2.^a ed. rev., trad. de Hígia Junqueira Smith, Lisboa, Livros do Brasil, 1947, col. “Vampiro”, n.º 4, p. 115)

C. MICKEY SPILLANE

1.a. “[M]y hands had his throat, squeezing... slamming his head to the concrete floor until he went completely limp. I rolled on top of him and took that head like a sodden rag and smashed and smashed and smashed and there was no satisfying, solid thump, but a sickening squashing sound that splashed all over me.” (*My Gun is Quick* (1947). Ed. ut.: Mickey Spillane. *The Mike Hammer Collection*, Vol. 1, New York, New American Library, 2001, (pp. 149-334), p. 334)

b. “[A]s minhas mãos seguravam-lhe a garganta e apertavam... batendo-lhe a cabeça contra o cimento até que ele não dava sinal de vida. Rolei para cima dele, peguei naquela cabeça como num trapo encharcado e bati, bati, bati, sem ouvir um som sólido que me satisfizesse, mas apenas o som mole de coisa espapaçada.” (*A Minha Arma não Perdoa* (*My Gun is Quick*), trad. de Ersílio Cardoso, Lisboa, Livros do Brasil, 1954, col. “Vampiro, n.º 89, p. 215)

D. ROSS PYNN (Pseud. de José Augusto Roussado Pinto)

O Caso da Mulher Sádica, Amadora, Editorial Ibis, 1963 (col. “Ângulo Negro”, n.º 8).

“Mai puxava com delicadeza o punhal que o marinheiro tinha enterrado no coração, e fazia-o, beijando o morto até que o punhal saiu e atrás veio algum sangue. Mas, mesmo pouco, ela sugava esse sangue com os lábios, e depois, com a boca manchada de vermelho, abraçou-se ao marinheiro, arrastou-o nesse abraço para o chão e começou:

– Meu amor! Meu amor. Eu sou tua! Sou a última mulher que terás! Meu amor...

E, toda ela se enrolava no cadáver, toda ela formava em volta do corpo morto um novelo de carne viva. E as gargalhadas de vidros partidos a chocalharem dentro de uma lata começaram a soar, ao mesmo tempo que lançava gritinhos de prazer. (...) Levantei-me e comecei a recuar. Mas os olhos não se afastavam do espectáculo. Mai continuava a rebolar-se com o morto – com o morto que através de toda aquela orgia, acabara por escancarar os maxilares e mostrar os olhos revirados nas órbitas.” (pp. 116-117)

E. STRONG-ROSS (Pseud. de Francisco Valério Borrecho de Rajanto de Almeida e Azevedo)

Cemitério sem Cruzes, Lisboa, Editorial Minerva, 1956, col. “Xis”, n.º 60 (título pseudo original: *No Cross ont the Graveyard*; pseudo tradutor: Francisco de Azevedo).

“Confessou-me que a presença de uma morta, bela e ainda quente, o excitava sexualmente. Começou a sentir essa estranha aberração quando, por ciúme, envenenou a terceira mulher, e, vendo-a morta, teve a necessidade imperiosa de a haver, ao menos uma vez, à sua vontade plena. Com as pretas que desapareceram nos últimos anos sucedeu o mesmo. (...) Horrível! Com quase setenta anos, ainda enormemente sensual, o organismo negava-se-lhe à potencialidade em face do consentimento normal da mulher. Só a inconsciência, o estertor, o abandono total, sem uma aversão, sem um gesto retraído, sem um intuito venal pressentido, enfim, só a posse ‘total’ e ‘única’ e ‘última’, o excitava até ao paroxismo... até... (...). Ele espiava, sorria, excitava-se. E nessa altura, nervosamente, numa vertigem de animal alucinado, destruía a pureza íntima da pobre criatura agonizante com os dedos nodosos e curtos! E era a orgia macabra! Rugia, guinchava, babava-se em convulsões de bugio epiléptico!” (pp. 225-226)

F. DENNIS MCSHADE (Pseud. de Dinis Machado)

Mulher e Arma com Guitarra Espanhola, Lisboa, Editorial Ibis, 1968 (col. “Riff”, n.º 83; 2ª ed. Lisboa, Círculo de Leitores, 1987).

1. “O homem da Luger vestia agora uma farda SS com gola de veludo e começou a fazer um campo de concentração num canto da sala cinzenta, dizendo para se meter tudo no campo de concentração, para meter lá o Baudelaire, o ramo de palavras, os calções de Picasso, a lima de Johnny, a cara de Cassino, o quadro de Soutine, o bocado de pão que a mãe de Johnny me queria dar, os versos de Keats, as coxas da mulher atlética.” (p. 134)

2. “Zola deu uma gargalhada e disse ao tipo da Luger que não é possível matar os versos de Keats, que não é possível matar seja o que for, que ele não escolheu a cultura e que portanto escolheu a morte” (*ibidem*)

3. ““Não temos nada que ver com a lei e com a moral comuns. Os valores estabelecidos nada significam para nós. *Os movimentos políticos têm uma função: alterar. Uma alteração de base e de conjunto, de novas regras, de novos pensamentos e novas noções de existência.* Você não é pior do que um médico pouco escrupuloso ou que um advogado que procura torcer as alíneas de um decreto. Ainda não compreendeu que ao nível político você não existe como assassino profissional? É apenas mais uma doença num corpo doente. (...) *A verdadeira batalha, a única que interessa, é a da política e a do poder de transformar o que cada político julga estar errado.* (...) Se você é assassino profissional isso é com a polícia, os advogados e os juizes. É outra realidade, forçosamente menor.” (*idem*: 161; itálico meu)

BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO, Cândido, *Mutiladas e Proibidas. Para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo*, Lisboa, Caminho, 1997.

AZEVEDO, Cândido, *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano, Imprensa. Teatro. Cinema. Televisão. Radiodifusão. Livro*, Lisboa, Caminho, 1999.

BENTLEY, E. C., *Trent's Last Case* (1913). Ed. ut.: s/l, Kessinger Publishing's Rare Reprints, 1991.

– BENTLEY, E. C., *O Último Caso de Trent*, trad. de Baptista de Carvalho, Lisboa, Livros do Brasil, 1950, col. “Vampiro”, n.º 41.

BLOCH, Ernest, “Philosophische Ansicht des Detektivroman” (1960/1965) in *Der Kriminalroman. Poetik. Theorie. Geschichte*, ed. por Jochen Vogt, München, Wilhelm Fink Verlag, 1998, pp. 38-51.

CHANDLER, Raymond, *The Long Good-Bye* (1953). Ed. ut.: *The Big Sleep and Other Novels*, Harmonthsworth, Penguin Books, 1993, pp. 367-659.

– CHANDLER, Raymond, *O Imenso Adeus*, trad. de Mário Henrique-Leiria, Lisboa, Livros do Brasil, 1955, col. “Vampiro”, n.º 101.

CHRISTIE, Agatha, *The Big Four* (1927). Ed. ut.: London, Harpers Collins Publications, 1994.

– *As Quatro Potências do Mal (The Big Four)*, trad. de Marina Gaspar, Lisboa, Livros do Brasil, 1947, p. 23; col. “Vampiro”, n.º 25.

CHRISTIE, Agatha, *Death on the Nile* (1937). Ed. ut.: London, Harpers Collins Publications, 2001.

– *Morte no Nilo*, 2.^a ed. rev., trad. de Hígia Junqueira Smith, Lisboa, Livros do Brasil, 1947, col. “Vampiro”, n.º 4.

EZEQUIEL, Xavier, “Dennis McShade”, in *Ícon* (parte integrante de *O Independente*), Julho de 2000, pp. 34-37.

KNOX, Ronald A., “A Detective Decalogue” (“Introduction” to *The Best [English] Detective Stories of 1928*), in Howard Haycraft (ed.), *The Art of the Mystery Story. A Collection of Critical Essays (1946/1947)*, New York, Carrol & Graf Publishers, Inc., 1983, pp. 194-196.

HAYCRAFT, Howard, *Murder for Pleasure. The Life and Times of the Detective Story* (1939), second ed., New York/London, D. Appleton-Century Company, Inc., 1941.

JORGE, Carlos Jorge Figueiredo, “O policial português – Geografia de uma problemática”, in *Vértice*, II Série, n.º 9, Dezembro de 1988, pp. 115-118. (Versão alargada e refundida, publicada em *O Fio do discurso e o Minotauro. Questões teóricas e percursos hermenêuticos*, Lisboa, Miosótis, 2005, pp. 97-111).

MIGUÉIS, José Rodrigues, “Começo e Fim de uma Aventura”, Posfácio de José Rodrigues Miguéis a *Uma Aventura Inquietante*, Lisboa, Iniciativa Editoriais, 1959, pp. 313-321.

NARCEJAC, Thomas, *Une Machine à Lire. Le Roman Policier*, Paris, Denoël/Gonthier, 1975.

OUSBY, Ian, *Bloodhounds of Heaven. The Detective in English Fiction from Godwin to Doyle*, Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press, 1976.

RIX Valter, T., “Romanzo poliziesco e dittadura” (tit. orig. “Wesen und Wandel des Detektivromans in Totalitaren Staat”, 1973), in Renzo Cremante e Loris Rambelli, *La Trama del Delitto. Teoria e Analisi del Racconto Poliziesco*, Parma, Patriche Editrice, 1980, pp. 195-203.

ROBYNS, Clem, “Translation and Discursive Identity”, in *Poetics Today*, vol. 15, n.º 3 (Autumn), 1994, pp. 405-428.

ROBYNS, Clem, “A Ortodoxia do Romance Policial. Apropriação Ideológica do Género através da Tradução”, in *Vértice*, II Série, Setembro, n.º 42, 1991, pp. 59-67.

VAN DINE, S. S., “Twenty Rules for Writing Detective Stories” (1928), in *Howard Haycraft* (ed.), *The Art of the Mystery Story. A Collection of Critical Essays (1946/1947)*, New York, Carrol & Graf Publishers, Inc., 1983, pp. 189-193.

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

SAMPAIO, Maria de Lurdes Morgado - *As vantagens de ser literatura menor e estrangeira: o género policial em Portugal como género não policiado*
Publicado em: COLÓQUIO DE OUTONO, Braga, 2007 – Censura e inter/dito =
Censorship and inter/diction. Braga : Universidade do Minho. Centro de Estudos
Humanísticos, 2008, pág. 103-120