

Faculdade de Letras

Crimes à moda do Porto – Miguel Miranda e a
reinvenção do romance policial

Rita Cristina de Almeida Gomes

Ficha técnica

Tipo de trabalho: Dissertação de mestrado

Título: Crimes à moda do Porto – Miguel Miranda e a reinvenção do romance policial

Autor: Rita Cristina de Almeida Gomes

Orientador: Ana Paula dos Santos Duarte Arnaut

Identificação do curso: Mestrado em Literatura Portuguesa- Investigação e ensino

Área Científica: Literatura Portuguesa

Especialidade/ Ramo: Literatura Portuguesa

Ano de Apresentação: 2015

Classificação final: 14 valores



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Resumo: A seguinte investigação tem como objetivo o estudo do romance policial de Miguel Miranda, bem como o seu afastamento do romance policial canónico, com base nos romances: *O estranho caso do cadáver sorridente* (1998), *Livrai-nos do mal* (1999), *Dois urubus pregados no céu* (2002) e *Dai-lhes, senhor, o eterno repouso* (2011). Para tal, o primeiro capítulo incide sobre as origens do romance policial, a sua receção em Portugal, a sua ideologia, e a sua consolidação enquanto género literário, partindo particularmente dos trabalhos de Maria de Lurdes Morgado Sampaio, Alma Murch e Ernst Mandel. Concluimos que apesar da fluidez de fronteiras dos policiais de Miguel Miranda, eles devem ser entendidos como pertencentes ao género policial. E é no segundo capítulo que problematizamos essa fluidez, analisando os romances mencionados de Miguel Miranda no contexto do recurso à paródia, ao cómico e ao grotesco (que funciona como uma forma de cómico). No terceiro e último capítulo é o conceito de transtextualidade, a partir das concetualizações de Gérard Genette e Julia Kristeva, que é discutido. Este aspeto é fundamental para a perceção do afastamento dos romances de Miranda da linha clássica do romance policial, dado que o autor instaura frequentemente relações para lá do texto, manifestas ou não, de natureza histórica, factual e jornalística, literária, e até mesmo bíblica.

Palavras chave: Miguel Miranda, romance policial, cómico, paródia, grotesco, transtextualidade.

Abstract: The following study aims to examine the detective novel as written by Miguel Miranda through the novels *O estranho caso do cadáver sorridente* (1998), *Livrai-nos do mal* (1999), *Dois urubus pregados no céu* (2002) and *Dai-lhes, senhor, o eterno repouso* (2011), in order to address the distance between these and the classical detective novel. Thus, the first chapter focuses on the origins of the detective novel, its reception in Portugal, its ideology and its consolidation as a literary genre, based particularly on the research works written by Maria de Lurdes Morgado Sampaio, Alma Murch and Ernst Mandel. The study concludes that although there is fluidity in regards to the delimitations of the genre in Miranda's detective novels, they need to be understood as belonging to the detective novel genre. In the second chapter, this fluidity is explored by the thorough analysis of Miranda's detective novel in which parody, comedy and grotesque (which works as a comic tool) appear as important resources. In the third and last chapter, the concept of transtextuality is discussed based on the studies by Gérard Genette and Julia Kristeva. This subject matter is fundamental for the perception of the distance between Miranda's detective novels and the classical ones, as the author very often uses relationships that go beyond the text, manifestedly or not; these relationships are of historical, factual, journalistic, literary, or even biblical nature.

Keywords: Miguel Miranda, detective novel, comedy, parody, grotesque, transtextuality.

Agradecimentos

Aos meus pais por tudo o que me deram. À minha irmã Daniela por todo o companheirismo. Ao Rui por todo o amor.

Ao Weberson Grizoste e à Letícia Walter por toda a amizade e exemplos de dedicação e persistência.

À minha orientadora por toda a paciência, empenho e esmero.

À Leonor pelas inteligentes e valiosas sugestões ao longo da escrita desta dissertação.

A todos os amigos que acreditaram em mim.

ÍNDICE

ÍNDICE	3
INTRODUÇÃO	4
CAPÍTULO I : Bons bandidos, heróis e criminosos	10
1. A formação da ficção policial	10
2. Receção e legitimação do romance policial em Portugal	26
3. A ideologia do romance policial	42
CAPÍTULO II: Arame(s) da escrita	49
1. O romance policial de Miguel Miranda	49
1.1 A paródia como uso.....	60
2. O cómico aliado ao riso e ao humor.....	73
2.1. A ironia como efeito oratório.	84
2.2. Nomes que criam o cómico.....	87
3. O Grotesco como forma de cómico.....	90
CAPÍTULO III: Relações manifestas ou secretas.....	98
1. Forma(s) de permutação.....	98
2. Reciclagem de acontecimentos	108
CONCLUSÃO	114
BIBLIOGRAFIA	120

INTRODUÇÃO

O escritor é apenas um bom guia de caminhos literários

Miguel Miranda

(Entrevista à Rádio Universidade de Coimbra para o programa “A pretexto”)

Nascido em 1956, no Porto, Miguel Miranda há mais de vinte anos que conjuga a profissão de médico com a arte da escrita, movido pela *tentação do impossível*, como referiu numa entrevista ao Jornal i¹. Miranda tem já publicada uma vasta produção literária constituída por romances e contos, quase sempre publicados alternadamente.

No seu primeiro romance, *O complexo do sotavento* (1992), a ação desenrola-se no sotavento algarvio, numa quinzena de Agosto, em torno de um narrador que é simultaneamente protagonista, um médico sem nome que relata as suas férias e nos descreve as pessoas com quem trava conhecimento, bem como as peripécias a que assiste. A tendência do autor para incursões no género policial é já evidente neste primeiro romance onde ocorrem dois crimes: o contrabando de aves exóticas e o assassinato de um ornitólogo, conhecido por Professor.

Quatro anos mais tarde, em 1996, publica a sua primeira coletânea de contos intitulada *Contos à moda do Porto*, vencedora do Prémio Camilo Castelo Branco, atribuído pela Associação Portuguesa de Escritores. Os contos, cujo enredo se situa na cidade do Porto, têm como protagonistas personagens inusitadamente desalinhas, com uma existência *subterrânea*² (nas palavras de Miguel Miranda), o que não impede o autor de lhes atribuir sentimentos nos quais reconhecemos humanidade. Veja-se, por exemplo, no conto “Raiz quadrada de uma atração incerta”, o caso de Leonardo, o professor de Matemática anão que se apaixona por Cristina, sua aluna, que acaba por vir a revelar-se ser um travesti.

Em 1997 publica o romance, *Bailado de Sombras*, e recebe o prémio Caminho de Literatura Policial com o romance *O estranho caso do cadáver sorridente*, que iremos analisar nesta dissertação. Em 1998 o romance é publicado pela Caminho, fazendo parte integrante da coleção Caminho Policial. O detetive Mário França é

¹ www.ionline.pt/artigos/liv/miguel-miranda-foi-tentaado-impossivel-que-me-levou-escrever (entrevista consultada a 27-11-2014).

² Existência subterrânea no sentido em que vivem nas franjas de uma normalidade incerta. Num vai e vem contínuo entre a identidade do cartão de cidadão e as incursões aos territórios da marginalidade, lícita ou não, mas sempre nos limites dos cânones estabelecidos.

incumbido de investigar o hipotético assassinato de Gladys Cleminson, o “cadáver sorridente”. A narrativa coloca Mário França a regressar em sonhos aos tempos do 25 de Abril para tentar dar outro rumo à Revolução e, graças às sessões de hipnose com a sua psiquiatra Ofélia, a rememorar as missões da Organização (clandestina) onde aprendeu e desenvolveu muitas das qualidades que, como veremos, fazem dele “o melhor detective do mundo”. Em 2013 este romance foi traduzido para Francês e publicado em França.

No ano seguinte, em 1999, publica o romance policial *Livrai-nos do mal*, o segundo romance que analisaremos nesta dissertação, em que o protagonista é o inspetor Filipe, encarregado de investigar a morte e o esquartejamento de várias prostitutas. Portanto, Miguel Real argumenta que *Livrai-nos do mal* é “ um dos romances mais violentos da vida oculta do Porto (...)” (Real,2015:11). A obra retrata, ainda, o quotidiano de uma comunidade cigana e de um lar de idosos, as Residências Miosótis.

Em 2000 publica a sua segunda coletânea de contos: *A mulher que usava o gato enrolado ao pescoço e outros contos*. Dando pistas de leitura, o autor resume assim o conto que dá o título à obra:

Em outra história, conto a gulosa perplexidade de um empregado de mesa que serve uma mulher nua, muito bela, que usa um gato enrolado ao pescoço. Alheio ao *frisson* entre os clientes e ao ronronar rancoroso do gato, não deixou de ser profissional e cumprir a função, embora não conseguisse descolar os olhos dos mamilos pontiagudos da mulher, enquanto as garras afiadas do felino lhe escarificavam os braços. (...) cada mulher demasiadamente bela é despida pelos olhos de quem se atrai por ela, sem cuidar que tanta beleza encerra um gato assanhado, vulgarmente fazendo de estola, onde qualquer um se arranha. À volta de cada tesouro inacessível há sempre uma cerca de arame farpado onde podemos deixar a pele ou algo mais... (Miranda,2011:2).

Um ano depois é publicado o romance *A maldição do louva-a-Deus*, vencedor do prémio Fialho de Almeida³. As personagens centrais são Rogério Centieiro, um *grande* escritor assombrado pela maldição da folha em branco, e Pereirinha, um homem pouco instruído que vende ideias (para resolver todo o tipo de problemas a preços variados) e cartas de amor à mesa do café Mocaba. Pereirinha tem o cognome de *O Monstro*, devido ao facto de um ataque de papeira lhe ter provocado um crescimento

³ Prémio de ficção distribuído pela Sociedade Portuguesa de Escritores e Artistas Médicos.

excessivo e desproporcionado dos órgãos genitais, o que lhe trouxe fama e sucesso junto do sexo oposto.

Em 2002 publica o romance policial *Dois urubus pregados no céu*, o terceiro romance em análise nesta dissertação⁴. Trata-se de um romance policial que envolve uma acutilante crítica à corrupção científica no meio académico. O detetive Mário França, que surge de novo, leva a cabo a investigação do envenenamento do professor Avelar Dias Matos, presidente do Conselho dos Sábios, e do desaparecimento da pintora Paula Dagostine. Este romance foi traduzido e publicado em França em 2006 e em 2008 em Itália.

Em 2003 publica o conto infantil *A princesa voadora*. Um ano depois é publicada a coletânea de contos *Como se fosse o último*, onde o universo urbano é o cenário por onde se movimentam as personagens, e também o conto infanto-juvenil *Os caçadores de sonhos*.

Em 2005 publica o romance *O silêncio das carpideiras*, que tem como palco da ação Dornelos, uma hipotética aldeia condenada a repousar no fundo da albufeira de uma barragem, a construir em nome do progresso. Esta aldeia não é, porém, hipotética. Miguel Miranda inspirou-se nas memórias dos seus nove anos de idade, mais precisamente do ano de 1965, quando viajou para as aldeias do Cávado e do Rabagão onde o seu pai ia construir uma barragem. Estava-se em plena época do salazarismo, no decurso da eletrificação de Portugal, pelo que o autor afirma numa entrevista ao programa Livraria Ideal do canal TVI 24: “Estávamos duplamente às escuras”⁵. Além disso, a protagonista Susana é inspirada numa sua paciente que “desistiu de viver”, tal como revelou na mesma entrevista.

Em 2008 é publicado o romance *O Rei do Volfrâmio*, de seu nome, na obra, Petrónio Chibante, que ao longo da narrativa viaja pela Europa no seu luxuoso comboio, com o intuito de vender volfrâmio a Hitler e armas ao ditador Francisco Franco. Com a Segunda Grande Guerra Mundial em pano de fundo, e recolhendo da factualidade histórica muitos dos seus elementos narrativos, o autor acaba por fazer regressar Petrónio Chibante a Portugal na posse de uma grande quantidade de ouro, proveniente dos dentes dos judeus derretidos nos fornos crematórios dos campos de concentração

⁴ Em Julho de 2015, Miguel Miranda publicou um novo romance policial, também protagonizado por Mário França, com o título *Sem coração*. Neste romance, o detetive irá investigar dois homicídios e o roubo do coração de D. Pedro IV do mausoléu da igreja da Lapa.

⁵ Arquivo pessoal do autor.

nazis. Este romance demonstra que as preocupações sociais, a crítica política e o debate reflexivo não estão ausentes da obra de Miguel Miranda.

Em 2011, publica *Dai-lhes, senhor, o eterno repouso*, o quarto e último romance policial que estudaremos nesta dissertação, nomeado em Setembro de 2014 para o prémio Violeta Negra, no festival do romance policial de Toulouse.

Mário França investiga a morte da cantora Lady Godiva, uma rainha do espetáculo musical, uma criação mediática do espaço global, estereótipo provável de uma Madonna não referida. Mas, em quadrifonia sintonizada no tempo e no espaço (o Porto), o detetive desvenda também as mortes de vários cardeais e ainda evita uma ameaça de atentado ao Papa antes da sua visita a Portugal. Contendo todos os ingredientes de um romance policial, a obra transcende em muito as balizas do policial que se fica pela descoberta do crime feito enigma. À semelhança de *Dois urubus pregados no céu*, é um romance satírico, mas agora o alvo principal é a instituição da Igreja⁶. O escritor arquiteta a sátira recorrendo a uma das suas marcas distintivas: “o registo irónico com laivos de sarcasmo (sobretudo presente em assuntos referentes à religiosidade)” (Vieira, 2013:12). Ou seja, nos seus romances:

(...) como a peste e como a fome, a sátira é guerra caritativa: fere para curar. Dramatização amplificadora de vícios, monstruosidade e mistura, é também encenação de fala de virtudes, racionalidade e harmonia. A sua “escandalosa virtude” (...) tem a finalidade política de afetar, produzindo, persuadindo e movendo os afetos. A admiração estuporada do excesso e do monstro, fim sempre buscado pela elocução barroca, subordina-se à utilidade ponderada da persuasão que vícios e virtudes teatralizados podem produzir sobre um público determinado, a um tempo referente e receptor da sátira (Hansen, 1989:28).

A título de comemoração dos vinte anos da sua carreira literária, em 2012, Miranda edita o conto *Quiromancia*. Além disso, é publicado, pela Porto Editora, o romance *Todas as cores do vento*, vencedor do prémio Fialho de Almeida em 2013 e candidato ao prémio de narrativa do Pen Club. Das personagens que povoam o livro salientamos o poeta Herberto Brum, herdeiro de Brás Cubas, e os seus vizinhos, Antonino Guardado, testemunha de Jeová, Maria Magnífica, uma mulher agnóstica, o palestiano Rasid, o judeu Ibraim, e um gato, a que cada personagem dá um nome diferente. Como veremos no segundo capítulo, os nomes na obra de Miguel Miranda

⁶ O romance, *Livrai-nos do mal*, também satiriza a instituição da Igreja, quando, por exemplo, se descreve a reação do padre ao olhar para a menina das alianças, como teremos oportunidade de abordar no capítulo final desta dissertação.

revestem-se de um significado muito próprio, colando-se e fazendo parte da identidade íntima das personagens. A nomeação não é, pois, nunca gratuita ou aleatória. Ela é, por norma, usada como uma ferramenta caricatural e, simultaneamente como um recurso pictórico-descritivo. No que diz respeito aos quatro romances de que nos ocuparemos, o cómico é criado e usado como um meio de suscitar a adesão primeira e primária do leitor.

Um ano mais tarde publica o romance *A paixão de K*, cujo título remete para uma relação intertextual com a obra *Os papéis de K*, de Manuel António Pina, sendo desse modo uma homenagem ao já falecido escritor, segundo revelou o autor numa entrevista ao Jornal 2⁷. E não é novidade que assim tenha sido porque as relações intertextuais são frequentes nos quatro romances visados nesta dissertação.

Em 2013 o escritor é também coautor do romance *O crânio de castelão*, em conjunto com onze escritores lusófonos, na sequência de um projeto de obra coletiva que nasceu no encontro internacional Galego no Mundo que decorreu em Santiago de Compostela, inserido na programação da Capital Europeia da Cultura no ano 2000.

Em 2014 é publicada a coletânea de vinte e cinco contos intitulada *A fome do licantropo e outras histórias*, coletânea que, segundo o escritor, poderia ser classificada como *Profissionário*, dado que cada conto é baseado numa profissão, como pode ver-se através de títulos como: “Nas mãos do exumador”, “O Director impiedoso”, “O Boticário Alquimista”.

No percurso literário de Miguel Miranda, como dissemos, construído entre o conto e o romance, sobressai assim uma grande variedade narrativa e uma grande versatilidade temática. Tais qualidades têm sido devidamente reconhecidas não só pela atribuição de diversos prémios literários, mas também pela crítica, quer em Portugal quer estrangeiro. Tanto os seus romances como os contos estão peçados de humor negro com preocupações cívicas bem vincadas (Pitta, 2014:32), sentido crítico e fina ironia. Por tudo isso, merece a atenção da academia, e daí a decisão de o ter como objeto de estudo nesta dissertação.

Em decorrência, no primeiro capítulo começaremos por contextualizar as origens do romance policial. De seguida, debruçar-nos-emos sobre o acolhimento público inicial, reconhecimento e vias de legitimação do género em Portugal, tópicos em que o trabalho de Maria Lurdes Morgado Sampaio foi de fundamental importância.

⁷Arquivo pessoal do autor.

Problematizaremos ainda a ideologia do romance policial, seus estereótipos, relações com os aparelhos de poder de legitimação e de repressão, revisitando em grande parte a teorização de Ernest Mandel.

No capítulo seguinte estudaremos o romance policial de Miguel Miranda, tendo como objeto de reflexão os quatro livros policiais que acima referimos e que, como veremos, se afastam do romance policial canônico, já que se inserem numa dinâmica pós-modernista, alicerçada sobretudo no recurso à paródia, entre outros aspetos que teremos oportunidade de desenvolver. Além disso, analisaremos ainda o funcionamento do cómico aliado ao riso e ao humor. Humor, “matizado por inesperadas notas de lirismo” (Pitta, 2014:32) e, como refere Agripina Vieira em relação ao romance *Todas as cores do vento*, capaz de questionar problemas sérios sem nunca perder o sentido da crítica e da ironia” (Vieira, 2012:21). Contudo, tal afirmação pode aplicar-se a toda a obra de Miguel Miranda, sem qualquer abusivo excesso. Terminaremos com a análise da ironia enquanto efeito oratório e o grotesco como forma de cómico.

No terceiro e último capítulo, baseando-nos nos trabalhos de Gérard Genette, Julia Kristeva e Laurent Jenny, explanaremos e exemplificaremos como se processa e se desenvolve a transtextualidade nos quatro romances em estudo.

CAPÍTULO I

Bons bandidos, heróis e criminosos

The first essential value of the detective story lies in this, that it is the earliest and only form of popular literature in which is expressed some sense of the poetry of modern life.

Gilbert Keith Chesterton, *A defense of detective stories*

1. A formação da ficção policial

Pode dizer-se que a ficção policial se emancipou e ganhou forma a partir de um certo número de elementos estruturais, temáticos e narrativos presentes na literatura inglesa e francesa, muito antes do século XIX, época em que o género ganhou grande popularidade. Porém, só a partir do século XX, sensivelmente até ao início da década de 60, é que os estudiosos do género se ocuparam quase exclusivamente em esmiuçar questões de génese e evolução, bem como em procurar sinais da sua presença nas civilizações da Antiguidade.

Murch, no seu estudo de 1968, reeditado em 1975, *The Development of the Detective Novel* alude já aos contos de aventureiros e impostores contados ou musicados que entretiveram as populações durante séculos. Em primeiro lugar, menciona Robin Hood, um herói popular entre os trabalhadores nos séculos XII e XIII⁸, e, igualmente, na época de Shakespeare, embora a literatura da época isabelina fosse rica também em *Jest Books* que recontavam fraudes humoristicamente.

Segundo Ernest Mandel, o romance policial moderno tem os seus antecedentes na literatura popular dos «bons bandidos», como Robin Hood, Till Eulenspiegel, Fra Diavolo, Rinaldo Rinaldini⁹. O percurso de luta destas personagens “à margem da lei”

⁸ De acordo com Mandel, as suas aventuras inspiraram, entre outras, *Ivanhoe* de Walter Scott.

⁹ O saxão Robin Hood opôs-se aos normandos, defendendo os pobres contra os ricos senhores feudais. Till Eulenspiegel, provavelmente nascido no início do século XIV, foi um camponês alemão que hostilizou os burgueses e os clérigos, ganhou fama a partir de uma lenda anónima difundida um século depois. Fra Diavolo (Frei Diabo), alcunha do militar italiano Michele Pezza (1771-1806), dirigiu bandos de camponeses contra os franceses, no reino de Nápoles, tendo acabado por ser capturado e enforcado

contra os (ou alguns dos) poderes instituídos, ou dominantes nas zonas onde viveram, é um denominador comum que as liga e as celebra (Mandel,1993:17).

Jean Claude Vareille, na obra *Préhistoire du roman policier* (1980), procura demonstrar, tal como Murch, que as origens do género policial remontam ao romance gótico e à literatura de mistérios. Vareille aprofunda os processos de transformação do herói justiceiro do folhetim (“herói quente”) no herói detetive do romance policial (“herói frio”). Em termos de caracterização, o “herói quente” rege-se por códigos populares de honra e vingança, enquanto o “herói frio” se rege por princípios de legalidade e justiça numa sociedade diferente da tradicional e mesmo, por vezes, nas margens desta.

Assim, as histórias de bandidos vêm a tornar-se comuns, pelo menos após a eclosão dos movimentos sociais de contestação aos regimes feudais, movimentos que proliferaram mais intensamente na sequência do dealbar e desenvolvimento do capitalismo no século XVI. É nessa matriz original que se alicerça a tradição das histórias de bandidos, ainda hoje tão veneradas no Ocidente.

Tais histórias, factuais ou não, mas fantásticas sempre, foram, pois, populares ao longo dos séculos XVII e XVIII. Enquanto em Inglaterra os *Chap-Books* contavam as aventuras de criminosos transformados em celebridades (por exemplo *Thomas of Reading, Jack of Newbury, Long Tom, the Carrier*), em França, contos mais ou menos similares partilhavam traços dos romances picarescos espanhóis, biografias humorísticas ou autobiografias de criados, perspicazes e de mau carácter. *Le Sage's Gil Blas*, em 4 partes publicadas entre 1715 e 1735, popularizou este tipo de histórias com maior impacto do que em Espanha, o país de origem (Murch,1975:19). A ficção policial encontra, pois, aqui, algumas das suas raízes, em parte recorrendo à exploração da figura do pícaro (“clever villain”) (Murch,1975:19). Nas novelas picarescas e em histórias populares semelhantes, o pícaro é romântico, divertido, inteligente, admirado pela sua coragem e descaramento, e também pela sua habilidade em escapar à merecida punição. Ele é, deste modo, a figura do espertalhão desenrascado.

Por contraste, na ficção policial, tal admiração não é permitida (ou não é, pelo menos, bem vista) e a simpatia volta-se para o detetive, cuja função (e alvo do interesse maior do leitor) é identificar o vilão e assistir à sua punição. De acordo com Murch, esta alteração terá começado durante a primeira metade do século XVIII, em *The Newgate*

pelos seus inimigos (Mandel, 1993:17). Em Portugal, a personagem “Zé do Telhado” insere-se também neste estereótipo.

Calendar, texto acerca das carreiras dos criminosos ingleses, muito popular para várias gerações, e ter-se-á tornado fundamental a partir da semi-ficcional *Newgate Novel*¹⁰, tão popular no século XVIII, palco das aventuras de salteadores de estrada e outros impostores, anti-heróis capazes de suscitar a admiração e a empatia do leitor. E é a materialização em cânone do primado do detetive sobre o vilão que vem originar o surgimento da *detective novel* e da ficção policial. Nesse processo de afirmação da *detective novel* destaca-se o papel inovador de Daniel Defoe, pois além de demonstrar dotes superiores de escrita, conta uma história de forma direta, sobre gente comum (Murch,1975:22).¹¹ No entanto, a análise das relações de Defoe com o desenvolvimento da *detective novel* não deve circunscrever-se à análise do seu estilo narrativo. Deve abordar também as suas predileções temáticas, já que muitas das suas obras revelam um grande interesse pelas atividades dos criminosos e pelas tentativas da polícia do seu tempo os levar à justiça¹². Mas, uma história que se reveste de uma importância mais particular, dado o seu óbvio “detective interest”, devido ao raciocínio dedutivo a que recorre para deslindar um roubo, data de 1719 e intitula-se *Le Voyage et les aventures des trois princes de Serendip*, e Messac considera-a a primeira história de detetive conhecida.

Contudo, muitas mudanças sociais teriam de ter lugar até ao nascimento do herói-detetive moderno, a começar pela atitude do público leitor. Este teria de se tornar interessado no trabalho da polícia, em particular nos seus métodos de interpretação de pistas. Holquist chama a atenção para este aspeto, bem como para a modernização da instituição policial, e não esquece as narrativas das “memórias de polícias”. No entanto, descarta qualquer relação entre essas narrativas e o desenvolvimento do género policial (*apud* Sampaio, 2007:14).

Outro contributo para a consolidação da ficção policial enquanto género veio do chamado *tale of terror*. A popularidade do *tale of terror* é bem notória antes do fim do século XVIII, tanto na França (o chamado romance *noir*), como nos Estados Unidos. A tendência surgiu na Inglaterra a partir da obra *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpol, e continuou até ao século XIX. São romances que apelam ao medo do

¹⁰ Entre os primeiros autores da *Newgate Novel*, estão Thomas Gaspey, Edward Bulwer-Lytton, Paul Clifford, e William Harrison Ainsworth que criou o célebre personagem Dick Turpin.

¹¹ Além disso, por ter sido um dos primeiros romancistas, Defoe ocupa um lugar importante na literatura inglesa.

¹² Tomemos como exemplo Jack Sheppard que em 1723 desistiu da carpintaria e começou a dedicar-se ao roubo e à burla. Um ano depois Defoe entrevistou-o e escreveu dois panfletos acerca das suas quatro fugas da prisão de Newgate.

desconhecido e ao pavor do sobrenatural, temas comuns à ficção policial. A escritora mais conhecida de *Tales of terror* é Ann Radcliffe, que introduziu nos seus romances, tipicamente góticos, características que os ligam às *detective novels* do século XIX. Em *The Romance of Forest* (1791), *The Mysteries of Udolpho* (1794) e *The Italian* (1797), por exemplo, e ao contrário de outros escritores, Radcliffe teve o cuidado de, no final das obras, dar uma explicação racional dos enigmas criados.

Outras manifestações deste padrão, na reta final do século XVIII, podem ser encontradas, por exemplo, no romance *Things as They Are; or The Adventures of Caleb Williams*, publicado em 1794 por William Godwin. Caleb, o criado de Falkland, concebe um método de deteção psicológica baseado em perguntas subtis acerca do assassinato de Tyrell, vizinho de Falkland. No entanto, ainda que *Caleb Williams* seja um romance que se aproximou mais da *detective story* do que outras obras de ficção anteriormente escritas – devido ao recurso a uma nova técnica de construção de enredo em que parte da trama se baseia numa procura e num interrogatório bem-sucedido sobre o misterioso assassinato de Tyrell –, não podemos considerá-la como tal, apesar de as duas personagens centrais prefigurarem já o detetive amador e o agente da polícia oficial.

Seja como for, os romances de Radcliffe, Walpol e Godwin tornaram-se extremamente populares, passando a marcar os gostos de leitura da época. A expansão notória do público leitor durante a última década do século XVIII e nos primeiros anos do século XIX implicou também um aumento significativo da exigência de ficção popular; exigência que estimulou o aparecimento de várias bibliotecas móveis de sucesso. Cria-se assim um mercado e, por consequência, os romances passam a ser produzidos em maior número. Pouco tempo depois, alguns romances começaram a transformar-se mesmo numa “singular mercadoria” (Mandel, 1993:13).

A técnica narrativa de Godwin acabou por fazer escola. William Godwin, numa fase avançada da sua carreira, era venerado por um grupo de jovens idealistas devido às suas crenças e realizações literárias. Entre eles estava Edward Lytton Bulwer, mais tarde conhecido por Lord Lytton. De acordo com Murch, Lytton sofreu influências dos ensinamentos de Godwin em sete romances publicados entre 1827 e 1833 (Murch, 1975:39). Todas estas obras envolvem crimes, de uma maneira ou de outra, e quase todas pretendem provar que um criminoso pode redimir-se. No entanto, *Pelham* (1828) e *Eugene Aram* (1832) seguem uma linha diferente, pois introduzem um tema cuidadosamente calculado que dá a conhecer o clímax da história, em que o criminoso é

entregue à justiça. Assim, foi dado um passo definitivo no desenvolvimento da ficção policial.

Mas outros contributos, de outras latitudes, não devem ser ignorados. Nesta época, na América, James Fenimore Cooper tinha começado a escrever vários romances que se tornaram mundialmente famosos. Do ponto de vista de Murch, esses romances tiveram um efeito imediato, e de longo alcance, no desenvolvimento da ficção policial. Os títulos, *The Pioneers* (1823) e *The Last of the Mohicans* (1826), são os mais conhecidos. Foi também em 1826, numa visita a França, que Cooper publicou *La Prairie*. Segundo Murch, num entendimento que, de certa forma, se tornou familiar, na ficção policial na viragem do século, o interesse destas histórias: “(...) lies in the skill these redskins display in following a trail, their quick perception of any sign of danger, the information they can obtain from a broken twig, a torn leaf or a faint footprint” (Murch, 1975:40).

Dois anos depois, em 1828 (quando *The Last of the Mohicans* era ainda avidamente lido em França), o primeiro detetive profissional oriundo da vida real, o ex-presidiário e fundador da Sûreté em 1811, Eugène François Vidocq (1775-1857), publicou o primeiro volume das suas memórias, contando as suas explorações de caça a criminosos, praticamente por sua conta, descrevendo como tinha conduzido as investigações e os seus astutos métodos.

Apesar de as suas práticas não serem do agrado dos franceses, a popularidade de Vidocq era consequência da captação da imaginação do leitor, despertando um grande interesse pelos seus processos de deteção (Murch, 1975:42)¹³.

Ao considerarmos a influência de Vidocq na literatura popular é necessário ter em conta os anos que este passou na prisão, sendo um líder entre os prisioneiros, antes de se tornar detetive. Na sua obra, Vidocq revelou as condições terríveis das prisões francesas. O interesse do público, e talvez mesmo a sua consciência, foram bruscamente despertados e os romances que ilustravam o sofrimento dos condenados ou ex-condenados tornaram-se muito populares na França, a partir dos anos 30 do século XIX, pelo que a temática era ainda altamente apelativa trinta anos mais tarde, aquando da publicação de *Les misérables*, de Vitor Hugo, em 1862.

¹³ Vários escritores de ficção popular estabeleceram o paralelismo entre o índio caçador e perseguidor dos inimigos da sua tribo, jogo selvagem da floresta, e o policial que segue o rasto do criminoso que pretende capturar. Balzac ressaltou este aspeto na obra *Une ténébreuse affaire* ao descrever as atividades dos sinistros agentes da polícia política francesa, Coirentin e Peyrade.

Portanto, como teoriza Sampaio, as memórias oitocentistas representam um desafio e uma via alternativa a outro tipo de narrativas, sendo capazes de aliciar leitores nalguns setores da sociedade burguesa do século XIX (Sampaio,2007:20). Este desafio ganha sentido a partir de 1830 até 1848, aquando das primeiras revoltas da classe operária contra a pobreza e a exploração capitalista; tome-se como exemplo a sublevação dos operários das fábricas de seda de La Croix-Rousse, em Lyon, e dos tecelões silesianos de algodão na Prússia, a ascensão do movimento cartista na Grã-Bretanha ou a explosão da insurreição operária em Paris, em Junho de 1848. Nesse período, o crime tomou progressivamente a forma de uma empresa capitalista ao verificar-se um aumento significativo do número de fraudes e burlas, nomeadamente entre 1830 e 1880, (Mandel, 1993:33).

Outro marco importante para o estabelecimento da ficção policial foi o aparecimento de Edgar Allan Poe. Em 1827, Edgar Allan Poe publicou a sua primeira obra literária, *Tamerlane and Other Poems*. Um outro volume de poesia saiu em 1831, o que lhe trouxe alguma estima por parte do público, mas pouco dinheiro. Poe percebeu que para ser escritor profissional teria de focar-se na escrita de ficção. Por isso, estudou cuidadosamente a *short story*, já popular na revista britânica *Blackwood's*, aperfeiçoando assim as técnicas que usou tão eficientemente nas histórias de detetives e contos macabros pelos quais é lembrado até aos dias de hoje. Nestas histórias, Chevalier C. Auguste Dupin tornou-se o primeiro herói-detetive da ficção. Dupin é o protagonista de cada história e todo o enredo é desenhado para exhibir os seus poderes de dedução e observação. Poe usou o tema da dedução a partir da observação, fazendo dele o fulcro central das suas histórias, e apresentou-o com uma nova técnica, deliberadamente estimulando a curiosidade do leitor e recusando-se a satisfazê-la até ao fim (Murch,1975:82).

Além disso, o papel desempenhado por Poe foi relevante porque utilizou a figura do herói-detetive para conduzir o leitor naquilo que Murch classifica como “exciting experience”: “Thus a new genre came into being with its own distinctive shape, substance and individuality, and it is to Edgar Allan Poe that we owe the detective story as we know it today” (Murch, 1975:83).

Em 1971, Holquist partilhava deste ponto de vista:

Detective stories have their true genesis not in Vidocq or any other real life detective. The father of them all is, rather Edgar Allan Poe's Chevalier Dupin. We may argue about the birth of tragedy, whence

comedy, the antiquity of the lyric arose or the rise of the novel. But about the first detective story there can be no such uncertainty. (...) (*apud* Sampaio, 2007:13).

Além disso, Holquist advoga que encontramos em Poe as convenções básicas da *classical detective novel*, a saber: o excêntrico detetive, visto como um instrumento de pura lógica, uma metáfora da ordem e o guardião da lei (características corporizadas em Dupin), o mistério do quarto fechado, a dedução, o poder da mente, entre outras convenções.

No entanto, a cena literária inglesa do passado e do presente deve o ímpeto inicial da mudança do herói condenado para o herói detetive a certos romances de Charles Dickens e Wilkie Collins¹⁴. O papel de Wilkie Collins e de Charles Dickens na afirmação da reputação literária do romance policial inglês é de um valor inestimável, pois o género, em si, passou a beneficiar de escritores hábeis, que apesar de amargamente atacados (ao serem apelidados “sensacionalistas”), conquistaram o interesse do público instruído. Afirma Murch: “They lent the weight of their literary reputation to the English detective novel which they created (Murch,1975:132).

Mas as personagens dos detetives amadores na cena literária inglesa diferem significativamente umas das outras quanto ao seu carácter e, na teorização de Murch, sofreram influências várias, particularmente vindas da França e da América.

Em meados do século XIX, a contenda nacional que desestabilizou a França levou também à queda dos interesses culturais da população, o que precipitou o fim do primeiro e melhor período dos *romans-feuilleton*¹⁵. Ao ser recuperada a estabilidade perdida, o público recuperou também tempo e vontade de ler. Não bastavam já jornalistas com trabalhos de má qualidade, tentando satisfazer as preferências ficcionais da população, pelo que, tal apetência alargada para a leitura acabou por ditar o surgimento de uma nova geração de escritores. Alguns deles foram extremamente prolíficos. Paul Féval (1817-1887) escreveu mais de cem livros e várias peças de teatro. Féval na sua primeira publicação, *Les mystères de Londres*, sob o pseudónimo de Sir Francis Trolopp, incluiu certos episódios de detetives. Contudo, nenhum escritor francês tinha ainda atribuído o papel de herói a um oficial da polícia ou a um detetive privado.

¹⁴ Os exemplos de Dickens e Collins na gestão da trama e no método de apresentação ainda exercem uma influência ativa no romance policial inglês.

¹⁵ Eram novelas populares que se publicavam por episódios em jornais, quais telenovelas da atualidade mas sem as vantagens do audiovisual.

Esse passo só seria dado nas obras de Ponson du Terrail (1829-1871), criador de Rocambole, uma espécie de detetive aventureiro, e nas obras de Emile Gaboriau (1833-1873), criador de Monsieur Lecoq, que dominou a ficção policial da época. Pierre Alexis Ponson, conhecido por Ponson du Terrail, escreveu setenta e três romances em dois anos. Por seu turno, apesar do seu curto tempo de vida literária, Gaboriau influenciou o desenvolvimento da ficção policial, não só em França como no mundo anglófono. Quase até ao final do século XIX, os escritores continuaram a produzir imitações dos seus romances policiais. Rapidamente surgiram traduções nos jornais de domingo, na América, na forma de folhetins. Na Inglaterra, alcançou um público muito vasto. Durante mais de vinte anos, os críticos literários empregavam a expressão “no estilo de M. Gaboriau” como uma descrição suficientemente informativa de uma nova ficção.

O típico *roman policier* de Gaboriau seguia as diretrizes de um padrão quase estereotipado e, talvez por isso, tenha influenciado vários imitadores. O enredo é construído com o objetivo de fazer sobressair a perícia do detetive amador ou profissional, ou de um polícia. Gaboriau enriqueceu ainda a ficção policial através da sua percepção da utilidade do *suspense* enquanto artifício narrativo e utilizou-o de forma hábil e continuada.

Assim, nos anos 90 do século XIX, a ficção policial estava já a ser produzida em grande escala, beneficiando, entre outros fatores, das grandes descobertas científicas daquele tempo (na Química, na Bacteriologia e na Medicina). Por estarem relacionadas, quer com a preservação da vida e da saúde do ser humano, quer com a melhoria das condições de vida, geravam especial interesse e admiração no público em geral. O materialismo vivido no período tinha também o seu efeito, pois a opinião pública estava do lado daqueles cuja função era proteger a sociedade das depredações cometidas por criminosos.

A mudança das condições económicas da classe trabalhadora foi outro fator de peso. Frequentemente mal pagos e a trabalhar arduamente, os trabalhadores procuravam as *Free Libraries*, em estado nascente nas grandes cidades, ou as magazines baratas diárias, para se entreterem nos seus breves momentos de lazer, um escape da realidade do seu dia-a-dia que a ficção policial se encarregava de amenizar.

Além disso, o rápido crescimento da ficção policial durante esta década deve-se ao culto do indivíduo, patente em toda a ficção inglesa daquela época. Como explica Murch:

Detective fiction is a medium that lends itself particularly well to expressing this ‘individualism’ and it was precisely at this period that English writers began to place special emphasis upon the personality of their detective heroes all of them amateurs, not members of an organization, and therefore free to act as individuals. It was the figure of Prince Zaleski, Martin Hewitt, Sherlock Holmes, or even Dick Donovan, that monopolize reader’s interest, the plot of each story being devised to give one more instance of the hero’s amazing powers of detection (Murch,1975:150).

Sherlock Holmes é uma das poucas personagens literárias que adquiriu uma identidade autónoma e evidente, sendo o seu nome e as suas qualidades pessoais familiares para milhares de pessoas, mesmo para aqueles que não leram nenhuma das obras de Conan Doyle¹⁶.

Segundo Murch, a aparição de Holmes ocorre exatamente no momento certo, sendo uma lufada de ar fresco na galeria de heróis detetives que temos vindo a referir. Para o criar, Doyle extraiu as mais notáveis características dos detetives das gerações anteriores e adicionou-lhes as qualidades que o público de uma tardia era vitoriana admirava mais (Murch,1975:173). Referimo-nos à sua inteligência, ao seu raciocínio mental, ao seu *background* cultural, à sua respeitabilidade e integridade, ou, ainda, ao estatuto de cientista internacionalmente reputado, célebre no seu campo de trabalho. Além destas características, não devemos esquecer que Holmes é um detetive inglês e que, até ao momento em que surge, desde a época de Vidocq, todos os detetives ficcionais célebres eram franceses: Dupin, Père Tabaret, Monsieur Lecoq, Rocambole. Em França, as histórias de Sherlock Holmes (traduzidas), passaram a ser muito populares, mormente entre os leitores mais cultos que sentiam um certo menosprezo pelos *roman policiers*.

Neste contexto, em Inglaterra, a ficção policial torna-se reconhecida como género literário. Escritores já distinguidos noutras áreas dão os primeiros passos no novo território literário. Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), além de escrever um conjunto de contos ao estilo de Conan Doyle, em que sobressai a perspicácia do padre Brown acerca da natureza humana, encontra-se entre os primeiros homens de letras a defender a ficção policial, escrevendo o artigo “The Defense of Detective Story”, em 1901, e ensaios sobre Sherlock Holmes que publica no jornal *Daily News* em 1901 e em 1907.

¹⁶ Holmes adquiriu ainda o estatuto de um ser humano. Todavia, a sua popularidade não surgiu de imediato na primeira história que protagoniza, *A study in Scarlet*, publicada em 1887.

A habilidade científica atribuída a Sherlock Holmes é eficientemente exibida por Dr. John Thorndyke, o protagonista da longa sequência de *detective stories*, *The Red Thumb Mark* (1907), da autoria de R. Austin Freeman (1862-1943). Cumpre salientar que, em *The Singing Bone*, Freeman tentou um inovador método de abordagem ao nível de enredo, fazendo com que o leitor travasse conhecimento com o criminoso no seu dia a dia, antes de o crime ser sequer pensado.

No entanto, a influência dominante, no período anterior à Primeira Grande Guerra Mundial, pertenceu sempre a Sherlock Holmes, cujas aventuras foram publicadas intervaladamente até 1927, embora a sua atmosfera fosse, naquela altura, já muito datada, dado que o público associava Holmes à era das lâmpadas a gás e dos cabriolés.

Durante a primeira década do século XX os investigadores que se seguiram a Holmes estavam, de algum modo, em dívida para com ele: pelo exemplo inspirado da sua criação e pelo seu prestígio, que os ajudava a ter, quase que assegurada, a atenção dos leitores. Porém, os detetives ficcionais da época tinham também necessidade de ser diferentes de Sherlock Holmes e essa necessidade impulsionou um ponto de viragem na ficção policial.

De acordo com Murch, em contraste direto com Thorndyke, *Father Brown*, de Chesterton, originou o que se pode chamar a escola intuitiva de detetives, pois estamos perante histórias não científicas, em que as considerações pessoais se revestem de maior importância do que as pistas materiais.

A popularidade destes dois tipos de herói, o detetive científico e o detetive intuitivo, levou a que caísse em desuso o convencional *fair play* entre escritor e leitor. Assim, cresceu uma nova técnica de apresentação, expectante da satisfação do leitor aquando do anúncio ditatorial no fim da história: “O culpado é X porque eu digo que sim” (Murch, 1975:152). Logo, a vítima permanece relativamente secundarizada.

Ora, foi em grande medida como reação a esta técnica, atribuída a detetives amadores, que vem a dar-se relevo ao polícia profissional e aos métodos de deteção que o leitor podia seguir e logicamente perceber. Ainda assim, uma outra categoria de detetive amador persistirá e transitará do período pré-guerra para as décadas posteriores: o *gentleman of leisure*¹⁷, que empreende uma investigação pelo prazer de resolver um

¹⁷ Uma espécie de diletante, independente, economicamente, sem dívidas e sem responsabilidades, cultor do ócio e dos jogos de espírito, mormente a descoberta de enigmas e/ou crimes.

puzzle. Philip Trent e seus descendentes, Colonel Gore, Anthony Gethryn, Lord Peter Wimsey e outros, são alguns exemplos.

No que toca à cena literária americana do princípio do século XX, Mary Rinehart representa a emergência de uma inovadora ficção policial puramente americana, pois aposta num *background* fidedigno baseado nas condições sociais específicas dos Estados Unidos.

Carolyn Wells é outra escritora americana merecedora de destaque pela sua prolífica escrita de romances policiais em que pontifica a ação do detetive Fleming Stone, um académico tranquilo, cuja primeira aparição ocorre na obra *The Clue* (1909). Wells foi ainda uma das primeiras autoras a publicar um estudo acerca da construção, propósitos e limitações da ficção policial. Referimo-nos a *The Technique of Mystery Story*, publicado em folhetim em 1913, e em revista em 1929. Wells foi pioneira no uso da expressão *detective story* aquando da recolha de exemplos destes contos em antologias com uma introdução analítica.

Apesar destes novos desenvolvimentos na América e das atividades de Lupin e Rouletabille em França, foi em Inglaterra que mais fortemente se verificou o crescimento da ficção policial nos primeiros anos do século XX. Esta onda de popularidade estendeu-se de 1890 a 1914, tendo o início da Primeira Guerra Mundial ditado o fim do grande período de formação do género, momento em que os leitores de ficção popular se voltaram para os *thrillers* de aventura, contos de espões estrangeiros ou de sinistros arquí-criminosos.

Por sua vez, os anos 20 foram uma era de crescimento renovado e prolífico do romance policial, que explorou progressivamente as novas descobertas científicas (à semelhança do que havia acontecido no século XIX), os novos métodos de comunicação e os novos estilos de vida, a fim de conferir um âmbito mais amplo ao puzzle e às variações excitantes na técnica de deteção.

Alguns escritores destacaram-se particularmente por terem originado novas tendências ou por terem dado nova vida às antigas, contribuindo materialmente para o desenvolvimento do género. Neste sentido, Mandel classifica o período entre guerras como a idade de ouro do romance policial. O autor considera, ainda, a Primeira Guerra Mundial como sendo uma linha divisória entre as histórias escritas por Conan Doyle e Gaston Leroux e pelos autores clássicos dos anos 20 e 30. Mandel defende assim a existência de duas idades de ouro: a idade de ouro dos pioneiros, a que temos vindo a fazer referência, e a idade de ouro do período entre guerras. *At the Villa Rose*, de 1910,

de A. E. W. Mason e *Trent's Last Case* de 1912, de E. C. Bentley, são duas obras representativas da transição entre ambas.

Mandel afirma que a Primeira Guerra Mundial foi um ponto de viragem para as massas da pequena burguesia e para uma parte dos setores mais brandos da classe dominante, quer no mundo anglo-saxónico quer na maior parte dos países europeus:

Nos seus espíritos, essa viragem estava ligada à ideia de Paraíso Perdido: o fim da estabilidade, da liberdade de gozar a vida a um ritmo tranquilo e a um preço aceitável, da crença num futuro garantido e num progresso ilimitado. (...) Quando a guerra acabou e a estabilidade não regressou, a pequena burguesia, ainda essencialmente conservadora, deixou-se consumir pela nostalgia (Mandel, 1993:52).

Essa mesma nostalgia era mitigada pela leitura de romances policiais, pois permitiam reviver a *Belle Époque* de antes da guerra, pelo menos em imaginação.

Em Inglaterra, Dorothy Leigh Sayers (1893-1957), instruída e meticulosa, teve uma influência marcante na evolução da ficção policial nas décadas de 20 e 30. O seu primeiro romance apresenta o herói que o público leitor associará sempre ao seu nome, Lord Peter Wimsey, o detetive aristocrata. Sayers, fascinada pelo género policial como um *medium* literário, sondou as suas origens, examinou exemplos marcantes do século XIX e dedicou-se a preparar três antologias dos melhores exemplos já existentes. Alguns anos antes, E. M. Wrong havia publicado uma pequena coleção de histórias policiais, antecedida por uma introdução experimental, mas é a Dorothy Sayers que cabe o mérito de delimitar o assunto mais detalhadamente, escrevendo em duas das suas antologias uma esclarecedora introdução, reveladora do largo espectro da sua pesquisa acerca das técnicas e do *background* histórico da ficção policial. Por conseguinte: “(...) the detective novel in her hands began to bridge the gap which had, for more than half century, separated it from the ‘literary novel’” (Murch, 1975:222).

O estatuto da ficção policial começa, então, a modificar-se, visto que as obras já não podiam ser consideradas somente um produto de massas: a discussão das técnicas e do *background* histórico, tal como fez Sayers, são a chave para essa modificação. Afinal, as obras de ficção policial também podiam ser consideradas “literárias”¹⁸.

A forte revitalização do interesse do público nesta época inspirou a publicação de antologias também nos Estados Unidos da América, sendo *The World's Great Detective Stories* (1927) uma das primeiras, contando com uma informativa e

¹⁸ No caso português, o silêncio teórico crítico foi prejudicial para o reconhecimento do género e para o seu posterior desenvolvimento.

clarividente introdução redigida por Willard Huntington Wright (1888-1939), editor, jornalista e crítico de arte. Para assinar os seus romances policiais adotou um pseudónimo baseado num antigo nome de família, Van Dine. Foi por S. S. Van Dine que se tornou conhecido e que se tornou o escritor mais lido do seu tempo, trazendo à ficção americana um novo estilo de detetive amador, Philo Vance.

S. S. Van Dine incorporou na sua obra duas características particulares, mais tarde usadas por outros escritores: a técnica de eliminar todos os suspeitos óbvios, um por um, fazendo deles vítimas do assassino desconhecido, e o recurso a um ambiente de *suspense* crescente. Registe-se ainda a adoção de uma forma repetitiva de título, que serve quase como uma assinatura do seu trabalho: as palavras, “*murder case*”, fazem parte integrante dos títulos de doze dos seus romances, por exemplo: *The Benson Murder Case* (1926), *The Greene Murder Case* (1928), *The Bishop Murder Case* (1929) e *The Dragon Murder Case* (1933). O autor apresentou ainda regras claras que devem pautar a construção de um bom livro policial e discutiu toda a problemática da construção do seu enredo, formulando vinte regras (Van Dine, 1928) que o escritor não deve, em caso algum, ignorar. No segundo capítulo, veremos como Miguel Miranda subverte algumas dessas regras.

A ficção policial deve ainda muito a Ronald A. Knox (curiosamente um padre e teólogo anglicano), não tanto pelos seus romances,¹⁹ mas pelos exames técnicos do género, nomeadamente sobre a obra de Conan Doyle e a figura de Sherlock Holmes. Os estudos, publicados na coletânea de ensaios *Essays on Satire*, de 1928, foram citados no prefácio dos nove volumes da antologia *Best Detective Stories*, editada em 1942 conjuntamente com H. Harrington.

Assim, a ficção policial seguiu na direção certa, influenciada por um grupo de distintos escritores ingleses que compreenderam as potencialidades do género, mantendo e melhorando os seus próprios padrões, de acordo com Murch. Institucionalizando de algum modo tais propósitos, foi fundado, em 1929, The Detection Club Of London²⁰, contando com G. K. Chesterton como presidente, cargo posteriormente assumido por E. C. Bentley e, mais tarde, por Dorothy L. Sayers. Os membros admitidos por este clube juravam respeitar “the King’s English” e observar

¹⁹ Por exemplo, *The Viaduct Murder* de 1925, uma despreocupada e improvável fusão do alibi baseado no horário do caminho-de-ferro e do motivo da passagem secreta. Seguiram-se, *The Body in the Silo* de 1933, *Still Dead*, de 1934 e *Double Cross Purposes*, de 1937.

²⁰ Um dos primeiros precursores da formação do London Detection Club, Anthony Berkeley Cox (1883-1971), sob o seu pseudónimo Anthony Berkeley produziu vários romances policiais de qualidade.

meticulosamente certas regras formuladas para assegurar o *fair play* entre o escritor e o leitor, técnica negligenciada há demasiado tempo. Estas orientações, algo autoritárias, encorajaram o aparecimento de uma plêiade de novos escritores, dando origem, a partir do início da década de 30, a um novo tipo de idade de ouro da ficção policial.

Em França, onde o género foi por muito tempo representado quase somente por *romans policiers* melodramáticos e por obras de autores ingleses traduzidas (Conan Doyle em particular), o escritor belga Georges Simenon (1909-1989) tornou-se repentinamente popular. Apresentando, com requintada habilidade literária, as atividades do inspetor Maigret, Simenon insufla uma lufada de ar fresco no mundo dos heróis detetives, sendo Maigret, nas palavras de Murch, tão realista como Lecoq era teatral. A desvalorização do trabalho de deteção leva a que o realismo rígido dê um toque característico aos enredos, toque associado à aceitação tácita do lado negro do comportamento humano. O crime surpreende pouco. O puzzle central nunca é meramente um instrumento ingénuo para criar um enredo, mas é sempre um pungente problema humano.

O caso de Dashiell Hammett (1894-1961) é bastante peculiar, dado que aprendeu técnicas de deteção de forma árdua e escorada na prática, trabalhando ao longo de oito anos na agência nacional de detetives Pinkerton, fundada em 1850 por Allan Pinkerton. Portanto, Hammett conhecia por experiência própria, o universo de pistolas de *gangsters* retratado em *Red Harvest*, romance publicado em 1929, e no título do mesmo ano *The Dain Curse*. Foi no seu romance seguinte, *The Maltese Falcon* de 1930, que Hammett dominou a sua própria linha campestre na ficção policial (Murch, 1975), seguindo-se os romances igualmente populares *The Glass Key* (1931) e *The Thin Man* (1934). De acordo com Murch, *The Maltese Falcon* mostrou um lado humano das personagens e tornou-se mais conhecido pelo filme do que pela sua forma original. As investigações de Sam Spade são quase sempre bem-sucedidas, apesar do perigo inerente aos seus métodos imprevisíveis (à semelhança de Mário França, como veremos). Por esta razão, na teorização de Murch, trata-se de *thrillers* misteriosos e não de romances policiais. Hammett é o criador do romance *hard-boiled*, que, por norma, retrata violência seguida de violência, enfatizando sentimentos de terror, horror e apreensão. Atentemos na forma como Murch descreve a obra de Hammett:

In Dashiell Hammett's work there is a brutal realism of subject, treatment, and especially of dialogue, devised to keep the reader in a state of shock. His typical characters are cold, self-seeking, licentious

and treacherous. His Sam Spade is the blueprint for the tough, “hard-boiled” private investigator who works alone on a dangerous assignment, using his fists and his gun as readily as his brain; who always has a bottle of whisky handy and a beautiful blonde or redhead needing his help (Murch, 1975:230).

Vários escritores seguiram as pisadas de Dashiell Hammett, incluindo os mais notáveis, como Erley Stanley Gardner e Raymond Chandler, que o ultrapassaram em produção e introduziram algumas mudanças no padrão de Hammett. Raymond Chandler (1888-1959) segue a técnica *hard-boiled* de Dashiell Hammett, empilhando violência sobre violência. No entanto, nos contos e nos romances policiais de Chandler o *hard-boiled* é algo diferente: o autor tende a embelezar a sua escrita por intermédio de pequenas passagens que quase podemos qualificar como prosa poética.

Entre outros escritores americanos desta época, Rex Stout, Stuart Palmer, Fulton Oursler, Phoebe Atwood, Taylor, Craig Rice, John J. Malone e a escritora Mignon G. Eberhart são os nomes mais lembrados. Rex Stout (1886-1975), no romance *Fera-de-Lance*, criou o detetive privado Nero Solfe e o seu “Watson”, o altamente brilhante, Archie Goodwin, que vai mostrando continuamente os seus dotes inabaláveis noutros romances posteriores.

O herói detetive do romance policial *hard-boiled* foi trazido para a ficção inglesa por volta dos anos 30, pela mão de Peter Cheyney (1896-1951), nos contos protagonizados por Lemmy Caution e Slim Callaghan, os quais, ainda que de modo distinto, perpetuaram a tradição de Sam Spade²¹.

A ficção policial, não só na América, também deve muito a Ellery Queen, o pseudónimo adotado pelos primos Frederic Dannay e Manfred B. Lee, ambos nascidos em Brooklyn em 1905. Em 1941, Ellery Queen publica uma antologia de micro contos policiais selecionados²², depois de uma exaustiva pesquisa de fontes pouco conhecidas. Tal publicação teve grande sucesso e levou à criação de uma revista a *Ellery Queen's Mystery Magazine*, que no mesmo ano já circulava internacionalmente.

Entre 1945 e 1957 este *magazine* organizou um concurso anual de micro contos de crime, mistério e deteção, o que estimulou um grande interesse tanto nos escritores conhecidos como nos escritores novos e, segundo Murch, originou a formação de novos padrões de técnica (Murch, 1975:232).

²¹ Sam Spade é o emblemático detetive protagonista de *The Maltese Falcon*, de Dashiell Hammett.

²² 101 Years' Entertainment, *The Great Detective Stories*, 1841-1941

Este desenvolvimento da escrita da *short story* foi, de algum modo, incentivado com o *Edgar Allan Poe Awards*, atribuído anualmente a romances enigma, como também a outras categorias da escrita de mistério, pela organização Mystery Writers of America, algo análoga ao Detection Club of London. A diferença na nomeação destas organizações é significativa. Como afirma Murch:

(...) underlining the distinction that whereas in England the detective interest remains dominant, in America the essential element is Mystery, whether or not detection is also involved, a return in spirit to the tradition inherited from Poe (and, indeed, from Brockden Brown) whose works ranged beyond detective themes to ‘mystery and imagination’, horror and fantasy (Murch,1975:233).

Surgindo como uma ramificação das modas literárias da ficção americana – mistério, o horror e a fantasia –, os anos que se seguiram mostram desenvolvimentos marcantes daquilo que podemos chamar ficção científica. Frederic Brown e Isaac Asimov ditaram a emergência da ficção científica com temas policiais, tendo as obras atraído a atenção dos dois lados do Atlântico e acabando por inspirar uma variação específica do género.

Durante anos, a rápida troca de obras de ficção policial foi transversal ao Atlântico. Existem diferenças nacionais entre as histórias policiais americanas e inglesas mas há um público devoto em ambos os países.

Entre 1930, e 1994, o Crime Club (extensão da editora britânica William) mantinha o público diretamente informado a respeito das obras publicadas. Os periódicos costumavam dedicar espaço às resenhas críticas de novos romances e, em Inglaterra, os padrões eram notavelmente elevados, dado o trabalho de especialistas na área.

As associações The Detection Club of London, The Mystery Writers of America, bem como a Crime Writers Association, foram criadas na Inglaterra e nos Estados Unidos com o intuito de manter e melhorar padrões de escrita, a construção de enredos e precisão técnica e, nesse sentido, estimular novos escritores que buscam o prestígio através do estatuto de associado.

Como pretende delimitar Holquist, o campo da *detective story*: “(...) should be mainly occupied with detecting, which would exclude gothic romances, psychological studies of criminals, and hard-boiled thrillers” (*apud* Sampaio, 2007:13). Por isso, os romances policiais de Miguel Miranda são heterodoxos face ao romance policial

canónico, questão que aprofundaremos no segundo capítulo, já que os romances de Miranda não se ocupam apenas da deteção.

A delimitação de género e a evolução temática e concetual da ficção policial, nas palavras de Mandel, refletem a história do próprio crime (Mandel,1993:17). Por consequência, o termo policial comporta em si mesmo uma referência empírica muito ampla. Na mesma linha de pensamento de Murch, Reinaldo Ferreira, o Repórter X²³, por volta dos anos 30 do século XX, utiliza-o para designar um *corpus* de narrativas multiformes, híbridas e sincréticas. A definição de Ferreira é de teor pragmático, sobretudo em função do efeito provocado no leitor, o que é correto, pois é com base nesse mesmo efeito que perspetivamos os textos do género.

No que diz respeito ao caso português, é indissociável a ligação entre o silêncio teórico-crítico e a receção do género policial, quer por parte dos escritores, quer por parte dos leitores²⁴.

2. Receção e legitimação do romance policial em Portugal

Ao contrário do que sucedeu noutros países, como na Inglaterra ou nos Estados Unidos, o género policial em Portugal foi sempre recebido com desinteresse e algo minimizado. Por isso, nunca foi bem estudado e só esporadicamente tem sido abordado no espaço universitário. Como aponta Maria de Lurdes Sampaio no seu trabalho:

(...) i) *o estatuto de menoridade* que (ainda) é apontado ao policial tanto por críticos autorizados como por leitores habituais, relutantes em falar publicamente dessas leituras ou; ii) o estatuto de *estrangeiro* que lhe é associado desde há décadas (Sampaio, 2007:1).

Corroborando do ponto de vista de Sampaio, Miguel Real afirma que “há algum provincianismo na crítica literária que desdenha o género policial” devido à “ligeireza de vocabulário, a inexactidão da caracterização das personagens e obsessivo e lúgubre tema do assassinato” (Real,2015:11) que não devem, à partida, ser estudados pela literatura, mas sim pela psicologia social e criminal, embora admitindo exceção de grandes autores (Real,2015:11).

²³ *Repórter X* foi o pseudónimo usado pelo repórter, jornalista, dramaturgo e realizador de cinema, Ricardo Ferreira, e com o qual assinou variados textos.

²⁴ Somente por volta dos anos 80 do século XX, é operada uma mudança na situação do discurso da crítica, pois são publicados vários ensaios e resenhas na imprensa periódica demonstrativos do interesse pelo género policial, especialmente na revista *Vértice*, mudança que se deve, de certa forma, ao processo de democratização decorrente da Revolução de Abril.

Segundo Sampaio, o estatuto de menoridade decorre da inclusão do género em categorias desqualificantes, tais como “infra literatura” ou “para literatura”²⁵. Por conseguinte, para uma abordagem bem-sucedida do género (e, possivelmente, para uma valorização crítica) não podemos ignorar a sua retórica própria, como nos diz Jacques Dubois:

Le genre propose des mythologies fascinantes, et cela compte (...). [L]orsqu'on dit que les histoires policières sont peut-être mal écrites, on pointe de la sorte un fait gros d'implications. Comme tout message littéraire, ces histoires ont leur rhétorique, mais le lieu d'application de celle-ci s'est déplacé de la phrase vers des séquences d'un autre ordre et d'une autre dimension. Déterminé par une sémiologie de l'énigme et de l'indice, il correspond pour l'essentiel à la syntaxe narrative, aux différents segments qui constituent l'intrigue ou le scénario, à leur succession, à leur emboîtement (*apud* Sampaio, 2007:3).

Francis Lacassin, na obra *Mythologie du roman policier* (1993), expõe ainda, entre outras ideias, que o policial realiza o equilíbrio entre o pensamento mítico e o pensamento racionalista. Logo, uma abordagem unicamente textual é inadequada, dado que o género policial é palco da secularização dos mistérios, da tematização dos medos e das inseguranças do ser humano moderno.

No caso português, uma abordagem orientada para questões estritamente textuais é, à partida, incorreta, pois o género policial apresenta-se como um género importado e traduzido principalmente depois da Segunda Guerra Mundial. Sampaio salienta os primeiros problemas com que se depara o reconhecimento histórico-literário:

A existir uma história da literatura e dos géneros traduzidos, o género policial teria, decerto, um lugar de destaque nessa história por fazer. Porém as histórias da literatura existentes no nosso país, privilegiando o Autor, a literatura autóctone, o pólo da produção, apenas fazem referências assistemáticas à literatura em tradução, ou abordagens que privilegiam os autores consagrados (Sampaio, 2007:3).

O estatuto de “estrangeiro” do género, no nosso país, torna-se, pois, desde cedo evidente, em consequência, como já dissemos, da sua importação e tradução intensivas a partir de finais da Segunda Guerra Mundial. Nessa época, porém, começou a emergir um meta discurso²⁶ que lhe conferirá identidade.

²⁵ Como refere Sampaio, citando Arnaldo Saraiva, esta última designação está bastante generalizada e enferma de vários preconceitos. Decorre, sobretudo, da ideia de que existiria uma definição inequívoca e estável do lexema e do conceito de “literatura” (Sampaio, 2007:4).

²⁶ Como nos explica Segre: “Este discurso (...) apresenta características próprias: discurso virtual que se transforma em acto, apenas através das tentativas de interpretação; discurso que, por definição, resolve as

A consciência da existência de um género ganha forma uma vez que a quase totalidade das novelas e romances policiais até então publicados se encontra numa linha de continuidade (tanto num plano narratológico como num plano ideológico) relativamente a certas “formas conservadoras” (expressão de Sampaio) da literatura gótica e de mistérios do século XIX.

A prolixidade de designações, nos mais diversos idiomas, para um género nos dias de hoje difundido mundialmente, é uma das primeiras dificuldades para encontrar uma definição de tipo estrutural e essencialista. A autora refere o exemplo mais conhecido, e talvez o mais flagrante: a designação de *roman policier* (do qual derivariam muitas outras formas nas línguas românicas, como no caso português, o “romance policial”), que pode sugerir de imediato, mas sem fundamento, a ideia de serem apenas narrativas protagonizadas por agentes da polícia. Apesar da incompletude destas designações, elas materializam algum tipo de significado em cada uma das comunidades linguísticas que as utilizam:

(...) tal deve-se ao funcionamento semiótico-pragmático das mesmas, a certos protocolos de leitura, do que a qualquer relação de motivação natural entre os signos e os seus referentes. Muitas designações significam em função de hábitos estabelecidos, de uma tradição de uso que parcialmente explica a resistência a designações novas, ainda que eventualmente mais apropriadas aos objectos designados (Sampaio, 2007:28).

Os países latinos têm preservado a terminologia já estabelecida, recorrendo quer à designação inglesa clássica, *detective novel* (que é, claramente, a mais usada internacionalmente), quer à designação francesa, ou então fazendo uso de um decalque das mesmas.

O caso português é bastante similar ao castelhano, sendo a designação romance policial (ou novela policial), utilizada com mais frequência (e a única na oralidade). É ainda possível encontrar a designação vaga e englobante de *história policial*, que inclui contos, novelas e romances. Deve ainda salientar-se a ocorrência, ocasional, de expressões com função equivalente, tais como novela policiária ou romance policiário²⁷.

ambiguidades do discurso explícito. Teremos assim uma convergência entre uma teoria do discurso e uma teoria da acção” (C. Segre, 1989:30).

²⁷ No entanto, Sampaio sublinha a ausência da designação policiária nas várias enciclopédias e dicionários consultados. “Surge sim, invariavelmente, a forma substantiva policiário, com o seguinte significado: “Instituição restritiva das liberdades sociais ou humanas” (exemplo retirado do *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, vol. IX, coordenação por José Pedro Machado 1981:243)” (Sampaio, 2007:31).

Já no fim do século XX, tornou-se cada vez mais frequente o uso do adjetivo biforme policiesco/policiesca (decalque da forma italiana “*policialesco(a)*”), e também do termo detectivesco para qualificar a novela, o romance, ou ainda a literatura (o termo já era utilizado por Reinaldo Ferreira no início do século). Contudo, esta forma adquire, em alguns contextos, uma conotação pejorativa (Sampaio, 2007:31). Sampaio refere ainda a forma policíaco (enquanto sinónimo de policial), registada no *Dicionário Contemporâneo de Língua Portuguesa* (1987) de Caldas Aulete, designação baseada numa citação da obra *Barbear, Pentear* (1912) de Fialho de Almeida, que evidencia influências castelhanas. Tal como sucedeu noutros países (em Itália, por exemplo), sobretudo na coloquialidade, é usada a designação vampiro como sinónimo de policial, numa utilização metonímica do nome da coleção que mais se destacou na tradução do género no nosso país.

A designação *romance policial* é assim um decalque do francês, chegada a Portugal pela primeira vez em 1882, na sua língua de origem²⁸ e viria a ser adotada em Portugal desde inícios do século XX com um significado movente e, por isso:

(...) com um sentido amplo e difuso, não se referindo, nem sequer em termos preferenciais, a narrativas com agentes da polícia oficial como protagonistas ou como personagens secundárias. Quando muito, poder-se-á considerar que, num sentido mais estrito, “policial” é, nessa época, qualquer narrativa com ingredientes criminais e com uma componente judiciária (com incidência no motivo dos erros judiciários) (Sampaio, 2007: 33)²⁹.

A autora dá o exemplo do título dos primeiros volumes traduzidos das novelas policiais de Conan Doyle, publicadas entre 1907 e 1910, *Memórias de um polícia amador*, em que ressalta o uso inadequado do termo polícia ao tratar-se de Sherlock Holmes: “A escolha adequada do termo “polícia” justificava-se em função de uma dada enciclopédia cultural, e era bem reveladora do processo de *redução ao conhecido* ou à *domesticação* desse detetive deveras excepcional que era Sherlock Holmes” (Sampaio, 2007:33, itálicos no original).

Reinaldo Ferreira, o Repórter X, desempenha um papel importante não só na divulgação de um sentido lato de literatura policial, até meados da década de 40 do século XX, mas também na divulgação de alguns dos autores europeus mais

²⁸ Apurou Sampaio: “Encontramos a expressão “roman policier” no jornal *O século* num anúncio de publicidade às obras de Gaboriau, redigido em francês, onde consta a seguinte afirmação: “Gaboriau est reconnu à présent comme le fondateur du roman policier” (Anónimo, 1882:2)” (Sampaio, 2007:32).

²⁹ Conclusões que a autora pôde retirar após a leitura de alguns “folhetins policiais” ou de “aventuras policiais”, publicados nalguns periódicos de inícios do século XX.

importantes na época, entre os quais, Émile Gaboriau, Gaston Leroux, Maurice Leblanc, Conan Doyle, Philips Oppenheim e ainda de outros nomes já não associados ao gênero nos dias de hoje. Nos textos de Reinaldo Ferreira está bem marcada a ideia de que a literatura policial envolve fundamentalmente um herói justiceiro, que está do lado do Bem e da Verdade. Por conseguinte, nos anos 20 e 30: “(...) a designação abarcava uma tal variedade de narrativas que o seu valor taxinómico e a sua operacionalidade teórica eram praticamente nulos” (Sampaio, 2007:35)³⁰.

Em termos de História da Literatura Portuguesa, a identificação entre policial e literatura de mistérios e entre romance policial e romance judiciário relevava (tal como outros textos) de uma conceção do gênero coletivamente sedimentada e baseada no senso comum em vigor ao longo dos anos 40. A ausência de qualquer menção a narrativas de mistério, bastante populares em Portugal, nomeadamente, *O Mistério da Estrada de Sintra* de Eça de Queirós e de Ramalho Ortigão, ou *Os Mistérios de Lisboa* de Camilo Castelo Branco, pode ser explicada, segundo Sampaio, quer pela importância dada à temática judiciária na definição de policial, quer pela interpretação muito literal do termo romance, que conduziria à exclusão de obras publicadas em folhetim e narrativas de curta extensão (Sampaio, 2007:35).

Em Portugal, nos finais dos anos 40 e 50, palco do Neorrealismo e do Surrealismo, a produção de romances revela-se algo estéril, o que não impediu o surgimento de experiências singulares e isoladas. Tomemos o exemplo de *Apenas uma narrativa*, da autoria de António Pedro, e de alguns romances que marcaram a diferença ao longo dos anos 50. À exceção de um ou outro caso fulgurante, como o romance *Esteiros* de Soeiro Pereira Gomes, é pertinente qualificar como literatura disfórica³¹ a produção Neorrealista na sua quase globalidade, muito devido à ênfase dada aos temas da repressão e da alienação.

Nesse sentido, Eduardo Lourenço sublinha a “obsessão ideológica inerente à maior parte da nossa ficção até aos anos 60” (Lourenço, 1993:293). Contudo, Lourenço

³⁰ Sampaio refere um capítulo da *História da Literatura Portuguesa Ilustrada dos Séculos XIX e XX* (dirigida por Albino Forjaz de Sampaio) datado de 1942, dedicado à literatura policial no século XIX. Já Gomes Monteiro aponta como representantes da literatura policial portuguesa Alfredo Hogan e Francisco Leite Bastos, autores de obras que tratam temas judiciários: “O romance policial, atualmente na moda, e, que teve o seu tempo com Ponson du Terrail e Xavier de Montépin, em França, e a sua revivescência com Conan Doyle em Inglaterra, a ponto de *O Rocamboles*, *O Conde de Monte Cristo* serem personagens universais é, ainda um gênero muito usado e com grande público. (...) Género inteiramente estrangeiro, também em Portugal despertou cultores (apud Sampaio, 2007:35) ”.

³¹ Algo negativo já que a construção dos enredos afetivos e as manifestações de exigência de liberdade individual, ocorrem sempre no quadro de uma sociedade reprimida e de instituições repressoras.

refere também obras à margem do Neorrealismo, nomeadamente *Mau tempo no canal* (1944) de Vitorino Nemésio, *O Barão* (1942) de Branquinho da Fonseca, *Apenas uma narrativa* (1942) de António Pedro, ou *Esta cidade* (1942) de Irene Lisboa, obras que só posteriormente seriam valorizadas. Por consequência, como afirma Sampaio:

(...) talvez possamos afirmar (...) que na cultura portuguesa de finais da década de 40 e ao longo da década de 50, estavam criadas as condições para uma boa receptividade do género policial, ou seja, de um tipo de narrativas que, antes de mais, recupera o “enredo” e tem “uma história para contar”. De facto, o romance policial vai ao encontro de certas expectativas mais elementares de muitos leitores, mas vai também ao encontro de ancestrais e universais expectativas: o prazer de ouvir contar uma história, o prazer decorrente da intriga ou da pura efabulação. (Sampaio, 2007:156)

Mas nos finais dos anos 40 é também patente uma necessidade social e psicológica de evasão. Em pleno Estado Novo, a importação intensiva e sistemática de romances policiais representava uma abertura a uma cultura de entretenimento (quase) inexistente ou existente dentro de parâmetros definidos pelo Estado Novo (Sampaio, 2007:157).

Em Itália, em Espanha e em Portugal, países que estiveram sujeitos a regimes políticos ditatoriais, o policial surgirá não só como um fenómeno de importação (privilegiando-se sobretudo o romance dedutivo inglês no período do pós-guerra em detrimento do romance negro americano³²), mas também como um fenómeno reativo. De certo modo:

(...) O facto de em três países com um fundo político e social idênticos se ter desenvolvido uma literatura de crítica social com alguma vitalidade, numa relação de reacção e imbricação nos regimes fascistas que vigoravam nesses países poderá ser algo mais do que uma simples coincidência (Sampaio, 2007:162).

Assim, a história do género policial em Portugal é a história de um género traduzido e, por consequência, a história de diversas coleções e das obras nelas publicadas, com principal destaque para a coleção “O Escaravelho de Ouro”, a coleção “Xis” e, em especial, a colecção “Vampiro”, (VB)³³, lançada em Março de 1947 pela Editora Livros do Brasil. O objetivo desta editora, fundada em 1944 por António

³² Veja-se sobre este assunto, Sampaio,2007:162.

³³ Em 1982, aquando do lançamento do número 500 da colecção VB pela editora Livros do Brasil o *Jornal de Letras* homenageou-a, dedicando-lhe um longo dossier, em que Carlos Vaz Marques, a distinguiu das restantes designando-a como *uma instituição*.

Augusto de Souza-Pinto, era a divulgação de obras e de autores brasileiros e norte-americanos, numa política editorial que implicava uma rutura com a prática ortodoxa da época, que privilegiava essencialmente as obras oriundas da cultura francesa. As edições de bolso permitiam a redução do preço das publicações e, dessa forma, aliciavam para a leitura outras camadas da população, para as quais o livro não era, de todo, acessível. A coleção “Vampiro” tinha como subtítulo *Os mestres da literatura policial*, apostando na divulgação de escritores de policiais anglo-saxónicos, pouco conhecidos em Portugal, à exceção de Simenon.

Assim, ainda nos anos 50, foram divulgados vultos famosos do romance negro americano, como Dashiell Hammett, Raymond Chandler³⁴ ou Mickey Spillane e outros autores contemporâneos, fenómeno que ainda mais se acentuou nos anos 60³⁵. *The Maltese Falcon (O falcão de Malta)* de Dashiell Hammett foi traduzido logo em 1950, mas até 1989 foram apenas traduzidos mais três títulos de Hammett: *The Glass Key (A chave de vidro)* em 1951, *The Dain Curse (Estranha maldição)*, 1952) e *The Thin Man (O homem sombra)*, 1959).

O sucesso comercial desta coleção deve muito ao investimento feito pela editora nas capas das obras, “o sinal externo e mais palpável da apropriação e domesticação do género”, (Sampaio, 2007:174), tornando-se muitos dos policiais objetos de sedução e colecionismo.

É também importante reter que o grafismo das capas nos permite observar uma mudança de paradigma entre uma outra coleção policial, a da Livraria Clássica, e as coleções criadas durante o pós-guerra, como a VB, a EO ou a Xis, que fomentaram a publicação do livro de bolso. Tais capas destacam-se pela policromia, “por vezes exuberante, num discurso imediato de ruptura com uma conceção sacralizante do próprio objecto livro” (Sampaio, 2007:174).

No pós-guerra, a popularidade e difusão do romance policial foi crescendo, verificando-se uma quebra da importação de livros franceses no original, e de um ritmo

³⁴ Alerta-nos Sampaio: “A tradução deste autor só se iniciaria na VB também na segunda metade da década de 50, em 1955 com a tradução de *The Long Goodbye* - embora a sua revelação tenha surgido com a tradução de *Big Sleep*, na coleção “Escaravelho de Ouro”, em 1951, que vem na sequência da projecção do filme homónimo, que surge no nosso país em 1948 com o título *À beira do Abismo*” (Sampaio, 2007:172).

³⁵ *Five Little Pigs* de Agatha Christie, com a tradução *Poirot desvenda o passado*, foi a primeira de 36 obras de Agatha Christie publicadas pela coleção (abril de 1947). Agatha Christie apenas foi superada em número de publicações na coleção por Erle Stanley Gardner (e pelas obras do seu pseudónimo A. A. Fair), que contou com 38 títulos publicados pela VB entre junho de 1947 e agosto de 1970.

frenético de traduções, com relevo para os romances policiais. Por tais motivos, Mandel define este período como “a primeira grande revolução do policial” (Mandel, 1993:56).

Contudo, nos anos 50 verifica-se uma restrição teórica do significado do termo literatura policial, possivelmente decorrente das tendências legisladoras e normativas de textos críticos sobre o género, aliadas à visibilidade notória dos autores anglo-saxónicos no mercado português e, em especial, de romances de carácter lógico-dedutivo³⁶. Como, afirma Sampaio:

Demasiado vinculadas a um universo de referências francófonas e aos ingredientes da aventura e da emoção, as designações “literatura policial” ou “romance policial” apresentavam-se como profundamente inadequadas aos autores e críticos nacionais que, ao longo da década de 50, procuravam circunscrever o âmbito do policial, ao romance dedutivo, ou que discutiam a viabilidade do romance policial português (Sampaio, 2007:38).

Quando Fernando Luso Soares edita, na revista *Investigação*³⁷ (nos três primeiros números), os fragmentos das “novelas policiárias” de Fernando Pessoa, os autores nacionais (com destaque para José da Natividade Gaspar) encontraram no termo “policiárias” uma solução – tanto para um impasse terminológico quanto para uma restrição no *corpus* empírico a designar pelo nome “policial” –, e uma marcação de uma diferença qualitativa em relação a uma certa tradição francesa. (Sampaio, 2007:38).

A designação “novela policiária” utilizada por Fernando Pessoa tornou-se, não só para muitos leitores como também para muitos autores, sinónimo de novela dedutiva.³⁸ Além de fragmentos de novelas policiárias, Pessoa redigiu alguns textos de carácter ensaístico sobre a sua conceção de policial, principalmente o texto intitulado “The Detective Story”, onde apresenta uma tipologia do género, descreve uma poética do polícia ideal, projetando o “armchair detective” como detetive modelo (Sampaio, 2007:38). A fim de clarificar a sua reflexão teórica, Pessoa contrapõe explicitamente as narrativas de Wills Crofts ou de Austin Freeman, que indica como exemplos de “tales of investigation”, com os “deductive tales” de Poe e da Baroness Orczy.

³⁶ Traduzidos mensalmente desde 1947 na colecção VB, ao contrário da tradição francesa, imperava a investigação empírica dos factos (Sampaio, 2007:174).

³⁷ A revista *Investigação*, revista mensal de investigação criminal, ciência forense, ficção policial, foi publicada de 1953 a 1958 e era dirigida por Fernando Luso Soares, inspector da Polícia Judiciária.

³⁸ A primeira ocorrência do termo “policiária” de que há conhecimento encontra-se numa carta de 13 de Janeiro de 1935 dirigida a Adolfo Casais Monteiro, carta famosa e frequentemente citada, pois Pessoa procede à explicação da génese e razão de ser dos seus heterónimos (*apud* Sampaio, 2007:39)

Nas novelas policiárias de Pessoa, publicadas postumamente em 1953, a polícia não está totalmente ausente³⁹, apesar da centralidade de Abílio Quaresma “detective amador e raciocinador” (*apud* Sampaio, 2007:42). Nesse sentido, podemos questionar as razões que terão levado o poeta a recorrer ao neologismo policiárias e à substituição do lexema romance pelo lexema novela, até porque, nos anos 30, num sentido lato, o termo policial (divulgado por Reinaldo Ferreira) era referente a qualquer história de mistério. Logo, a designação de novelas policiárias usada de Pessoa, reveste-se de uma importância simbólica, encerrando um valor diacrítico ou diferencial.

Na generalidade, a designação está ausente das diversas obras de referência. Sampaio, no seu trabalho, menciona o *Dicionário da língua portuguesa contemporânea*, (2001), no qual encontramos variadas expressões de uso corrente, espelhando a dificuldade de integração da designação policial no léxico comum, para sempre vinculada ao nome de Pessoa e à novela de tipo dedutivo⁴⁰.

Os anos 50 trazem consigo uma mudança de paradigma no género policial e os fragmentos das novelas policiárias de Pessoa começam a ser lidos como novelas de raciocínio, ao estilo de Poe. Não só a inexistência de uma reflexão ou fundamentação de Pessoa acerca da designação que cunhara, como também o facto de muitos dos seus apologistas serem defensores de um tipo de novela (nacional) de carácter mais realista onde o herói fosse um agente da polícia, levou a que a utilização do termo policiária desse azo a imensos equívocos.

Devido à utilização frequente do neologismo pessoano na forma substantiva e na forma adjetiva, a par com as dúvidas da sua operacionalidade teórica, Raul Machado, na época Presidente da Sociedade de Língua Portuguesa e uma autoridade em Filologia, pronunciou-se acerca da legitimidade e da necessidade deste termo na língua portuguesa, relativamente à existência do termo alternativo policial, num artigo intitulado “Policial ou Policiário”, texto de abertura do nº 9 da revista *Investigação*, publicado em Janeiro de 1954.

Machado começa por reconhecer a correta morfologia de ambos os termos, focando-se na sua formação. Depois de uma investigação exaustiva (com base na consulta de inúmeros dicionários) chega à conclusão que o vocábulo policial se encontra registado com regularidade nos léxicos nacionais, diferentemente de policiário, na altura

³⁹ No manuscrito de “A Carta Mágica” há cenas de interrogatórios levados a cabo pela polícia, cf. Sampaio, 2007:42.

⁴⁰ Para enumeração de exemplos mais elucidativos, cf. Sampaio, 2007: 48,49.

um neologismo recente, indicando a *Enciclopédia portuguesa e brasileira* como a primeira publicação a incluir o termo policiário, ainda que sem qualquer relação com um qualquer género ficcional.

Além disso, o autor tenta ainda dissociar o género policial da Polícia, enquanto instituição, e dos seus procedimentos de investigação e por isso começa por definir o género em função da abundância de “temas de carácter policial” (*apud* Sampaio, 2007:47) considerando o termo policiário mais adequado⁴¹. Segundo Sampaio: “(...) Raul Machado é bem o porta-voz de uma tendência dominante na época [nos anos 50] que perspectiva o policial em termos lúdicos, hedonísticos e formalistas (como se tratasse de enigmas ou de charadas), esvaziado, portanto, de qualquer conteúdo realista ou social” (Sampaio, 2007:47).

Ao longo dos anos 80 do século XX, bastantes autores insistiram na utilização do termo policiário(a) para qualificar diferentes nomes e categorias, tais como: “temática”, “literatura”, “livro”, “romance”, “relatos”, como por exemplo Mascarenhas Barreto no prefácio das *Obras completas de Sherlock Holmes*⁴². O termo passa então a ser associado à ideia de “problema” ou “jogo”, o que evitou o seu desaparecimento do léxico português⁴³. A já extinta Associação Policiária Portuguesa, fundada em 1987, era representativa de uma tendência para o uso inequívoco do termo policiário(a) como demonstram os seus objetivos⁴⁴.

A utilização do termo policiário traz consigo uma questão mais complexa: a importação e tradução regulares de policiais, acompanhada de um fenómeno de empréstimo e decalque de estrangeirismos, sobretudo de anglicismos. Por consequência, o uso reiterado desses vocábulos cria gradualmente um efeito de familiaridade no leitor e uma maior abertura da sociedade portuguesa à cultura anglo-saxónica.

⁴¹ Parece-nos, por isso, que este género literário, ou a esta tendência da literatura de ficção, em livros, jornais e revistas, quadra bem o adjetivo *policiário* recém-criado. Adapta-se perfeitamente a essa finalidade literária, e serve para separar dos temas fictícios, romanceados, confinados à literatura, o aspecto oficial, legal ou jurídico dos casos reais. Assim diríamos “história policiária”, “problema policiário”, “enigma policiário”, “novela policiária”, “matéria policiária”; enfim, “literatura policiária”, etc.” (Sampaio, 2007:47).

⁴² Tomemos ainda como exemplo as palavras introdutórias de Amílcar Goulart ao seu romance policial *Crime na Ilha Azul* de 1984 em que o autor de vários romances policiais publicados nos anos 40 e 60 se mantinha fiel ao termo pessoano: “Ainda hoje, no nosso país a literatura policiária é por muitos julgada como uma subliteratura, talvez por não apresentar no seu estilo simples e direto, quase jornalístico, consonâncias da frase redundante, tão ao gosto do portuguêsinho valente” (*apud* Sampaio, 2007:48).

⁴³ Além disso, continuou uma longa tradição charadística ou “problemista” em rubricas de jornais (Sampaio, 2007:49).

⁴⁴ A A.P.P é uma Associação de índole cultural, não lucrativa, fundada em 1987, que preconiza, por um lado, a dignificação e divulgação da Literatura Policiária, assim como de outros géneros afins (Ficção Científica, Terror, Fantástico...), e que promove, por outro, os autores portugueses integrados nesta temática, nomeadamente através dos jogos florais que organiza anualmente (*apud* Sampaio, 2007:49).

Na língua e na cultura portuguesas, o horizonte de expectativas da designação “policial” nunca envolveu um *corpus* de narrativas protagonizadas por agentes da polícia oficial, ou tendo como pano de fundo investigações ficcionais de carácter realista conduzidas por agentes da polícia⁴⁵.

Para uma terminologia ser aceite é necessário existir um consenso social mínimo e o termo policiário(a) não alcançou esse consenso, como é bem notório na crítica em Portugal. Contudo, o termo “policial” na cena literária portuguesa traz consigo um outro problema de relevante importância nas investigações em estudos literários, como conclui assertivamente Sampaio:

O grande problema de qualquer investigador que se proponha fazer a história do género policial em Portugal não reside no facto de o rótulo “literatura policial” se circunscrever a um *corpus* restrito que tenha “um polícia” como investigador, mas pelo contrário, de ele designar, empiricamente, um vasto e informe território de narrativas (Sampaio, 2007:52).

O facto de literatura policial designar um “vasto e informe território de narrativas” também originou outro tipo de questões, no longo percurso de reconhecimento do género. Estas decorrem de um discurso teórico crítico (muitas vezes circunstancial) iniciado em Portugal, em finais dos anos 40, discurso apologético e “orientado para a desculpabilização ou legitimação do acto individual e coletivo de leitura” (Sampaio,2007:182). Assim, no final da década de 50 e início da década de 60, o policial é percecionado como um género importante na escrita moderna, existindo já como uma instituição. Afirmo Todorov: “C’est parce que les genres existent comme une intuition qu’ils fonctionnent comme des “horizons d’attente” pour les lecteurs, des “modèles d’écriture” pour les auteurs” (*apud* Sampaio, 2007:182).

Em 1947, Victor Palla publica na Coimbra Editora, a obra *História do conto policial. Uma antologia*, coletânea de contos de renomados autores (Poe, Hammet e outros) onde faz a apologia do género e dá ênfase à tradição dos países anglo-saxónicos, com o intuito de provar a sua modernidade. A fim de promover a sua legitimação, o autor anexou à obra uma lista de bibliografia crítica e estudos já canónicos acerca do policial, até então desconhecidos em Portugal⁴⁶.

⁴⁵ Tome-se como exemplo a designação de policial de novelas de aventuras ou de espionagem em que a polícia ou qualquer outro investigador está ausente.

⁴⁶ Tais como: *Murder for Pleasure: The Life and Times of Detective Story* (1941) de Howard Haycraft, o artigo “Le roman policier” (in *Puissances du roman*, 1941) de Roger Caillois, e obras anteriores como

O ano de 1954 foi um ano marcante, já que o romance policial começou a ocupar um lugar, ainda que periférico, na cena literária portuguesa: *O marinheiro* de Fernando Pessoa é lido como um romance policial por Alfredo Guisado; um autor tradicionalista como Tomás de Figueiredo classificou o romance *Procissão de defuntos* (1941) como *novela bastante moral e também policial*, o que demonstra já uma certa consciência da existência do género. Como afirma Sampaio: “Títulos desta natureza manifestam o desejo de que certas relações de intertextualidade ou de arquitextualidade sejam exploradas no ato de leitura, jogando com um determinado horizonte de expectativas” (Sampaio, 2007:182). E é também neste jogo que se irão basear alguns dos títulos dos romances policiais de Miguel Miranda.

No final dos anos 50, o discurso crítico produzido sobre o género levou a que este passasse a fazer parte dos hábitos de leitura de muitos portugueses, originando uma consciência clara da existência de formas narrativas “novas”, diferentes dos romances produzidos em Portugal⁴⁷, ainda que a perceção dessa existência seja ainda, em certos momentos, algo confusa e difusa. Porém, o ponto de viragem na década de 50 verificou-se no momento em que o romance policial se tornou um objeto de atenção regular da crítica e do cinema.

Mário Braga, no ensaio *As origens do romance policial* (1953), vaticinava uma inevitável revisão do posicionamento da crítica literária portuguesa face ao romance policial. E Braga adivinhou: ao longo da década de 50 o policial tornou-se objetos de estudo, de notícias regulares, e de referência em jornais e revistas de grande tiragem e em meta textos (*apud* Sampaio, 2007:160), o que não equivaleu ainda a uma valorização clara do género.

José da Natividade Gaspar, no ensaio *Em defesa da literatura policial*, publicado na revista *Ler* (número 6, Setembro de 1952) referiu o facto de certos agentes culturais serem mais decisivos que outros na anulação do anátema da inferioridade do género. Nessa ótica, os lugares cimeiros e marcantes de reflexão sobre o género policial foram os prefácios e as introduções incluídas nas antologias de contos policiais organizadas entre 1945 e 1970, cuja fórmula será ela mesma parte de uma estratégia de construção de um cânone dentro do sistema cultural português. Essa mesma construção materializa-

The Technique of Mystery Story de Carolyn Wells e *Le Detective Novel et l'influence de la pensée scientifique* (1929) de Régis Messac.

⁴⁷ Sampaio menciona a leitura de romances policiais de Agatha Christie, que se abriram à metaficcionalidade e à autorreflexividade, contribuindo para essa mesma perceção singular da literatura traduzida não canónica.

se numa seleção de narrativas apontadas como modelares, conformes, quase na totalidade, com as técnicas de contenção e concisão prescritas e utilizadas por S.S. Van Dine e A. Knox⁴⁸.

Para dar a conhecer o género em finais dos anos 40 e inícios dos anos 50 e educar os gostos do público leitor, na senda da construção desse mesmo cânone, foram selecionadas obras baseadas na figura do autor (ou na sua exemplaridade) e na subespécie dedutiva. E foi com esse objetivo que foram organizadas antologias de contos, fora de coleções policiais, por Gaspar Simões (1945), Victor Palla (1947), Mário Braga (1953), José da Natividade Gaspar (1954), José Carmo (1957), ou ainda a de Lima da Costa (de 1961), publicadas pela Portugália Editora, a Arcádia e a Coimbra Editora, agentes culturais relevantes.

Como já afirmámos, nas décadas de 50 e 60 o policial foi fundamentalmente um produto importado, difusão de obras traduzidas, exceção feita às obras de Barreto e Branco, Reinaldo Ferreira e Artur Varatojo. Mas, em confronto com a novela *O clube dos sete anões* (1957) de Branco e Barreto, os textos de Artur Varatojo não podem ser considerados ficcionais. Apenas uma obra de Reinaldo Ferreira foi publicada postumamente em 1945. Logo, a produção nacional da obra policial é muito pobre à época, ironicamente num período referido como “o período de ouro” do policial no nosso país (como também realça Sampaio).

Amílcar Goulart, José da Natividade Gaspar e Fernando Luso Soares, assinando sem o recurso a pseudónimo literário, destacam-se por terem escrito romances policiais cuja acção se desenrola em Portugal, com detetives portugueses ou com adjuvantes de um detetive da Scotland Yard.

A força, a dependência do modelo anglo-saxónico e a presença do “estrangeiro”, persistiam em algumas novelas de autores portugueses. A presença de Sam Brown, detetive da Scotland Yard, nas novelas de Natividade Gaspar, reveste-se de vários significados: um louvor à polícia inglesa, a prática de uma parceria internacional na investigação criminal, mas principalmente representa “a força das convenções que regulam o género e uma concessão a hábitos de leitura estabelecidos” (Sampaio, 2007:444).

⁴⁸ Por consequência: “A combinação de um discurso teórico-crítico, em forma paratextual, com a exemplificação imediata permitia, por um lado, a difusão de uma concepção mais restrita e definida do género, e criava, por outro, a sugestão do género sério, “intelectual”, escrito por autores estrangeiros reputados, e dirigido também a leitores cultos” (Sampaio, 2007:185).

Uma das razões para a indiferença de muitos escritores em relação ao género, ou para o abraçar sob pseudónimo, era a ideia enraizada e generalizada de que o policial não podia ser senão estrangeiro, proveniente de Inglaterra ou dos E.U.A⁴⁹. Décadas mais tarde, Miranda contrariará esta tendência: os quatro romances policiais visados neste trabalho têm como palco principal a cidade do Porto.

A sobrevivência das coleções dependia da venda dos romances, que por sua vez dependia do selo estrangeiro, da marca de importação, o que, de algum modo, pode explicar o recurso a pseudónimos por parte dos autores portugueses. Num artigo publicado na revista *Vértice* em 1991, Orlando Guerra, escritor de romances policiais, a par com as exigências editoriais, aflora outra razão para a adoção de pseudónimos: “o complexo que domina os nossos intelectuais e homens de letras que escrevem um género que consideram menor” (*apud* Sampaio, 2007:445). Estava também em jogo a ausência de liberdade de expressão e a atitude crítica e negativa das autoridades fascistas em relação ao tratamento de questões agressivas e violentas. Ironicamente, os escritores portugueses que escreveram policiais sob pseudónimo voltaram-se para modelos narrativos norte-americanos. Por exemplo, Ross Pynn e Frank Gold escreveram romances de acção com elementos sensacionalistas, violentos e eróticos, sendo os seus heróis construídos similarmente a Mike Hammer (o herói de Mickey Spillane) e a James Bond (o herói de Fleming). É que a defesa do romance-enigma e a marginalização do *hard-boiled* americano não eram fatores impeditivos da popularidade de um autor como Mickey Spillane⁵⁰ e da replicação do seu tipo de heróis.

Durante os anos 50, para que o policial fosse aceite e dignificado, foi promovida a sua definição normativa como género dedutivo. Assim, verifica-se um bom acolhimento do policial, apesar de muitos preconceitos prevalecerem e de as confusões terminológicas se avolumarem em inícios dos anos 60.

⁴⁹ Em Maio de 1950, é promovido um concurso de contos policiais pela revista *Vampiro Magazine*, cujos responsáveis dirigiam aos potenciais concorrentes a seguinte advertência: “Seria ridículo aconselhar os concorrentes a “este” ou “aquele” caminho (...). Gostaríamos, no entanto, para reagir contra a ideia que parece predominar no principiante, de lembrar aos concorrentes que o conto policial não tem forçosamente de ser passado na Inglaterra ou na América, com um Inspector Smith ou Black que diz “All right” e uma jovem Mary que é sempre lindíssima e filha dum banqueiro (...) descubram um bom problema e narrem-no bem. Deste concurso, e dos que se lhe seguirem talvez venha a nascer uma literatura policial portuguesa” (*apud* Sampaio, 2007:444).

⁵⁰ A colecção VB publicou treze títulos deste autor entre Agosto de 1957 e Julho de 1968. Na senda de um esforço de atualização e de sintonia com as modas literárias, foram publicadas obras de Hartley Howard. Leslie Charteris e Peter Cheyney. Na década de 60 não é publicado nenhum romance de Ellery Queen ou de S. S. Van Dine. É também fundamentalmente nesta década que a VB publica Rex Stout “um autor que combina o romance dedutivo com o romance *hard-boiled* americano” (Sampaio, 2007:265).

O ensaio de António Pedro *Quase elogio do romance policial*, escrito em 1952 e publicado na revista *Tricórnio*, é a única reflexão sobre o romance policial formulada por um escritor surrealista, problematizando-o como uma forma pura, não ideológica, em virtude de ser a-temporal e a-histórica. De acordo com o escritor, e seguindo a tese de Edmund Wilson, o romance policial (ou a novela policial) envolve, na sua essência, a encenação de uma procura e de uma descoberta que, em epílogo, traz ao espectador burguês o conforto e a quietude que não encontra na sua vida real.

O quase elogio reside no valor formal que António Pedro reconhece no romance policial, mais precisamente no sentido arquitetónico de forma, “ausente das outras variantes *informes* do romance moderno” (Sampaio,2007:222). Logo, o romance policial é quase elogiado, encontrando a sua redenção parcial no facto de ter incorporado e preservado as características estruturais da tragédia⁵¹. Mas as personagens são movidas por interesses distintos, questão que se acentua no desenlace, como explica o autor:

Antígona resolve desobedecer a Creonte porque este nega sepultura a Polinice; Parry Mason desobedece à lei porque lhe pagam (...). Hamlet ouve em Elsinore o fantasma do pai para acusar o rei Cláudio ; Hercule Poirot interroga criados de café para identificar um assassino. Édipo arranca os olhos quando soube que Laio, que matou, Jocasta, de quem teve filhos, eram seu pai e sua mãe ; um qualquer Édipo Smith, se nascesse nas páginas do romance policial, metia os filhos num orfanato e entregava-se à prisão. Como a tragédia, o romance policial tem um herói, mas a mentalidade burguesa, em vez de príncipes e demiurgos encontrou para substituí-los, um polícia. (*apud* Sampaio, 2007:226)⁵².

O mundo burguês, acima evocado, é o mundo descrito por Foucault, o mundo da subjugação e do controlo do indivíduo por parte de instituições, como a prisão, os hospícios e a polícia, órgãos supervisionadores e disciplinadores do Estado Moderno⁵³. Assim, pode dizer-se que, no romance policial, a punição substituiu na totalidade a expiação: “(...) o policial não nos conduz ao tribunal, deixando-nos na ilusão de que a

⁵¹ António Pedro não faz referência ao ensaio de W. H. Auden, “The Guilty Vicariage”, escrito em 1948 onde este paralelismo é também estabelecido.

⁵² Décadas mais tarde, o romance policial deixará de ter como herói o polícia, ocupando o detetive esse lugar, aspeto de uma importância fulcral nos romances de policiais de Miranda protagonizados por Mário França, e, de certa forma, no romance *Livrai-nos do mal*, protagonizado pelo inspetor Filipe que não conseguiu deslindar o caso que tinha entre mãos.

⁵³ Esta temática percorre toda a obra de Michel Foucault, mas devemos salientar mais especificamente, *A sociedade punitiva* (1972-1973), e *Vigiar e punir* (1975).

descoberta do criminoso ou a confissão deste é garantia suficiente da sua culpabilidade e punição” (Sampaio, 2007:227).

Em 1953, vinte anos depois da primeira edição em folhetim *Uma aventura inquietante*, de José Rodrigues Migueis, é reeditada. Também em 1958, em Paris, Jorge Reis concluía a escrita de *Matai-vos uns aos outros*, obra publicada apenas em 1961, romance inovador por aliar a fórmula clássica de investigação com a temática neorrealista, o que, de acordo com Sampaio, nos leva a poder designá-lo como “policial neo-realista” (Sampaio,2007:255). A obra não obtém visibilidade e reconhecimento imediatos, apesar de, em 1962, ser distinguida com o prémio Camilo Castelo Branco e de, em 1963, merecer uma recensão crítica de Joaquim Namorado na revista *Vértice* e um ensaio de Óscar Lopes, publicado no suplemento “Cultura e Arte” de *O Comércio do Porto*, a 26 de Março. O romance de Reis é considerado um dos cinco ou seis melhores romances portugueses entre 1957 ou 1958 e 1963 e, talvez, o melhor romance policial português, superiorizando-se a *Uma aventura inquietante* de Migueis (*apud* Sampaio, 2007:257).

Óscar Lopes, considera este romance uma experiência positiva para a renovação do romance português, um salto em frente relativamente à saturação de fórmulas e motivos neo-realistas, estando o romance policial entre um dos possíveis percursos abertos à inovação. O ensaísta considera o policial um género hipercodificado, “cristalizado”, de convenções e fórmulas rígidas, apenas passível de combinações e articulações com outras formas e géneros de que decorrerão inovações no campo literário. A obra de Miranda virá a provar esse facto, tal como teremos oportunidade de explicar no segundo capítulo.

A disparidade entre a definição dominante do policial como romance-enigma (e da sua assimilação a um paradigma dedutivo) e a panóplia de romances não-conformes com essa definição, e que circulavam como policiais, aumenta na década de 60.

Nalguns textos da década, a expressão romance-enigma é substituída por romance-crime. Segundo Sampaio: “(...) é o indício mais claro da rejeição de uma poética normativa e restritiva do género, importada de fora (ou baseada numa axiologia mal disfarçada) (...)”, com o objetivo de encontrar uma descrição de carácter mais amplo, ou seja, que possa ilustrar a diferenciação entre os distintos tipos de romance policial. Perante as dificuldades terminológicas, considerar a existência de vários tipos de romances policiais foi uma das estratégias mais comuns para tentar contorná-las. Neste período, a popularidade do romance policial e das várias reflexões teórico-críticas

inerentes, não implicou um melhor conhecimento do género, uma vez que nunca foi estudado, aprofundado, sistemática e objetivamente. Nenhuma obra teórico-crítica publicada no estrangeiro foi traduzida em Portugal pelas editoras ligadas à divulgação de obras didáticas e de carácter científico. Lima da Costa lamentará de novo essa ausência de obras teórico-críticas na reedição da antologia de contos policiais em 1966, cuja primeira edição data de 1961.

O caos concetual e terminológico exacerbou-se, porém, nos anos 60, pois romance policial acaba por ser, tal como nos anos 30, aquilo que as editoras entenderem publicar com tal etiqueta, e enquadrar, nas palavras de Sampaio, nessa “categoria empírica”.

3. A ideologia⁵⁴ do romance policial

Para Narcejac, o medo é um dos traços fundadores da ideologia do romance policial. Já Mandel avança com uma fundamentação mais ampla, mas que remete para a mesma origem: a ideologia do romance policial baseia-se não só no medo, entendido como um sentimento ou emoção, mas também, e talvez mais essencialmente, no medo perante a morte, cujas causas e hora dependem em larga medida da existência social (Mandel, 1993:63). O desenvolvimento do capitalismo (da pequena produção mercantil, à produção generalizada de mercadorias, produção em série e em larga escala) foi a força motriz de uma transformação profunda da atitude do ser humano perante a morte. De acordo com o exposto, tal atitude é historicamente situada, já que o capitalismo é também um sistema económico datado, nem o princípio da História, nem provavelmente o fim da mesma. Nas sociedades primitivas, a morte era encarada como um problema natural, para o qual o ser humano se deveria preparar, o que, segundo Mandel, acabava por justificar uma prática comum de respeito pelos idosos e pela cultura dos antepassados.

O capitalismo desmantelou este olhar, esta visão cúmplice e respeitosa sobre os mais velhos: as pessoas idosas ficaram agrilhoadas a um outro destino, perverso e autista. Degradaram-se as relações entre os indivíduos e a comunidade. O valor dos saberes dos mais antigos, a experiência do seu *saber fazer* perde valor, já que passa a

⁵⁴ Na senda da linha conceptual proposta por Yves Rocher, que define o conceito como: “un système d’idées et de jugements, explicite et généralement organisé, qui sert à décrire, expliquer, interpréter ou justifier la situation d’un groupe ou d’une collectivité et qui s’inspirant largement de valeurs, propose une orientation précise à l’action historique de ce groupe ou de cette collectivité” (Rocher, 1968:127).

estar plasmada nas próprias máquinas que triunfam e se banalizam. No reinado da mercadoria, do dinheiro, do capital e da riqueza (...)” o ser humano alienado da sociedade burguesa vive obcecado com a integridade do seu corpo, instrumento indispensável para trabalhar e ganhar a sua vida” (Mandel,1993:64). Assim, a morte acaba por se tornar uma catástrofe.

Estatisticamente, os acidentes estão cada vez mais entre as causas da morte: acidentes rodoviários, guerras, *doenças de civilização*⁵⁵. Por conseguinte, diz Mandel: “A morte acidental ocupou o lugar da morte ontológica na consciência burguesa da morte, e certamente na ideologia da morte” (Mandel,1993:64). O autor conclui, portanto, que o romance policial apresenta uma variante particular do medo perante a morte: o crime, porque não correspondendo a uma urgência ou imperativo do corpo, não é senão um acidente, ainda que um acidente provocado.

Assim, devemos questionar e refletir sobre o impacto do aparecimento do romance policial e da sua especificidade literária. Tradicionalmente, a morte era encarada como uma questão antropológica (magia, teologia, filosofia) ou como uma tragédia individual (religião institucionalizada, literatura, psicologia). O romance policial abre uma brecha importante nesta tradição, em virtude de a morte ser tratada como objeto de investigação, por essa razão, verifica-se uma reificação da morte, que está no âmago do romance policial (Mandel,1993:64).

A preocupação com o crime, em si, leva a uma polarização maniqueísta dos comportamentos das personagens do romance policial, como explica Mandel:

A segurança pessoal é boa por definição, e todo o atentado contra ela, mau por natureza. (...) Mas esta polarização extrema do universo do romance policial é acompanhada por uma despersonalização do bem e do mal, ela própria parte integrante da reificação e, por conseguinte, da desumanização da morte (Mandel,1993:65).

A reificação do conflito espelha-se na reificação da morte como reificação do destino humano.

Para Ernst Bloch, o romance policial reflete e resume o progresso histórico efetuado pela burguesia revolucionária, por razões evidentes de autodefesa e interesse próprio (*apud* Mandel,1993:66).

⁵⁵ Nomeadamente, *stress*, obesidade (muito devido à mudança de hábitos alimentares e devido à vulgarização do *fast food*) e cancros.

A racionalidade (reificada), nas palavras de Kracauer, é a inspiração oculta da literatura policial. Deste modo, a polícia torna-se uma *ratio* isolada e autónoma, uma instituição, devido aos seus plenos poderes legais; o epílogo no romance policial assinala a vitória da *ratio*: “(...) um fim sem tragicidade, mas fundido com aquele sentimentalismo que é o constituinte estético do *kitsch*” (Kracauer,1984:11). Finais sem tragicidade, sim. Assim são, de facto, os finais dos quatro romances policiais de Miguel Miranda em estudo neste trabalho.

Contudo, segundo Mandel, esta racionalidade não é nem completa nem suficientemente racional, até porque os criminosos são fruto das suas paixões e das suas humanas pulsões, e os heróis, fruto da sua ânsia de justiça e ordem, ou no limite, de um certo comprazimento narcísico. Por consequência, o “racionalismo burguês é sempre uma combinação de racional e irracional, que tende cada vez mais para a irracionalidade geral” (Mandel,1993:67). Isto porque, para Mandel, a ideologia do romance policial é essencialmente burguesa.

Nos países anglo-saxónicos, em meados do século XIX, e no princípio do século XX, verifica-se a ausência ou, pelo menos, a extrema debilidade dos conceitos de luta de classes como instrumentos de interpretação dos fenómenos sociais, na teorização de Mandel, ainda que tal não signifique que a luta de classes não se tenha manifestado com fulgor. O capitalismo foi florescendo, o policial foi-se estruturando enquanto género e refletindo o novo mosaico de relações sociais que se iam consolidando. Já na Alemanha e no Japão a emergência de romances policiais sérios apenas ocorre após a Segunda Guerra Mundial.

No primeiro quartel do século XIX, no panorama português, o poder da religião católica e a ausência de um generalizado espírito científico, devedor do empirismo e do racionalismo, também explicam, em termos de quadro ideológico, a inexistência do romance policial, bem como as dificuldades de consagração de um detetive racionalista como Sherlock Holmes. Tal como explica, genericamente Sampaio, quando afirma:

A explicação dos mistérios continuava a ignorar o caminho da ciência, e enveredava ainda pelos caminhos tradicionais do sobrenatural, do maravilhoso pagão, do maravilhoso cristão ou de ambos. A secularização dos mistérios estava ainda por fazer – e o Estado Novo iria contribuir para o aparecimento de muitos outros mistérios e fantasmas (Sampaio,2007:111).

A relação do romance policial com os regimes democráticos, ou pelo menos a existência de uma conexão de incompatibilidade com os regimes ditatoriais, é uma

posição defendida por E. M. Wrong, Howard Haycraft, Nicholas Blake, Anthony Boucher e Ernest Bloch, matizando assim a posição de Mandel, e sobrelevando os aspetos de regime político sobre os aspetos estritamente económicos. Contudo, não pode omitir-se que o capitalismo não representou só um progresso na organização do trabalho e na produção de bens, mas gerou igualmente novas formas de representação política, novas instituições e novos processos de gestão. Ou seja, pode haver capitalismo sem democracia, mas as democracias modernas são o resultado do triunfo do capitalismo enquanto sistema económico.

Narcejac é cético relativamente à existência de uma relação direta entre romance policial e democracia e ironiza sobre o tipo de democracia visado e sobre a sua possível identificação com o “*Establishment*” britânico. A ser exata essa identificação, talvez se possa compreender o facto de o policial anglo-saxónico ter sido rejeitado pelos regimes fascistas⁵⁶ e, talvez por essa razão, possamos dizer que: “Neste conflito de ideologias e de posições bélicas da época, o policial terá sido, pela pressão das circunstâncias, objecto de idealização, e encarado como um dos refúgios da justiça e do direito” (*apud* Sampaio, 2007:449).

Em Portugal, a partir dos anos 50, as obras de Hammett, Chandler e Spillane foram livremente publicadas pela coleção VB, como já referimos. De certa forma, tais publicações, toleradas em tempos de censura, podiam levar indiretamente a promover a ideia e a imagem, no País, de que o crime se situaria sempre no estrangeiro, essencialmente na mítica América:

Westerns, filmes de *gangsters*, o filme negro e mesmo a Banda Desenhada ajudavam a configurar uma geografia bem específica do crime, contribuindo para as representações maniqueístas e dicotómicas então difundidas: Portugal/estrangeiro; dentro/fora; cá/lá (Sampaio, 2007:450)⁵⁷.

Miranda recusa esse espartilho, pois, como já referimos, os crimes nos quatro romances visados neste trabalho são cometidos em Portugal, sendo o estrangeiro apenas um lugar de fuga ou um expediente narrativo de aceleração da ação e de sobreposição de planos.

⁵⁶ Narcejac bem poderia fundamentar a sua tese invocando o caso singular do romance policial em Portugal, pois, diferentemente do que sucedeu em Itália, nunca a circulação do romance policial anglo-americano foi alvo de qualquer interdição ou de cortes impostos pela Censura.

⁵⁷ Não é por acaso que os autores nacionais de policiais dos anos 60 como Ross Pyn, Simon Gannett, Frank Gold e Dennis McShade escolhem a América como palco das aventuras criminais. Já Strong Ross transformava Londres numa nova Babilónia.

Voltando à democracia enquanto pano de fundo necessário para que o policial possa acontecer, Haycraft, em *Murder for Pleasure* (1941), defende a existência dessa relação, desde sempre:

For the detective story is and always has been essentially a democratic institution; produced on any large scale only in democracies; dramatizing, under the bright cloak of entertainment, many of the precious rights and privileges that have set the dwellers in constitutional lands apart from those less fortunate (Haycraft, 1941:313).

O direito a ter um julgamento justo e imparcial é uma das maiores conquistas das democracias modernas. Não há crime, em termos jurídicos, sem prova. E não há condenação quando não há crime. Surge pois, a necessidade imperiosa e irredutível de provar o crime e de incriminar os verdadeiros culpados, com base em regras legais específicas e objetivamente construídas. É neste contexto que, tal como outros autores, Haycraft preconiza uma relação direta entre as transformações institucionais (polícia, tribunais, relevância das provas legais) e a emergência do género policial.

Ernest Bloch, no ensaio *Philosophische Ansicht des Detektiveroman*⁵⁸ (1960/1965), também salienta o princípio democrático e iluminista da pesquisa de indícios, originando a formação de prova (necessária para um mandato de prisão na sociedade moderna). Em meados do século XVIII este princípio veio substituir os processos inquisitoriais baseados na força e na tortura. Logo, o trabalho do detetive só é importante numa sociedade ou num Estado em que averiguar a verdade é mais importante do que encontrar um culpado⁵⁹.

Por isso, e seguindo Haycraft, a proibição do romance policial em países como a Itália de Mussolini, ou a Alemanha de Hitler⁶⁰, é uma espécie de prova, feita pela prática, da essência democrática ou do racionalismo do romance policial, e afirmação da tese da sua incompatibilidade com os regimes totalitários. É que não era apenas o perfil do detetive, a sua ideologia de procura de Justiça (mesmo que tal não fosse equivalente à procura da legalidade), mas também o facto de o detetive amator, celebrizado no romance policial clássico e no romance *hard-boiled*, não estar subordinado a qualquer instância de poder, que causava as reações adversas e a censura dos Estados totalitários.

⁵⁸ *Aspetos filosóficos do romance policial*, tradução do alemão.

⁵⁹ Essa é uma característica primeira dos policiais de Miranda: para Mário França, o desejo de descoberta da verdade sobrepõe-se ao desejo de encontrar um culpado.

⁶⁰ Em 1941, na Alemanha, o Partido Nacional Socialista proibiu a venda de todos os livros policiais estrangeiros e foram restritas as requisições em bibliotecas. No romance policial alemão, a glorificação das instituições e do Estado apresenta-se como um requisito básico.

Compreende-se, por isso, que escrever policiais em países sob ditadura e poder publicá-los possa obrigar a algum tipo de restrições na definição das personagens, mormente do protagonista. Assim, para os raros escritores portugueses que fizeram incursões no género, e que escreveram nos anos 50 sem recurso a pseudónimo, a criação de um detetive que fosse membro da instituição policial era uma questão pertinente. Ainda que, de acordo com Natividade Gaspar, a preferência pelo agente da polícia fosse justificável imediatamente a nível discursivo por uma necessidade de representação realista da sociedade portuguesa (o argumento da verosimilhança) e, não tanto (ou explicitamente), em nome de uma ideologia de Estado (*apud* Sampaio, 2007:467). Aliás, a reduzida produção de romances policiais em Portugal no tempo da ditadura não se deveu a qualquer intervenção política direta ou a uma ação repressiva por parte da Censura, mas sim a um cenário ideológico que criava, em si mesmo, mecanismos difusos, dissuasores e de autocensura. Os policiais no início dos anos 60 eram considerados desaconselháveis e geravam alguma atitude de policiamento feita em bibliotecas corporativas como as casas do povo, de acordo com a descrição de Daniel Melo no estudo *Salazarismo e Cultura Popular* de 2001 (*apud* Sampaio, 2007:468).

Por isso: “Poder-se-á mesmo dizer que o “género policial” era, em Portugal, um género mal policiado (ou objeto de “policiamento” sem consequências) porque entendido como menor e minorizado. Na realidade, a alternativa à total proibição só poderia ser a sua livre circulação” (Sampaio,2007:468).

Acerca da importação e tradução do género, a censura moral foi bem mais intransigente do que a censura política: a crítica à chamada ideologia reacionária que lhe está associada veio de intelectuais e escritores de renome, como, por exemplo, de Vergílio Ferreira.

O romance de Jorge Reis, *Matai-vos uns aos outros*, é proibido de imediato pela Censura em 1961, devido ao facto de o crime se localizar em Portugal: em país de *brandos costumes* não eram permitidas narrativas dissonantes. Os romances policiais de Hammett e Chandler (alguns já traduzidos na década de 50) também eram romances satíricos e denunciadores da corrupção generalizada (da polícia às altas esferas políticas e económicas) mas essa corrupção situava-se na América: era a corrupção noutra geografia, a corrupção dos outros, ao longe. Em termos práticos, isto significava uma liberdade de circulação para o texto estrangeiro traduzido, mas não a viabilidade de uma produção nacional.

Décadas mais tarde, Miguel Miranda, inscreve o seu nome na lista dos autores nacionais, embora afastando-se da linha canónica: é a toponímia e o jogo dos nomes, a geografia e os lugares que transpiram Portugal e os portugueses em todos os cambiantes. É o Porto em sombra e em luz, o Douro, e a fauna de personagens semiclandestinas, porta aberta para o grande crime e a grande conspiração, essa sim em ligação a outros mundos e gentes. Assim, o “estrangeiro” surge apenas como um lugar de fuga do epicentro dos acontecimentos, que é esse Porto de contrastes múltiplos e perfis de gente singular, como veremos no capítulo seguinte.

CAPÍTULO II

Arame(s) da escrita

E assim sigo equilibrado no arame da escrita, uma mão na ficção, outra na realidade, gingando ao longo do texto. Da ficção à realidade, apenas a distância de um grito quando me despenhar.

Miguel Miranda, “Da ficção à realidade”

1. O romance policial de Miguel Miranda

Reportando-se mais uma vez às vinte regras que não devem ser quebradas na escrita de romances policiais, em nome da manutenção de um dado cânone, Van Dine afirma que o romance policial é algo parecido com um jogo intelectual e não só: “É mais do que isso: é, por assim dizer, uma prova desportiva em que o autor deve proceder lealmente com o leitor” (Van Dine, 1928:131). A lealdade nos romances de Miguel Miranda é discutível, devido à constante necessidade de readaptar expectativas.

Por exemplo, no romance *O estranho caso do cadáver sorridente*, num primeiro momento, o leitor trava conhecimento com Safir Leorne ou S., como era conhecido nos meios em que se movimentava. Posteriormente, o leitor descobre que Safir Leorne/S. e Yurgen Stessl são a mesma pessoa. Meses antes do final da ação do romance, Leorne e Stessl, ambos ligados ao terrorismo internacional, chegam a Portugal. O primeiro diz ter uma agência de importação-exportação, outro diz ter uma agência de modelos. Yurgen assumia estas duas personagens alternadamente. Mário França, o detetive que mais repetidamente protagoniza os policiais de Mário Miranda, depois de uma profunda investigação descobre mais alguns dos seus papéis: A. Sousa, sócio gerente da Cimental, uma empresa de construção civil e obras públicas com ligações a África, e Dímitrio Serpa, um chulo pernetá, dono de uma rede de bordéis na cidade do Porto.

Yurgen Stessl pretendia tomar posição na Quinta dos Rododendros, para poder cometer um atentado ou um rapto contra o primeiro-ministro inglês que vinha para a quinta vizinha. Assim, aproximou-se de Sheila Cleminson, com quem inicia um relacionamento. Algum tempo depois, Robert mostra a Sheila fotografias do namorado junto de prostitutas da sua rede internacional. Ao tomar conhecimento disto, Sheila termina o relacionamento. Por sua vez, Yurgen, a fim de continuar com o seu plano em marcha, contrata Lopes Trotil para fabricar um engenho explosivo de grande potência. No final do romance, o leitor é levado a acreditar que Yurgen Stessl, Safir Leorne, ou S., como era mais conhecido, foge para Madrid:

Uma ponta de raiva e frustração, S. escapara-se de avião, detectado no Aeroporto de Pedras Rubras pelo bilhete de avião para Madrid sob o nome de Yurgen Stessl. Identificação positiva em diversas lojas do *free shop* (...) Escapara por pouco, perdera-se em Madrid meia hora antes de a Guardia Civil ter sido avisada. Corriam já mandados de captura internacionais através da Interpol (Miranda,1998:169).

No entanto, alguns capítulos depois, o leitor descobre que foi Dílio Bailarino, amigo e olheiro de Mário França, quem havia embarcado para Madrid sob o nome de Yurgen Stessl (Miranda, 1998:184), e que este morre numa explosão planeada por Dílio Bailarino e Hiroxima (Miranda,1998:184,185). Desta forma, Bailarino cria uma pista falsa para a polícia portuguesa e para a Interpol.

Apresentámos esta síntese de uma parte do enredo de *O estranho caso do cadáver sorridente*, com o objetivo de demonstrar a sucessão de máscaras que podem ser assumidas pelas personagens de Miranda, as máscaras se encaixam umas nas outras e que vão caindo como se de um jogo de desvendamento de matrioskas russas se tratasse. Mas, assim sendo, Miranda quebra a primeira regra de Van Dine: “O leitor e o polícia devem ter oportunidades iguais para resolverem o problema. Todos os indícios devem ser plenamente enunciados e descritos” (Van Dine,1928:13). A verdade, porém, é que o leitor não tem dados para prosseguir nesse desvendamento dedutivo que ocorre a Mário França, porque a descoberta da verdade nem sempre decorre da dedução mas, antes, da apresentação de factos novos facultados pelos olheiros de França no momento certo e que vão fazendo a ação progredir. Mas França tem sempre acesso aos factos antes do leitor e é ele quem vai permitindo que este a eles aceda de acordo com as necessidades da história. Nem poderia ser de outra forma, já que Mário França é o investigador/narrador. Narrador de si próprio, investigador da sua exterioridade: o crime e o perigo de o investigar são quase sempre apenas um pretexto para França estar atento

ao que o cerca de uma forma quase doentia, transmitindo ao leitor essa exterioridade com minúcia de pintor naturalista. No caso das personagens múltiplas de Yurgen Stessl, o leitor é conduzido apenas à resolução final do problema. Contudo, a polícia tentará fazê-lo em vão, pois seguirá uma pista falsa⁶¹ criada com a colaboração conivente do próprio detetive.

Além disso, num primeiro momento, pensa-se que Gladys Cleminson se suicida, com um tiro disparado com a mão direita sobre a têmpora, apesar de ser esquerdina, o que, num segundo momento, levará o leitor, os Cleminson e Mário França a porem em causa a hipótese de suicídio que, no entanto, virá a confirmar-se (não sem antes se afirmar, oficialmente, que se trata de um crime cuja autoria será atribuída a um falso autor com a conivência do próprio detetive cuja ética, em algumas situações, transcende em muito a legalidade). Deste modo, Miranda prega ao leitor “uma partida imperdoável”, de acordo com a 18ª regra de Van Dine:

O que foi apresentado como um crime não pode, no fim do romance, redundar em acidente ou suicídio. Imaginar um inquérito longo e complicado, para o terminar com uma dessas desgraças, seria pregar ao leitor uma partida imperdoável (Van Dine, 1928:136).

Vejamos o que aconteceu: sabendo da sua doença terminal que lhe dava apenas três meses de vida e sabendo que a única hipótese de anular os objetivos de Robert (que a havia feito assinar documentos que o fariam ter direito à totalidade da sua fortuna), era não morrer de morte natural⁶², Gladys suicida-se, é verdade, mas não sem antes pregar algumas partidas à família. Assim, tenta ocultar o suicídio, fazendo com que a sua morte pareça um crime, disparando, como dissemos, com a mão direita sobre a têmpora e, na tentativa de incriminar os familiares, com quem não mantinha boas relações, faz com que estes passem pela Biblioteca poucos momentos antes da sua morte, assim tornando cada um deles um potencial suspeito do *crime*⁶³. Numa outra partida, Gladys passa o

⁶¹ Como explicaremos mais à frente, S. será oficialmente declarado como o assassino de Gladys.

⁶² Segundo Mário França, “Gladys é informada pelos advogados de que é quase impossível fazer anular os efeitos dos papéis que assinara. Apenas uma cláusula poderia invocar a nulidade dos efeitos: caso Gladys não morresse de morte natural” (Miranda, 1998:129).

⁶³ Mário França encarregar-se-á de identificar vários vestígios, nomeadamente o contido numa rolha de champagne Don Perignon, já que o olfato apurado é um dos dons do detetive, “um dos melhores detetives do mundo”: “A rolha de *Don Perignon* rolou indolente, impelida por uma aragem invisível. É curioso como é possível desvendar tanta coisa por um pequeno objecto de cortiça, a que ninguém tinha aparentemente prestado atenção. A minha intuição impelia-me os dedos, farejei o seu odor de champanhe frutado e macio, identifiquei fragâncias desencontradas, traços de *Chanel n° 5*, charutos *Monte Cristo*, restos de *bâton Survey*, uma sugestão de bismuto, uma base enjoativa de *after shave Old Spice*, o cheiro acre de sangue traçado com um rasto de pólvora. Tudo concentrado num pequeno cogumelo de cortiça” (Miranda, 1998:7, itálicos no original). Cada fragância corresponde a um elemento da família Cleminson:

controlo da conta *offshore* na Suíça a um dos sobrinhos, Arthur Cleminson, incumbindo-o de atribuir rendas a todos os elementos da família mas, “à moda de Robert”, havia

(...) uma cláusula em letra miudinha no verso da procuração que refere que esta é de nulo efeito em caso de morte por suicídio, revertendo neste caso os bens para instituições de beneficência. Ora é precisamente essa a conclusão a que Gladys tinha chegado, desaparecer do mundo dos vivos, suicidando-se. Sem esperar pela leucemia traiçoeira, que a derrotaria numa agonia lenta, que não queria atravessar. Ao mesmo tempo, anularia toda a tramóia de Robert, pois ficavam sem efeito todas as apropriações de património que este fizera. E pregava uma grande partida a todos os outros, que desesperariam ao ver os milhões de libras das contas na Suíça a voar. Como Gladys se deve ter divertido com essa ideia! (Miranda, 1998:181)⁶⁴.

Mário França, porém, comprovando que, em algumas situações, contorna a ética e a legalidade, não fornece à Polícia o desvendamento total dos factos, ocultando o suicídio e assim frustrando os objetivos de Gladys, já que todos os bens passam para os Cleminson. Mário França diz, então, ao juiz-inspetor Barreira que foi S. (Yurgen Stessl) quem matou Gladys:

Abriu a boca repetidamente, como um peixe fora de água. Finalmente, conseguiu pronunciar:
– E Gladys, quem matou Gladys Cleminson?
– Foi S. também. Talvez um acidente, um gesto impulsivo. Ela deve ter descoberto alguma coisa, e ele disparou primeiro, e pensou depois. Talvez tenha tentado comprar a quinta à velha depois de rompido o noivado, mas ela era tesa, e ameaçou denunciá-lo. De qualquer modo, a metodologia utilizada é a que S. usa normalmente, e a ausência de vestígios indiciam um profissional (Miranda, 1998:168).

Estamos perante duas verdades em confronto: a verdade oficial, o assassinato de Gladys, e a verdade oficiosa, o suicídio. Assim, a explicação surge como artefacto de construção da realidade à medida dos desígnios do detetive que, além de a desnudar no seu íntimo, a serve encenada, permitindo a construção de uma realidade outra que será divulgada e se tornará socialmente partilhada.

o perfume Chanel nº 5 e o batom correspondem a Sheila Cleminson, os charutos Monte Cristo são aqueles que Herbert Cleminson fuma habitualmente e o *after shave* Old Spice corresponde a Charles Cleminson. Estas correlações vão sendo sagazmente elucidadas por Mário França ao longo do romance.

⁶⁴ À semelhança dos *Jest Books* da época isabelina referidos por nós no início do primeiro capítulo, Mário França desmonta as manobras de Robert humoristicamente, ainda que de forma impiedosa.

Cumpra assinalar, ainda, que o romance policial de Miranda não surge no seu estado, digamos, puro, na medida em que é possível verificar contaminação de outros géneros. Por exemplo, no capítulo 25 do romance em apreço em que vislumbramos a sugestão de uma ligação com o fantástico aquando de uma sessão de hipnose de Mário França com a psiquiatra Ofélia:

Acordei com uma sensação de fome a apertar-me o estômago. Perdera a noção do tempo, mas sentia-me como se não comesse há quase um dia inteiro. Impossível ter dormido assim tanto tempo, pensei. Simultaneamente, reparei que estava num outro lugar qualquer, o consultório desarrumado de Ofélia dera lugar a uma cave escura, onde eu estava deitado dentro de um saco-cama. (...) estava na cave da sede da Organização (...) Ah, Ofélia, pensei, és a maior... (Miranda,1998:138).

A hipnose é, deste modo, um veículo de regresso ao passado e uma forma de introduzir na narrativa antecedentes do detetive/narrador que vão permitir ao leitor captar de outra forma o seu olhar sobre a exterioridade e a sua grelha interpretativa dos factos que vai trazendo ao palco da ação.

No romance, *Livrai-nos do mal*, a fluidez genológica ganha roupagens bem mais exuberantes. Referimo-nos à inserção de notas de rodapé ao longo da obra, um glossário de dialeto cigano Romanó e crioulo cabo-verdiano, bem como a inclusão de uma lista de referências bibliográficas e uma nota final, como se de um artigo, ensaio ou dissertação se tratasse.

A nota final⁶⁵ ganha especial destaque por tocar as fronteiras da metaficcionalidade e por imprimir uma aura de mistério e inquietação ao romance. Vejamos a definição de metaficção que nos oferece Patricia Waugh: “*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (Waugh,1988:21). A nota final do romance dita o fim da

⁶⁵ “Para a composição deste romance foi feita uma recolha junto de comunidades ciganas do Norte de Portugal das suas tradições e costumes, dos seus rituais, alguns deles mantidos no mais rigoroso secretismo, como o ritual do desfloramento que é ainda prática corrente. São assim representados com algum rigor certos traços deste povo, como os procedimentos quase medievos em relação às raparigas, aos contratos de casamento. É assim que os dramas, as paixões e medos de Lue, Salvia e Kirina têm tanto de fantasia como de possibilidade. Muitos dos nomes utilizados foram também fruto desta recolha, sendo verdadeiros nomes de ciganos portugueses, ou que circulam por território português. A liberdade da ficção permitiu recriar outros com a mesma musicalidade, colorindo o texto. O acampamento permanente da Rua de Justino Teixeira existe, mas todos os personagens que aí são implantados são fruto de pura ficção, assim como todos os outros que se movem em outros lugares e planos da história. Qualquer semelhança com a realidade é pura coincidência, embora as coincidências não aconteçam ao acaso” (Miranda,1999:245).

suspensão voluntária da descrença, assumindo que os dramas das três mulheres ciganas do romance “têm tanto de fantasia como de possibilidade”; é uma nota final que, por ser final, desmistifica todas as conclusões a que o leitor possa ter chegado. Desta forma, são postas em causa as expectativas do policial canónico no que diz respeito ao pacto de leitura entre o narrador e narratário⁶⁶, uma vez que o autor empírico, Miguel Miranda, desautoriza o próprio narrador, o autor ficcionado.

Podemos também dizer que a nota final presente no romance instaura um nível metadiscursivo: “Até o conhecimento científico parece hoje em dia caracterizar-se pela inevitável presença no seu interior de alguma forma de discurso sobre os próprios princípios que os validam” (Hutcheon,1985:12). Por conseguinte, a autora alude a uma onnipresença desse mesmo nível, que leva a um salto em frente na metaficção pós-modernista, diversa daquela já posta em prática desde o século XVIII⁶⁷.

Retornemos, porém, à questão das afinidades do policial de Miguel Miranda com outros géneros. Em *Livrai-nos do mal*, verifica-se também uma íntima conexão com o fantástico (no entender de Narcejac, o fantástico não é senão a tentação de todo o autor policial por ser o que escapa a qualquer explicação) e com o sobrenatural (temas que o autor também explora noutras obras). A seguinte passagem, acerca das profecias de Zhi, um cego de Macau, nas quais Tung Ho acreditava piamente, ilustra isso mesmo:

Encontrou Zhi, o cego, sentado no chão, de pernas cruzadas. Os olhos revestidos por lostras brancas estavam pregados no infinito, farejando os sons. (...) O cego rabdomante enclavinhou os dedos num tubo de bambu da grossura de um punho, e começou a agitá-lo, Slac, slac (...) As profecias do cego sempre se tinham revelado acertadas, tinha comprado e vendido casas de jogo com o conselho dele, e os negócios tinham-se revelado muito proveitosos (...) (Miranda,1999:31).

Ainda neste romance, antes de Filipe, o polícia protagonista da investigação, emigrar de Cabo Verde para Portugal, a mãe d’água antevê que o inspetor conhecerá uma rapariga de quem deverá cuidar como uma filha. Já em Portugal, Filipe apaixona-se

⁶⁶ O narratário não deve ser confundido com o leitor, seja o leitor comum, seja o leitor ideal, capaz de uma leitura perfeita da mensagem do autor. O narratário é a entidade a quem o narrador dirige o seu discurso. De acordo com Barthes, “O narratário é uma entidade fictícia, um ‘ser de papel’ com existência puramente textual, dependendo diretamente de outro “ser de papel” (Barthes,1966:10).

⁶⁷ “Diga-se, de passagem, que Wayne Booth prova quase à exaustão não ser a autorreflexividade um processo novo na literatura, lembrando entre outros, Cervantes em *Dom Quixote*, 1605 (1615); Swift em *A Tale of a Tub*, 1704; Fielding em *Joseph Andrews* ou em *Tom Jones*, 1741 e 1749, ou Sterne em *Tristram Shandy*, 1760. (...) No cenário literário português é, sem dúvida, de salientar Almeida Garrett e a obra *Viagens na minha terra* 1843-1845” (Arnaut,2002:223).

por Jaqueline, mas a profecia, e com ela a sua superstição, sobrepõe-se aos seus sentimentos:

Uma *tchucha* [namorada]. O corpo queimado de Jaqueline, o seu rosto cansado, as rugas de desencanto. O mistério do seu olhar distante, ausente, a sua imensa solidão. A também imensa vontade de a afagar, de viver dentro dela, de a levar nos braços a banhar-se nas águas cálidas da praia de Quebra-Canela, certo que as águas tropicais lavariam toda a miséria, escoariam as dedadas de todos os homens que usaram o seu corpo, mas não a sua alma (...) Uma *tchucha*. Jacqueline oferecendo-lhe o corpo, como um insulto. Os olhos em alvo da mãe d'água em transe, a boca rouca cheia de mediunidade, de sangue de galinha, capando-lhe a vontade juntamente com o pescoço da ave, Cuidarás dela como uma filha.

Por mais filha que fosse, a vontade de a abraçar, beijar e amar não se compadecia com qualquer cabidela ou sacrifício caseiro. Imensa era a vontade de saber o que existia dentro dela (...) (Miranda,1999:213)

O encontro com a mãe d'água teve tanto poder sobre o inspetor que ele acaba por não se envolver com Jaqueline. É a premonição como destino incrustada no futuro.

Cumprir ainda salientar que, à semelhança dos romances policiais de George Simenon, os quatro romances de Miranda sobre os quais nos debruçamos nesta dissertação evidenciam a aceitação tácita do lado negro do comportamento humano⁶⁸. Ou talvez seja mais correto dizer-se que se trata da aceitação de uma certa moralidade amoral, por paradoxal que possa parecer.

Lembremos ainda um exemplo de *O estranho caso do cadáver sorridente*. No início do romance, tomamos conhecimento de que Mário França paga uma renda simbólica pelo seu escritório na Rua dos Bacalhoeiros: “com promessa de segurança reforçada pela madrugada e cochicho na judiciária para esquecer as perguntas sobre os papéis dos africanos clandestinos que albergavam encastelados em camaratas nos açoutados da casa” (Miranda,1998:15), africanos esses trazidos para Portugal em porões de navios, movidos pela promessa de emprego, dinheiro e papéis legais para circularem pela Europa. Apesar de o conforto da situação, que lhe permite ter o escritório aberto, o impedir de denunciar o tráfico de escravos do Senegal, a verdade é que Mário França evidencia uma dualidade de sentimentos, “um misto de cumplicidade e solidariedade pelos trabalhadores africanos” (Miranda,1998:16). Nesse sentido, o detetive argumenta que “O reino das cumplicidades tem as suas compensações, além do desconto na renda, a senhoria encarregava-se também da limpeza do correio. Pela meia dúzia de tostões

⁶⁸ Problemática já mencionada na página 23 do capítulo 1.

que desembolsava por mês, podia dizer que tinha serviço de luxo” (Miranda,1998:16). No entanto, neste exemplo, a aceitação tácita do lado negro do comportamento humano afasta-se, em parte, daquela que está presente nos romances de Simenon, devido à ambivalência de sentimentos que Mário França vive. Uma espécie de condenação primordial recai sobre os humanos: sobreviver sobrepõe-se a viver na moral e para a moral. O utilitarismo surge como um princípio fundador que, por si só, se transforma também ele num critério ético. Porque a inevitabilidade não se discute, aceita-se e quando muito lamenta-se.

Outro exemplo do mesmo romance: S. decidiu usar um engenho explosivo de grande potência e, por isso, contrata o perito em explosivos, Lopes Trotil. Aquando da entrega do engenho, S. ordena o assassinato de Lopes (também conhecido por Mário França e colegas da Organização como o Velho), porque, de acordo com o detetive: “S. não gosta de deixar para trás ninguém que saiba tanto como ele. S. é um profissional, um mercenário. Foi contratado por uma organização internacional para fazer o trabalho” (Miranda,1998:167). Os profissionais executam atos e missões e é em nome da perfeição e da eficácia da sua prática que os seus atos se tornam inevitáveis e imperativos. O tom frio da primeira frase evidencia isso mesmo. Não se questiona a justeza do ato. A única ética que um profissional não pode ignorar é a que deriva do cumprimento dos seus contratos, sob pena de deixar de o ser.

No romance *Livrai-nos do mal*, a aceitação da inevitabilidade do lado negro do comportamento humano adquire contornos mais violentos. Damiano, o professor de Tanatologia e os seus assistentes, Lia e Davos, envolveram-se no tráfico de órgãos para custear a investigação de uma droga imunossupressora. Começam por colher um rim da jovem cigana Lue num parque de estacionamento de um centro comercial e posteriormente forjam a existência de um estripador de prostitutas, que, para dissimular o verdadeiro objetivo das mortes, assina cartas anónimas como “Ezequiel, o Vingador”. Atentemos, então, no tom frio e lúcido do narrador na seguinte citação:

Estavam [as prostitutas] disponíveis nas esquinas da noite, sem grande esforço se convencia uma a entrar no carro. A ideia de não as deixar com vida surgira lentamente, um consenso mudo entre os três. [a expressão “consenso mudo” remete-nos para a união do professor e dos seus assistentes, bem como para a relativização da morte por parte destes]. Seria mais seguro, acabaram por concordar. Daria para colher, em vez de um, dois rins de cada vez, um argumento de peso. Retirados os dois rins, a vida revelava-se incompatível. E, estando perante um cadáver, o modo de dissimular a colheita de órgãos seria simular um crime praticado por um louco, um sádico. Foi talvez Lia, a entusiasta

do trinchamento dos cadáveres das prostitutas, ela que tinha mãos de fada para a cirurgia. Davos tinha mais arcaboço de ortopedista, mas a sua força foi útil para o desmembramento, transmitindo a impressão de insanidade, violência necessária para que a colheita de órgãos ficasse dissimulada num crime hediondo. (...) Davos sugerira uma série de cartas anónimas, sugestão aceite e posta em prática (Miranda,1999:219).

A violência que referimos não decorre unicamente de serem mais terríveis os crimes que culminam em esquartejamento. A violência está aí, é certo. Mas está para além disso. Está na gratuidade das motivações. Neste caso não se trata do crime como via para a sobrevivência, ancorado no código de honra do profissional. Trata-se do crime como banalidade, a destruição revoltante de vidas como meio de substituição de um necessário financiamento bancário para uma investigação científica.

Thorsten e a sua ajudante Ulrica são também duas personagens de fundamental importância no que diz respeito a este tema, não tanto por serem assassinos profissionais mas pela sua atitude face à profissão. A única regra que o primeiro respeita é cumprir os contratos, por muito hediondos que possam ser. É um caminho sem retorno do qual não consegue escapar, a não ser com a própria morte. É que já não mata por dinheiro, mas sim por não poder recusar novos trabalhos, sob pena de ele próprio vir a ser eliminado por outro assassino. Por paradoxal que possa parecer, quase que poderíamos dizer que Thorsten mata em legítima defesa: não defesa em relação às suas vítimas, mas defesa em relação a todos os mandantes que lhe pagaram para que fizesse vítimas e que o deixarão viver enquanto continuar a matar. Sempre que termina um contrato, Thorsten refugia-se na baía de Anse la Mouche, no Índico (de onde se ausentava duas a três vezes por ano para trabalhar). Ninguém poderia imaginar que fosse um dos assassinos profissionais mais bem pagos do mundo, dado que aparentava ser “um velho lobo solitário, cansado da civilização, suficientemente rico para viver sem trabalhar” (Miranda,1999:71).

Por seu turno, o traficante de armas afegão, Mahmoud Zaher, alimenta guerras como modo de vida, justificando-se com a “sua visão do perigo demográfico e o esgotamento dos recursos do planeta” (Miranda,1999:94). Aqui, o crime é indireto e cometido por terceiras pessoas. Zaher apenas fornece os instrumentos de morte, assumidos como uma espécie de desígnio messiânico conducente ao restabelecimento de um ideal equilíbrio demográfico. A eugenia na ponta do cano da metralhadora.

Já no romance *Dois urubus pregados no céu*, o enredo decorre à volta da instituição universitária e é mais um caso para *o grande* Mário França desvendar.

Avelar Dias Matos, o presidente do Conselho dos Sábios, é assassinado de forma insólita. Numa certa tarde, durante uma exposição de pintura de Paula Dagostine, no palácio da Bolsa, aquando do brinde, Avelar Dias Matos serve a todos os *sábios* vinho do Porto centenário, mas somente o catedrático de Física morre por envenenamento.

A designação “sábios”, atribuída aos professores, é irónica, ainda que institucionalmente assim fossem nomeados, pois os membros deste Conselho não eram verdadeiros sábios, já que todos praticavam plágio de artigos da Internet para manterem bolsas de investigação e, como descrevia Mário França, recorrendo a um regionalismo do Porto, “ninguém bifava”:

O dinheiro do Ministério da Ciência, das Fundações, dos Institutos Politécnicos, pingava certinho na conta bancária dos profes, ninguém bifava, sabendo que não era melhor nem pior que os outros, o mal era geral (Miranda,2002:228).

Alguém deu início à criação de uma fábrica de teses, pagas a peso de ouro, “escritas por amanuenses estagiários, plagiadas por excertos variados, encorpadas com texto em arquivo, com sucesso garantido pela assinatura dos profes e conluio nos concursos” (Miranda, 2002:228). A designação, “amanuenses”, reforça o tom irónico e satírico que perpassa todos os momentos em que o meio académico é alvo de denúncia e de crítica. Ora, Avelar Dias Matos pretendia denunciar a fábrica de teses caso esta não se extinguisse. Tal exigência foi o motivo para que fosse preparado meticulosamente o seu assassinio. Aquando da colocação de implantes nos molares, o seu médico dentista enxerta-lhe nos dentes reservatórios preenchidos com cianeto de potássio bem como um *microchip* com comando à distância, de forma a controlar a libertação do veneno, e, por isso:

No preciso momento em que o Professor Avelar levou o cálice de Porto à boca, um pequeno gesto dissimulado num qualquer telecomando libertou dos falsos dentes uma golfada de cianeto de potássio. Algum resquício de ácido cianídrico regurgitou da boca do professor para o copo, dando a sensação de que o veneno poderia ter sido aí colocado. Simples e aseado. Um golpe de génio, o toque de classe. (...) Obter a colaboração de um dentista não foi difícil, também ele estava a fazer tese de doutoramento e queria ter boa nota [de novo, a aceitação tácita do lado negro do comportamento humano está presente]. Alguém, por despeito, forneceu a tecnologia para os implantes. Alguém muito próximo de Avelar Dias Matos capaz de lhe controlar as idas ao dentista. (...) Dois homens uniram-se numa tarefa macabra: Riscar do mundo dos vivos o Presidente do Conselho dos Sábios. Um, por necessidade de manter o poder, outro por excesso de

paixão [Altamiro Macedo e Macieira da Mota, respetivamente] (Miranda,2002: 231).

Tal como se enunciou acima, relativamente a Thorsten, a incursão no mal não permite retorno porque isso seria uma ameaça para as cumplicidades instituídas. O mal gera o mal necessário para que seja silenciado ou perpetuado. Avelar paga com a vida o seu desejo de interromper o mal. Não há maior garantia de silêncio do que a morte. É também neste enquadramento que Paula Dagostine acaba por correr perigo de vida ao tomar conhecimento dos planos para o assassinato do professor. Por essa razão, vê-se obrigada a viver como fugitiva até ao final do romance, ou seja, até ser deslindado o mistério da morte do professor Avelar. Mário França é contratado pelo seu namorado, o industrial de torneiras Carbónio Alves, para descobrir o seu paradeiro. Durante esta busca, a morte de Paula é “sempre anunciada e nunca materializada” (Arnaut,2003:1), precisamente até ao último capítulo do romance.

Arnaut afirma que, ao longo do romance, “o suposto assassinato/desaparecimento de Paula Dagostine permanece por solucionar de forma cabal” (Arnaut, 2003:16). Porque assim tem que ser: a latência dessa ameaça decorre do impossível regresso à inocência, não só por quem pratica o mal, mas também por quem dele toma conhecimento. Estamos, pois, perante uma ação potencial, provável mas de não confirmada concretização, que por isso não se consolida em narrativa fechada, “cabendo ao leitor exercitar a sua capacidade imaginativa e construir, em paralelo, uma teia de possíveis cenários outros” (Arnaut, 2003:16). Por conseguinte, na baía de Parati, é assassinada a emigrante bósnia Ana Vigorova, uma mulher com muitas semelhanças físicas com a pintora, sem que ninguém suspeite da sua verdadeira identidade, à exceção de Mário França.

Desta forma, de acordo com Ana Paula Arnaut, o romance *Dois urubus pregados no céu* afasta-se do romance policial clássico:

(...) estamos, de facto, perante uma obra passível de ser definida como uma dessas narrativas em que “o interesse primacial reside na descoberta metódica, através de meios racionais, das circunstâncias exactas de um, ou de vários, acontecimentos misteriosos”. Ou, numa definição alternativa e simultaneamente complementar, como uma história “concebida para despertar a curiosidade do leitor, através da apresentação de um problema desconcertante que, normalmente, mas nem sempre, diz respeito a um crime (Murch,1968:11)” (Arnaut, 2003:2).

Contudo, apesar deste afastamento da *pureza* genológica do policial, Mário França, após a morte de Avelar Dias Matos, segue o percurso expectável de um “caminho narrativo tradicional” (Arnaut, 2003:3)⁶⁹, contribuindo para a aproximação do romance ao policial clássico, tal como sucede igualmente em *O estranho caso do cadáver sorridente* e em *Dai-lhes, senhor, o eterno repouso*.

Por contraste, *Livrai-nos do mal* só obliquamente é um policial. Ao contrário do romance policial clássico, o detetive não surge como a metáfora da ordem reposta, já que o inspetor Filipe não chega a nenhuma conclusão acerca do crime que estava a investigar, o esquiteamento das prostitutas. Além disso, a obra afasta-se de uma outra regra de Van Dine: “Em todos os romances policiais deve aparecer um polícia. E um polícia que trabalhe e saiba do seu ofício. (...) Se o polícia não chega a uma conclusão satisfatória pela análise dos indícios que reuniu, não resolveu melhor o problema do que o aluno que encontra solução fora das leis da aritmética” (Van Dine, 1928:132).

Podemos dizer, pois, que a proximidade destes romances de Miranda com o romance policial clássico é muitas vezes feita com distanciamento crítico, portanto de forma caricatural e paródica, como clarificaremos no subcapítulo que se segue. Existe uma quase inversão da causalidade narrativa relativamente ao policial clássico: o desvendar do crime é como que um pretexto para a descrição cénica dos lugares e para a intrusão na densidade psicológica das personagens, acabando esta problematização por se autonomizar como um fim e relegando o crime para um epílogo raramente anunciado.

1.1 A paródia como uso

Etimologicamente, paródia, *παράωδία*, é um termo de origem grega composto por *παρά* e *ώδή*. Hutcheon parte do pressuposto de que o primeiro elemento significa ‘contra’, mas também pode significar ‘ao longo de’. Portanto, numa perspectiva pragmática, a autora advoga que a paródia pode ainda implicar acordo e intimidade com o alvo parodiado.

⁶⁹ “– o estudo dos ambientes passíveis de se relacionarem com o crime, dos quais destacamos entre outros, o Palácio da Bolsa (...) – a troca de impressões com eventuais implicados (...) – o desenho do perfil dos suspeitos (...) – a avaliação dos dados/pistas recolhidos (...) – a típica situação de impasse de quem, tendo embora recolhido todas as informações sobre a situação, sente que ainda está numa encruzilhada, que há qualquer coisa que ainda lhe escapa (...) – a dilucidação do móbil do crime e a identificação do(s) criminoso(s) em ambiente típico, isto é, no âmbito de uma reunião em que todos os suspeitos se encontram (...) a prisão dos criminosos; – a reposição da ordem” (Arnaut, 2003:3).

A consolidação de paródia como termo técnico remonta à primeira metade do século IV.A.C e, como argumenta Paulo Ferreira, “ o elemento ὠδή, que compõe a palavra, contrariamente ao que sustentam Householder, Lelièvre e Rose, refere-se ao alvo paródico” (Ferreira,2003:286).

A primeira ocorrência de παραώδια, talvez de índole exclusivamente literária, na literatura grega que chegou até nós, encontra-se na *Poética* de Aristóteles. Aristóteles escreve que alguns objetos imitados dizem respeito a pessoas melhores que nós, outros a pessoas iguais e outros a pessoas ainda piores. Mais concretamente, a epopeia pressupõe a imitação de pessoas melhores através do modo narrativo; a tragédia de pessoas melhores do que nós por meio do modo dramático e a comédia leva à imitação de pessoas piores através do modo cómico (*apud* Ferreira,2003:290). Devemos interrogar-nos se a paródia imita através do modo narrativo pessoas piores do que nós.

Portanto, o *ethos* paródico deve ser problematizado. Enquanto termo aliado ao domínio musical, a παραώδια tinha um intuito sério e respeitoso. Com o seu alargamento conceptual aos domínios da literatura, de outras artes e de sistemas codificados não artísticos, adquiriu uma conotação cómica.

Além disso, Paulo Ferreira acredita ainda na possibilidade de a paródia antiga ter estado ao serviço da invetiva e das provocações dirigidas ao público ateniense, bem como ao serviço da caricaturação de pessoas reais⁷⁰. Portanto, podemos formar, do ponto de vista moral, e defender para essa mesma paródia, um *ethos* satírico, visão partilhada por Ferreira, dado que a sátira envolve a relação do texto com o mundo, relação essa bastante complexa, como explica Feinberg:

I would suggest that true satire demands a high degree both of commitment and involvement with the painful problems of the world, and simultaneously a high degree of abstraction from the world (Hodgart,2010:10).

Por sua vez, Quintiliano afirmou que a παραώδια acaba por envolver abusivamente a imitação de discursos em verso e prosa, ainda que na Antiguidade não houvesse a preocupação com o modo de leitura da paródia. Contudo, nos dias de hoje a paródia não se resume apenas à imitação de discursos.

No pós-modernismo, o conceito de paródia renasce sob o signo da desconfiança das formas de arte por parte da crítica. Tal desconfiança conduz à interrogação da natureza da autorreferência e da autolegitimação, o que fomenta o interesse

⁷⁰ Para aprofundar este aspeto, ver Ferreira, 2003:294.

contemporâneo pela paródia, uma vez que, segundo Hutcheon, não podemos desligar-nos da sua função hermenêutica nem das suas implicações culturais e ideológicas.

Nesse sentido, Umberto Eco descreve o pós-modernismo como uma época de inocência perdida⁷¹, também devido ao confronto com a paródia, numa linha de inversão irónica que caracteriza as manifestações pós-modernistas, principalmente quando esta é usada como arma ideológica (Hutcheon,1985:17).

Por ser também uma forma de discurso interartístico, a paródia é, no século XX, um dos modos maiores de construção formal e temática de textos. Apesar disso, a paródia é muitas vezes designada parasitária e derivativa, devido à subsistência de um ideal estético de índole romântica, apreciador do génio da originalidade e individualidade. Por isso Hutcheon não deixa de realçar a necessidade de dar lugar aos defensores da paródia (Hutcheon,1985:15), pois ela obriga à reavaliação do processo de produção textual. Daí que “formas paródicas cheias de duplicidades jogam com as tensões criadas pela consciência histórica” (Hutcheon,1985:15). E é também a partir dessas duplicidades que os romances policiais de Miranda ganham forma. Tentemos, então, perceber e explicar as personagens de Miguel Miranda à luz deste conceito.

Mário França, “(...) tal como qualquer outro grande detective que se preze (Sherlock Holmes, por exemplo), tem também “os seus *agentes* Watson” (Arnaut, 2003:3, itálico no original). Os seus olheiros, acólitos ou podengos, Cotos, o cauteleiro maneta, Dedos, o cinzelador de prata, e Kit Cobra, são personagens funcionais que não só levam a que os três romances protagonizados pelo maior detetive do mundo sejam classificados como policiais, mas também a que restem devedores do recurso paródico:

(...) a forma como são descritas as suas acções, bem como o modo como são física e psicologicamente caracterizados, permite deslocar a tipologia para a variante do romance policial, sim, mas paródico. De facto, o efeito caricatural, por vezes cómico, que se obtém, consubstancia-se não numa estrita obediência ao regulamento e às normas do registo discursivo do policial clássico, mas, pelo contrário, numa linha de imitação que evidencia um distanciamento crítico (...) (Arnaut, 2003:4).

⁷¹ “Penso na posição pós-moderna como em alguém que ame uma mulher muito culta e que saiba que não lhe pode dizer “amo-te desesperadamente” porque sabe que ela sabe que essas palavras já foram escritas por Liala. Há, porém uma solução. Poderá dizer: “Como diria Liala, amo-te desesperadamente”. Nesse momento tendo evitado a falsa inocência, e tendo dito claramente que já não se podia falar de uma maneira inocente, ele terá, no entanto, dito à mulher o que lhe quereria dizer: que a ama, mas que ama numa época de inocência perdida. Se a mulher entrar no jogo, terá recebido igualmente uma declaração de amor. Nenhum dos 2 interlocutores se sentirá inocente, ambos terão aceite o desafio do passado, do que já foi dito e não se pode eliminar e ambos jogarão conscientemente e com prazer o jogo da ironia. Mas ambos acabarão também por falar de amor” (Eco,1991: 55-56).

O efeito caricatural, por vezes cómico, referido na citação anterior, sobressai com grande evidência na descrição mais completa de Kit Cobra, que encontramos no romance *Dois urubus pregados no céu*, referida por Arnaut, e que também transcrevemos:

O Kit Cobra era um dos meus olheiros. Com uma grande vantagem sobre os outros, não era preciso pagar-lhe em dinheiro, recebia em cobras. Desde miúdo tinha uma fixação em répteis, percorria os campos e as margens do rio Febres e do Uíma para catar serpentes e víboras que transportava na cova do bolso, dentro da camisa, em volta do pescoço, dentro do sapato. Fora expulso da escola por atormentar professoras com licranços dentro da boca, espontando-lhe da dentuça no meio do sorriso.

(...)

Falar com o Kit Cobra obedecia a uma estratégia de verso e inverso, se lhe apresentasse uma tarefa a seco, diria que não podia porque tinha que tomar conta da mulher ou do filho. O Kit Cobra nunca tivera uma relação muito amigável com o sogro, desde que este lhe dera a farejar um cano de caçadeira, apanhando-o em pleno fornicção com a Joana. Ou casas, ou ficas sem miolos, dissera o sogro nesse dia aziago, que lhe transtornou a vida. Ele que apenas planeava dar umas pranchadas na rapariga pelo sublime gozo de foder no meio do monte, rodeado de cobras, mais para matar a fominha que por paixão assolapada, vira-se atracado para toda a vida a uma mulher quadradona, por dentro e por fora. Ela esparramada na cama não tinha piadinha nenhuma, era uma trabalhadeira montar aquele monte de carne que ficava a chorar depois de cada queca e não devia ser de prazer. Nunca mais a conseguira convencer a abrir as pernas no meio do monte com cobras a dançar no leito de ervas improvisado, o que o deixava frustrado. Tinha um prazer louco no sexo com vermes, serpentes, todo o género de répteis torcendo-se loucamente enquanto ele serrava a mulher, não atingia como ela lhe podia roubar esse sublime êxtase. Já tentara meter as bichas na cama entre os lençóis e debaixo da fronha enquanto lhe saltava na espinha, mas ela desmandara-se aos gritos e o velho aparecera outra vez com o raio da caçadeira a fazer-lhe de desentupidor nasal. As relações com o sogro descambaram, nunca se deve viver com os sogros, dá sempre estrilho, dizia o Kit a quem o queria ouvir. De discussão em discussão, o sogro teve a ideia peregrina de pegar fogo às caixas do serpentame. Um dia o Kit chegou e do bichedo só restavam cinzas e um intenso cheiro a assado de cobra. Ele ficou branco, gelado, não gritou, a não ser por dentro. Três dias e três noites foi o tempo que demorou, perdido nos campos, nas bouças e montados, sem comer nem dormir. Regressou a casa com uma recarga de vermes ainda mais bojuda e serpiginosa que a anterior. De noite, o sogro acordou agarrado ao pé, que primeiro ficou vermelho, depois negro azulado. Veneno de cobra, disseram os médicos. Teve sorte, no hospital amputaram-lhe o dito mesmo junto ao tornozelo, dava para usar uma prótese das mais baratas. Nunca mais se meteu com o genro mais a sua mania das cobras, ficava pálido, suado e tremebundo quando o encarava, insultando-o entre dentes, pois não ficara coxo da língua (Miranda, 2002:34-36).

Entre todos os olheiros, Kit Cobra adquire especial protagonismo neste romance, e nos restantes, até porque é o único que foi colega de escola de Mário França, com quem mantém uma relação de amizade. Mas é a descrição da personagem na sua especificidade e estranheza, na singularidade da sua atração pelo reptilíneo (que lhe confere uma identidade algo repelente mas simultaneamente cativante), que leva o leitor a aceitar como verosímil, ainda que fantástica, essa aproximação de Kit às cobras e de Mário França a Kit. No romance *Dai-lhes, senhor o eterno repouso*, Kit Cobra, devido ao consumo de drogas, acaba por necessitar de um transplante de fígado e é com a ajuda do detetive que o olheiro é operado, em Bombaim, e se salva.

Em *Dai-lhes senhor o terno repouso*, a paródia surte efeitos diferentes, como passaremos a explicar. Emma Draier, na tentativa de encontrar as suas raízes, detalhes de uma genealogia por completar, contacta Mário França para descobrir o paradeiro do seu avô Helmuth Draier, desaparecido desde a Segunda Guerra Mundial. Emma, após a morte dos seus pais, descobre um conjunto de cartas antigas escritas pelo avô. Posteriormente, envia a Mário França a reprodução do essencial da última carta recebida, ponto de partida para a investigação levada a cabo pelo detetive. Helmuth Draier estava a bordo de um submarino incumbido de uma missão secreta⁷². Este exemplo comprova que a paródia não é somente uma refuncionalização, em virtude de o texto *alvo* da paródia ser sempre outra obra de arte, ou outra forma de discurso codificado. Neste caso, é a factualidade histórica da Segunda Guerra Mundial que é

⁷² “Vou embarcado no submarino U-1277 numa missão secreta. Saímos do estaleiro de Kiel, debaixo do bombardeamento intenso do inimigo, a que logramos escapar. O nosso destino é Bergen, na Noruega, onde faremos um compasso de espera, para receber as últimas ordens antes de partir. (...) No dia 22 de Abril, partimos de Bergen para a última viagem. (...) Só o comandante sabe que eu tenho uma missão especial mas não faz perguntas. Por ordem dele, submergimos desde a saída do Porto e não nos vemos mais à superfície. Mandou silenciar as comunicações, se emitíssemos algum sinal de rádio, seríamos seguramente caçados e detectados pelo inimigo. Não tínhamos noção de que a guerra já estava perdida, a propaganda nazi incutia-nos força, dizendo que a luta era dura mas levávamos vantagem. A experiência do comandante, Ehreich Stever, (...) embora tivesse só vinte e oito anos, foi fundamental: eu precisava de receber ordens em linguagem encriptada e ele mandou montar o aparelho de rádio no topo do periscópio. Eu pude receber comunicações e percebemos pelas notícias a verdadeira dimensão da derrota que se anunciava, soubemos do suicídio do Führer e da capitulação incondicional da Alemanha. (...) Passei então as minhas ordens ao comandante: em vez de afundar o submarino na cota das cem braças em frente a Finisterra, como estava inicialmente previsto, mandei rumar ao Porto, que parecia mais seguro pelas últimas notícias. (...) Quando aí chegamos, o comandante e a tripulação sublevaram-se, não aceitando a minha autoridade, mesmo com o decreto de Goebels, de que era portador para assumir o comando do submarino. (...) O comandante decidiu afundar o submarino na cota das noventa braças, e desembarcar em botes. Assim fizemos, o submarino U-1277 ficou enterrado em frente a uma praia de nome Angeiras, perto do Porto, para Norte. (...)”

Quando chegámos a terra, dispersámo-nos e cada um tentou a sua sorte. (...) Eu vou ficar por cá algum tempo, para ver se consigo cumprir a minha missão. Aluguei um quarto numa pensão no Porto, não fizeram perguntas, paguei em libras inglesas. Quando puder, regresso. Vou tentar honrar os meus compromissos” (Miranda,2011:61,62).

revisitada, reintroduzida no enredo, parodiada. No dizer de Hutcheon, verifica-se a modelização paródica da História ao mesclarem-se acontecimentos e personagens verosímeis, com acontecimentos e personagens inverosímeis: a Segunda Guerra Mundial, a alusão ao suicídio de Hitler e às exigências do seu ministro Goebels durante a missão secreta levada a cabo por Helmuth Draier. Assim, verifica-se a atribuição de um contexto novo e muitas vezes irónico ao passado.

Hutcheon, no seu trabalho, escreve ainda que a paródia é também um “processo integrado da modelação estrutural de revisão, reexecução, inversão, transcontextualização de obras de arte anteriores”. A transcontextualização irónica distingue a paródia do *pastiche* ou imitação. Por isso, também tem havido paródia às convenções de todo um género. E Miranda é também a prova disso quando, mantendo-se dentro do género policial, o subverte, mesclando a ficção com fragmentos da História real, os quais são reapresentados ao nível da microação subterrânea que raramente é captada pelos compêndios.

Do ponto de vista de Todorov, o policial “é precisamente o livro que melhor se inscreve no seu género” (Todorov,2006:95). Contudo, tal máxima não terá uma aplicação plástica à obra de Miguel Miranda, devido à subversão referida no parágrafo anterior e à fluidez genológica que povoa a sua obra literária.

Também devido à inscrição do policial enquanto livro no seu género, Todorov acrescenta que o romance negro dá vida à história do crime: “Não é mais um crime anterior ao momento da narrativa que se conta, a narrativa coincide com a acção” (Todorov, 2006: 96). Isso mesmo sucede nos policiais de Miranda. A narrativa, de facto, coincide com a acção, o leitor acompanha, quase na íntegra, os passos de Mário França. Tomemos como exemplo o momento em que França visita a morgue para observar o cadáver de Gladys Cleminson, “o cadáver sorridente”:

Descobri um cadáver simpático de sorriso de Barbie, uma senhora aparentando cerca de sessenta anos, cabelo castanho curto e ondedado, com um buraco negro na têmpora direita. Debrucei-me sobre o orifício de bala, com incrustações azuladas de pólvora que revelavam ter sido disparado o tiro com o cano encostado à pele. (...) Abandonei a Morgue pensativo, ninguém se suicida ou se deixa assassinar com um sorriso nos lábios. De que ria ou sorria Gladys Cleminson quando a apagaram? (Miranda,1998:11)

No romance negro, a imunidade física do detetive não é garantida, pois o seu envolvimento é muito maior comparativamente ao romance enigma como sublinha

Todorov: “(...) tudo é possível, e o detective arrisca sua saúde, senão a sua vida”. A imunidade física do protagonista de *O estranho caso do cadáver sorridente*, Mário França, também não está garantida ao longo do romance. E o mesmo se passa com a sua imunidade psicológica e sentimental. É que, ainda que de forma episódica, mas sempre exacerbada, o detetive também se envolve com as personagens da narrativa. Desta forma, o autor quebra outra das regras de Van Dine: “O verdadeiro romance policial não deve ter enredo amoroso. Introduzir nele o amor seria perturbar o mecanismo do problema puramente intelectual (...)” (Van Dine, 1928:131). Mário França sente-se atraído por Sheila Cleminson, a sobrinha de Gladys Cleminson, o “cadáver sorridente”, desde o primeiro encontro, conforme ilustra a seguinte citação:

Sheila Cleminson irrompeu no aposento, avançando na minha direcção com um sorriso de boas vindas. Levantei-me e quase caía abaixo da pose de detective distante e profissional. Não contava com uma obra de arte daquelas, em tons de pôr-do-sol. (...) ela andava pelos trinta anos, era baixa, elegante, sensual, de cabelo ruivo apanhado em rabo de cavalo. Mas os seus olhos, céus, os olhos! (...) O seu rosto era uma porcelana delicada de uma beleza exótica, o seu sorriso era tão quente que comecei a suar, sem conseguir descolar o olhar dos lábios perfeitos, carnudos sem serem grossos, um convite desenhado em carmim. Todos os sinais de alerta máximo retiniam dentro da minha cabeça, perigo, defesas completamente imponentes perante ameaça, perigo, perigo... (Miranda, 1998:45).

Esta atração faz com que Mário França sinta necessidade de proteger Sheila Cleminson, caso esta seja culpada da morte da tia, pondo mais uma vez em causa a ética profissional, o que lhe origina um estado de confusão introspectiva:

Não sabia de onde vinha aquele impulso, mas ocorria-me uma necessidade irresistível de a proteger. Se ela fosse culpada do crime, eu sentia-me capaz de mandar às urtigas a ética e a massa que deveria vir a ganhar com o caso, de arriscar o meu pescoço para distorcer, factos, pistas, provas para safar a deusa ruiva da borrasca. Raios, Mário França, estás em derrapagem, não tens estômago para doce de Sheila, vomitas os princípios na primeira curva que tens de travar (Miranda, 1998:54).

Aceitando o convite de Sheila Cleminson, Mário França viaja para Paris ao seu encontro. É então aí que esta lhe conta pormenores importantes acerca dos primos e do seu ex-namorado, Yurgen Stessl, culpado da morte de Lopes Trotil, um dos mestres de Mário França, cujo funeral preenche as últimas páginas do romance. É também neste encontro que França e Sheila se envolvem pela primeira vez:

Acordei estonteado. O quarto estava envolto numa luz mortiça, coada pelas lâminas de estore das janelas. Pensei tratar-se tudo de um sonho, mas não. Ela estava lá. E o perfume dela também. Ao longe os sons ganham corpo dentro da minha cabeça, dizendo-me que não é imaginação, estou num quarto do Hotel Bristol em Paris. Sheila parecia uma boneca espalhada na cama, enroscada nos lençóis fartos e floridos. Como se a noite de sexo lhe tivesse sugado toda a energia. Eu ainda sentia o corpo cheio de paz, também consumido na mesma fogueira. Onde ainda ardiam pedaços de recordação de uma das noites mais loucas e apaixonadas da minha vida. (...) Vesti-me sem pressa, para retardar o inevitável. Ela acordou, lentamente, olhando-me com carinho. Sabia, tanto como eu, que as despedidas seriam necessariamente curtas. Qualquer envolvimento maior terminaria na cama, e o prazer e a paixão que nos unia teria que esperar por outra ocasião mais propícia. Não me podia arriscar a perder o avião (Miranda,1998:148).

Mas a atração não se esgotou aí. Já na reta final do romance, Mário França parte de férias para as Seychelles. Dias depois, envia um fax para a Quinta dos Rododendros dirigido a Sheila, em nome de Yurgen Stessl, convidando-a a ir ao seu encontro e escrevendo o endereço do hotel onde se encontra hospedado. Neste encontro, França tinha já descoberto uma faceta negativa da “diva ruiva” que, todavia, não comprometeu a sua paixão:

Parecia inofensiva, sem qualquer vinco na alma. Ainda me custava a acreditar que ela era o cérebro da operação de diamantes, que era ela que estava por trás de Robert a espoliar a tia Gladys, aproveitando-se de uma atração platónica que o tio Robert nutria por ela. Como era difícil odiá-la ou desprezá-la. Parecia possuída de uma candura quase sincera, além de ser uma amante arrebatadora (Miranda,1998:186).

Mário França mantém a sua posição do início do romance: não pretende denunciar Sheila mesmo após as suas descobertas, e por isso sela um pacto entre lençóis, mas, não deixando de estar consciente do significado da ocultação dos crimes por ela praticados, despede-se dela pesarosamente:

Eu sabia que não seria capaz de a denunciar. Mas ela não sabia. Destruído o negócio dos diamantes, ficava a promessa de não o recomeçar, um pacto selado entre lençóis. Que eu me esforçava para acreditar, para ficar de bem com a minha consciência. Nunca a denunciaria em qualquer dos casos. (...) Saí do quarto sem a acordar. Tinha passado uma outra noite de sonho com ela, ainda mais intensa por se tratar de uma despedida definitiva (...). Apanhei o voo para Paris com uma sensação de tristeza a invadir-me. Como se alguém me tivesse morrido (Miranda,1998:186).

Além deste envolvimento amoroso, há ainda que referir aqueles que tem com a psiquiatra Ofélia durante as consultas, nos romances *O estranho caso do cadáver sorridente* e *Dois urubus pregados no céu*. A título de ilustração, veja-se a seguinte citação do primeiro romance:

– Deixa voar o pensamento...

Sim, o melhor é deixar voar o pensamento, enquanto Ofélia me devora, com o seu hálito quente. Enquanto mergulho na sua boca, as preocupações ficam cada vez mais longe (...) A minha mente está livre e clara, todo eu sou respiração, repito vezes sem conta, enquanto me abandono aos seus lábios. Tudo o resto vem por acréscimo, sem esforço, sem peso, fazer amor com Ofélia é mais um processo mental que corporal (Miranda,1998:158).

Em *Dois urubus pregados no céu*, Ofélia assume dois eus: Ofélia, a psiquiatra, e a pintora desaparecida, Paula Dagostine. A descoberta de tal duplicidade é feita por França e oferecida ao leitor no final da obra. No início do romance, França refere-se a Ofélia como um vício, um porto seguro:

Ofélia não é uma paixão, tornou-se um vício, um porto seguro. Recorro a ela sempre que a angústia me morde, não sei se me trato ou se adoço quando me envolvo com ela. Há qualquer coisa de doentio nesta relação (Miranda,2003:94).

Todavia, Mário França apaixona-se também pelo *outro eu* de Ofélia, Paula Dagostine, pensando que conhecia a pintora apenas por fotografias. Por isso, o detetive questiona a natureza dos seus sentimentos:

Há algo mais para além do corpo em Paula Dagostine (...) No entanto, com Paula Dagostine o caso era estranho, perturbador. Eu nunca a tinha visto nem ouvido, apenas a conhecia por fotografia. Imaginava-lhe a voz, os trejeitos do rosto, o arquear das sobrelhas, a profundidade dos olhos, ela era um fogo líquido moldando-se, lânguida no cadinho da minha imaginação. (...) Como posso estar emocionalmente envolvido, perdidamente apaixonado, por uma pessoa que nunca vi, em que nunca toquei? (Miranda,2003:170)

Precisamente na última página do romance, Mário França descobre que Paula Dagostine é também Ofélia e reage confusamente:

Não há engano, confirmo, extensões no cabelo, vestígios de pintura recente, sobrelhas trabalhadas, Paula Dagostine é Ofélia, ou Ofélia é Paula Dagostine, que grande confusão, como é que ela conseguiu enganar-me? Como criou esta personagem misteriosa? Finjo que não percebo, não atinjo, não sei se consigo, vou tentar, tenho que conseguir, é difícil, tanto que pensar enquanto amo Ofélia fantasiada

de Paula Dagostine, terá pensado que seria esta a única maneira de eu lhe ter amor verdadeiro? (Miranda,2003:237).

Mais uma vez a personagem dentro da personagem, travesti identitário que cria o epílogo, imprevisto e inusitado.

Também no romance *Dai-lhes, senhor, o eterno repouso*, França envolve-se com a protagonista, Lady Godiva (ou Rosa Maria Esteves/Rose Mary Stevens), durante um encontro na Trump Tower, em Nova Iorque:

Uma sala enorme, com vista larga sobre a cidade e o rio Hudson. No centro, peça única do aposento, uma enorme cama redonda, coberta de peles brancas.

Lady Godiva estava sentada na beira da cama. Vestia um fato de pele de cobra, justo ao corpo, que a fazia ainda mais bela. Ela inclinou a cabeça, estendeu um braço e disse:

– Vem.

(...) Perdi-me dentro dela. Era uma amante incansável, vibrante de corpo e alma. Tal como tinha imaginado. Adormeci, exausto, depois de nos amarmos repetidamente, com a imagem espiculada dos arranha-céus de Nova Iorque ao fundo (Miranda,2011:107).

Qual maldição que o persegue como imperativo, Mário França é mais seduzido pelas imagens que ele próprio projeta e encena das figuras femininas que se lhe deparam do que pelas suas atitudes, ou até pelos seus atributos. Mais que o seu aspeto físico, talvez seja essa sua característica que explica o seu sucesso com as mulheres.

Ao contrário do *detetive tipo* do romance negro, que, como explica Sandra Reimão: “(...) é rude, vulgar, deselegante e sempre com um humor cáustico ao expressar-se, vive com dificuldades económicas e trabalha profissionalmente” (Reimão, 1983:83,84), Mário França não é nem rude nem deselegante, mas é vulgar até no aspeto físico: um homem de estatura média, de olhos castanhos, que não tem salário, sendo pago por cada caso que aceita, e por isso vive numa constante instabilidade para pagar o carro, um Ford Escort, o seu humilde apartamento e o seu exíguo e decrépito escritório na Rua dos Bacalhoeiros no Porto. Mário França faz da investigação um negócio e dele depende para sobreviver. Os clientes é que o procuram no seu escritório ou, já aberto às novas tecnologias e às redes sociais, na sua página no *Facebook*, como em *Dai-lhes, senhor, o eterno repouso*, em que é contactado por essa via por Emma Draier.

Acresce que o detetive do romance negro, *hard-boiled*, questiona e satiriza a possibilidade da existência e a eficácia do famoso *racional-dedutivo-frio-infalível super-detetive* do romance enigma, pois, ao depender da sua atividade como de um

emprego, assume a possibilidade do engano e “mostra as falácias a que nos podem conduzir as hipóteses racionais” (Reimão,1983:67). Algumas semelhanças, pois, existem entre os romances de Miguel Miranda e o romance negro, mormente na caracterização de Mário França.

Contudo, também existem diferenças. O narrador impessoal, ou o detetive protagonista do romance negro, é não-introspectivo. Já Mário França dá a conhecer todos os seus pensamentos, inquietações e dilemas, autoanalisando-se e recorrendo a uma navegação no fio de consciência para manipular o próprio tempo da ação. Ainda que França não analise aspetos psicológicos de outras personagens intervenientes, já que, tal como no romance negro, apenas “relata aspectos exteriores da personalidade e das relações dos personagens da narrativa, e raramente nos dá algum índice da psicologia destes, ficando por conta do leitor deduzir a partir desses dados” (Reimão,1983:97). Os três romances protagonizados por Mário França são narrativas de primeira pessoa, o que,

(...) faculta a entrada do leitor num pessoalíssimo universo interior onde a marca registada é a exaltação constante, e exacerbada, de todas as qualidades tradicional e discretamente reconhecidas nos protagonistas dos romances policiais, de um peculiar Chevalier Dupin, Sherlock Holmes ou Hercule Poirot a um não menos peculiar Colombo (Arnaut,2003:6).

Os dons detetivescos de Mário França, “invejáveis” na adjectivação do crítico Fernando Venâncio, estão entre os ingredientes da receita de sucesso do detetive: é um excelente domador de olhos, identificador de raças de cães a partir do som do seu ladrar, e é dono de um olfato apurado, sendo também um excelente criptofonólogo pois identifica “postiços em qualquer código fonético ou tremelga de voz” (Miranda, 2002:42), além de ser ainda um excelente comunicador não-verbal, capaz de fazer acreditar em braille (Miranda,2002:44).

Mas se no romance negro nunca há uma versão final, uma solução para o crime, pois, como diz Sandra Reimão, “a versão do detetive é apenas uma a mais” (Reimão, 1983:84), Mário França chega a uma versão final de todos os crimes.

Podemos assim dizer que Miranda em *O estranho caso do cadáver sorridente*, parodiou o romance negro recorrendo a estratégias pós-modernistas em que, como já referimos, há lugar para um assumido distanciamento crítico. O leitor assinalará toda a forma e espírito do romance negro se tiver conhecimento das suas convenções e por isso o reconhecimento da inversão pressupõe o reconhecimento da ordem. A ordem, no caso

deste romance de Miranda, diz respeito às convenções do romance negro. Portanto, afirma Hutcheon: “(...) as transgressões da paródia permanecem, em última análise, autorizadas pela própria norma que procura subverter” (Hutcheon,1985:32).

Para que garanta a sua existência continuada, a paródia acaba por ser o guardião do legado artístico; para que a paródia seja entendida e fruída em pleno, o conhecimento desse legado torna-se fundamental. Atentemos no facto de Mário França ser, nas palavras de Arnaut, “uma espécie de James Bond à portuguesa” (Arnaut,2003:1), pois o detetive tem por hábito apresentar-se como “França, Mário França” (Miranda,2002: 104,127), à semelhança da personagem criada pelo escritor Ian Fleming nos anos 50 do século XX, que se apresentava como: “Bond, James Bond”.

Além disso, tal como Dennis McShade⁷³, também os policiais de Miranda evidenciam o repúdio dos métodos racionais de investigação ou do super-detetive racional. Miranda continua a trilhar esse caminho. Mário França não é um super-detetive racional, sendo, aliás, bastante instintivo. McShade, em *Requiem para D. Quixote*, propõe ao leitor relações intertextuais explícitas, tal como o título deixa antever. Também o romance *Dai-lhes Senhor o eterno repouso*, propõe uma relação intertextual a partir do título. Estamos perante um verso que faz parte integrante do *Requiem* de Mozart e antes do começo do romance são citados três versos da obra em Latim, seguidos da respetiva tradução para português, que ao longo do romance se repetirão, correspondendo cada um a um momento específico da obra: “Requiem aeternam dona eis, Domine / Dai-lhes, Senhor, o eterno repouso/ confuntatis maledictis /Condenados os malditos /Dona eis requiem, ámen /Dai-lhes o repouso, ámen” (Miranda,2011:5).

A forma de narrar de Mário França é muito similar ao modo de narrar de Maynard, o detetive de *A mão direita do Diabo*, de McShade: ambos narram os acontecimentos pela sua voz e filtram-nos pela sua subjetividade, pelas suas impressões, conforme ilustra a seguinte passagem:

Depois de Cassino desligar, fui tomar um banho quente, passei uma vista de olhos pelo jornal e decidi ir ao teatro ver a última peça de Miller. (...) A peça não era grande coisa, saí do teatro antes de acabar (...). (McShade,1987: 23).

Veja-se agora a seguinte passagem de *O estranho caso do cadáver sorridente*. As semelhanças entre o modo de narrar, o tom e a linguagem são mais que evidentes:

⁷³ Pseudónimo do autor português Dinis Machado.

O aposento vazio parecia-me um palco abandonado após o último acto. O silêncio que se segue às grandes apoteoses, encorpado, imenso. Como se tivesse acabado de ser aplaudido de pé, eu Mário França, um dos melhores detectives do mundo. Sorriu, sempre que assim penso, loucura, há sempre alguém em qualquer outro lugar, que nos leva a palma em tudo... (Miranda,1998:7)

Em *O estranho caso do cadáver sorridente*, Mário França, para além de ser contratado pelos sobrinhos de Gladys Cleminson para descobrir a causa da morte desta, é também contratado em segredo por Neil Cleminson para descobrir o autor das cartas anónimas ameaçadoras que recebeu durante um ano. Também no romance *O Espaço Vazio*, de Dick Haskins⁷⁴ surge uma contratação motivada pela existência de cartas anónimas. Michael Wade é o investigador particular, *private eye*, que será contratado por um cliente milionário americano com o intuito de o proteger de cartas ameaçadoras, sendo admitido na esfera privada da família. Mário França não é admitido na esfera privada da família Cleminson, pelo contrário: França força essa admissão, encenando uma avaria no seu automóvel⁷⁵.

Ainda assim, há dois aspetos coincidentes com o romance de Dick Haskins: o facto de França ser contratado por clientes abastados e a motivação última da contratação, a saber, as cartas anónimas. Daí a pergunta de Paulo Ferreira ter pertinência: até que ponto uma simples mudança de contexto – ou, talvez de forma mais precisa, de *cotexto* - não implicará já distanciamento crítico? (Ferreira,2003:286). Por essa razão, Gianetto integra a paródia como subsistema de conotação irónica; Hutcheon afirma que o âmbito intencional da paródia estende-se da ironia e jocoso ao desdenhoso ridicularizador (Hutcheon,1985:17). Logo, o distanciamento crítico nem sempre provoca o riso, em virtude de se tratar de uma subversão legalizada, porque expectável e aceite.

Tanto os romances como outras formas de arte, desde o século XX, se voltaram para a cultura popular, por ambicionarem uma democratização e potencial revitalização. Ao utilizar uma forma de arte considerada marginal como o romance policial, Miguel Miranda torna-a parodicamente subversiva em relação aos conceitos elitistas superiores de literatura. Tal é possível porque o criador assume uma posição de autoridade discursiva e estão envolvidos poderes interativos na produção e receção do texto (como defende Hutcheon). Por conseguinte “A paródia é (...) uma via importante para que os

⁷⁴ Pseudónimo do autor português António Andrade Albuquerque.

⁷⁵ Este momento do romance em particular será referido com maior detalhe no ponto seguinte, a propósito da presença do cómico, do riso e do humor.

artistas modernos cheguem a acordo com o passado através da recodificação irónica (...)” (Hutcheon,1985:129). Desta forma, a paródia tem o poder de renovar. Não precisa de o fazer mas pode fazê-lo.

2. O cómico aliado ao riso e ao humor

É consensual considerar que a origem da reflexão sobre o cómico está nos primeiros versos da *Ars Poetica* de Horácio, datada de 18 A.C., uma vez que a primeira parte da *Poética* de Aristóteles não chegou até nós, ou pode nem ter sido escrita:

Quisesse um pintor juntar a uma cabeça
humana um pescoço equino, e com variadas
plumagens revestir aos membros tomados de
todas as partes, de forma que torpemente
terminasse em horrível peixe o que em cima
fora formosa mulher, levados a contemplar o
quadro, amigos, conteríeis o riso? (Horácio,2001:5).

Esta citação ilustra brilhantemente a contradição e o choque de que vive o cómico e também o carácter involuntário do riso e a sua humanidade. Como escreveu Baudelaire no seu ensaio de 1855, *Da essência do riso e mais geralmente do cómico nas artes plásticas*, o riso por ser satânico é profundamente humano. Nesse sentido, é essencialmente contraditório: “(...) é ao mesmo tempo sinal de uma grandeza infinita, e de uma miséria infinita em relação ao Ser absoluto de quem possui a concepção, grandeza infinita em relação aos animais. É do choque perpétuo destes dois infinitos que se solta o riso” (Baudelaire,2001:19). Por conseguinte, Baudelaire define o cómico como potência do riso e sinal de superioridade, a qual se acha associada ao entendimento e à inteligência.

Mas se, por um lado, o cómico obriga à presença do entendimento, da inteligência, por outro lado, ele exige a ausência de emoções: “(...) para produzir todo o seu efeito, qualquer coisa como uma anestesia momentânea do coração. Dirige-se à inteligência pura” (Bergson,1991:15).

Segundo Bergson, devemos ver no cómico, antes de tudo, qualquer coisa de vivo, o que nos leva a pensar na linguagem, como clarifica o autor no ensaio de 1900, *O riso, ensaio sobre a significação do cómico*:

A linguagem só desemboca em efeitos risíveis porque é uma obra humana, modelada tão exactamente quanto possível, pelas formas do

espírito humano. Sentimos nela qualquer coisa que vive com a nossa própria vida; e se esta vida da linguagem fosse completa e perfeita, se nada houvesse nela de rígido, se a linguagem fosse enfim um organismo efectivamente unificado, incapaz de se cindir em organismos independentes, escaparia ao cómico (...) Mas não há lago que não deixe folhas mortas flutuarem à sua superfície, nem alma humana na qual não poisem hábitos que a crispam contra si própria, crispando-a contra os outros, nem por fim língua suficientemente flexível, suficientemente viva (...) (Bergson,1991:84).

O cómico aproveita e reaproveita a vivacidade e a ductilidade das línguas. Por consequência, ilumina o objeto que descreve, oferecendo-lhe sombreado e perspectiva.

O cómico está diretamente relacionado com o humor. Platão, o primeiro filósofo que estudou o humor, considera-o um fenómeno negativo. A palavra humor tem origem na teoria médica de Hipócrates. De acordo com esta teoria, os temperamentos humanos definiam-se em função da predominância no sangue, da linfa, da bílis amarela ou da bílis negra (o que está na origem do que viria a chamar-se humor negro). Talvez por isso, Miguel Miranda faça uso recorrente do adjetivo, biliosa/bilioso, nos romances em apreço nesta dissertação⁷⁶.

Segundo Umberto Eco, o cómico é a percepção do oposto e o humor é o sentimento associado a esse processo (Eco,1986:5). É importante reter que o humor oferece informações para um melhor entendimento em torno do fenómeno complexo que é a linguagem. Por isso, o cómico é algo de vivo e respeitante ao humano, como afirma Bergson: “Não há cómico fora daquilo que é propriamente humano” (Bergson, 1991:14). O autor advoga que o riso deve ter uma significação social, tendo em vista a sua compreensão: “(...) temos de o repor no seu meio natural que é a sociedade; temos sobretudo de determinar a sua utilidade de função, a sua função social” (Bergson,1991:17).

Ainda assim, a definição de humor não é totalmente consensual entre todos os investigadores. Benedetto Croce, em 1903, comparou o humor a todos os estados psicológicos, qualificando-o como indefinível. Frank Evrard desenvolve esta linha de pensamento, referindo-se à elasticidade semântica do humor: “Sa variété de degrés, de procédés, de thèmes, son aspect subtil et diffus en font un phénomène difficile à localiser et à définir” (*apud* Ermida,2003:26). Portanto, há um problema de discurso e de linguagem.

⁷⁶ Conforme ilustra a seguinte passagem do romance, *Dai-lhes, senhor o eterno repouso*: “A senhoria montava guarda no portão, parecia ter ouvidos de tísica, adivinhando-me os passos na calçada. Três meses de atraso na renda, traziam-na de cenho carregado, biliosa” (Miranda, 2011:14).

O humor é variável em grau e natureza, consoante a idade, o sexo, o grupo social, a situação, a época, a cultura e a civilização, o que corresponde a uma diversidade de abordagens, análises e interpretações. Na senda desta variabilidade e diversidade, do ponto de vista de Isabel Ermida, o riso e a ironia são satélites conceptuais do humor (Ermida,2003:27)

Auboin, em 1948, distingue dois tipos de riso: aquele que é causado por fatores químico-fisiológicos (como o gás hilariante e outros alucinogénios, ou algo de bem mais simples, como as cócegas) e aquele que é causado por fatores intelectuais, categoria em que se inclui o humor (*apud* Ermida, 2003:32). Por isso, igualar humor a riso é falacioso e, por outro lado, o riso pode não ser diretamente proporcional à intensidade do humor. Fundamenta Isabel Ermida:

O fenómeno do riso é, portanto, dotado de uma grande versatilidade, podendo - ou não - acompanhar o estímulo humorístico. O humor, por seu turno, goza de igual polivalência, conhecendo reações diversas que não se exprimem forçosamente pelo riso. A variedade de respostas perante o humor e, simultaneamente, a variedade de *propostas* de humor não se compadecem com paralelismos fáceis ou com classificações imediatistas (Ermida,2003:32).

O humor é, deste modo, um fenómeno mais amplo. Segundo Freud, o humor é uma estratégia de autodefesa perante as agressões externas e de evasão de um mundo que suscita medo e desorientação.

O ser humano vive rodeado de diversas formas de controlo e, por isso, Mary Douglas, nos anos 60, defende que a essência do riso reside no ataque ao controlo e no desafio a determinados padrões: “Something formal is attacked by something informal, something organized and controlled, by something vital, energetic (...). It brings into relation disparate elements in such a way that one accepted pattern is challenged by the appearance of another which in some way was hidden at first” (Douglas,1968:15).

Baseando-se no desafio a determinados padrões, Bergson considera que o automatismo, a rigidez, o jeito adquirido e conservado são o que nos faz rir numa fisionomia humana (Bergson,1991:26). O autor insere estas características numa forma de cómico que denomina cómico de formas e de movimentos.

Neste contexto, há que fazer algumas incursões aos romances de Miguel Miranda pelos quais perpassam o humor e o cómico, quer no que toca à nomeação das personagens quer no que respeita à sua própria descrição e idiosincrasia.

Por exemplo, em *O estranho caso do cadáver sorridente* são bem notórios a rigidez e o jeito adquirido e conservado quando o narrador nos descreve o cabelo de Antunes, o funcionário da morgue: “O cabelo falheiro colado com brilhantina de um lado ou outro da cabeça não se desviava um milímetro quando ele acenava para cumprimentar” (Miranda,1998:10). O leitor parece estar diante de um boneco.

Em *Dai-lhes senhor o eterno repouso*, o senhor Ruela, vendedor e dono de uma loja de artigos em segunda mão (Ruela, Móveis de Ocasão), também é dono de uma fisionomia que nos faz rir: “O senhor Ruela, o vendedor e putativo dono do estabelecimento, era um homem com cabeça de ovo de avestruz que falava sem mover os lábios, como um ventríloquo” (Miranda,2011:12,13). Os laivos de grotesco presentes nestas descrições são demonstrativos de que este pode funcionar como uma forma de cômico, sobretudo pela contradição de que vive. Na citação anterior, a contradição reside no ato de falar sem mover os lábios.

Bergson refere a lei que define, em seu entender, a repetição de palavras no teatro: “Numa repetição cômica de palavras há geralmente dois termos em presença, um sentimento comprimido que se distende como uma mola, e uma ideia que se diverte a comprimir de novo o sentimento” (Bergson,1991:52).

Veja-se então a seguinte passagem de *O estranho caso do cadáver sorridente*:

“(…) – Dona Sheila, a tiazinha não deixou os alfinetes em testamento? – Sorry, não compreender bem, qual alfinetes? – Ora, não ligue. É uma forma de expressão. (...)” (Miranda,1998:47). O sentimento comprimido é a incompreensão de Sheila Cleminson da expressão idiomática usada por Mário França que, na verdade, é “não ter para os alfinetes”. Noutros tempos, os alfinetes eram objeto de adorno feminino, daí que a expressão remetesse para o dinheiro poupado para a sua compra, porque os alfinetes eram um produto caro. Os anos passaram e tornaram-se utensílios, já não apenas de enfeite, mas utilitários e acessíveis. Todavia, a expressão chegou a ser acolhida em textos legais. Por exemplo, o Código Civil Português, aprovado por Carta de Lei de Julho de 1867, por D. Luís, da autoria do Visconde de Seabra, vigente em grande parte até ao Código Civil atual, incluía um artigo, o 1104, que dizia: “A mulher não pode privar o marido, por convenção antenupcial, da administração dos bens do casal; mas pode reservar para si o direito de receber, a título de alfinetes, uma parte do rendimento dos seus bens, e dispor dela livremente, contanto que não exceda a terça dos ditos rendimentos líquidos” (*apud* Machado,1991:192).

A mesma forma de cômico encontra-se também em *Dois urubus pregados no Céu*. Gerson, o motorista de Mário França, aquando da sua viagem ao Rio de Janeiro, usa constantemente um pequeno repertório de provérbios, como se constata neste diálogo com Mário França:

- Gerson, aqui o seu amigo não parece ter muita fome.
Ele casquinou uma gargalhada curta, em falsete, sem desolhar da estrada.
- Esse aí não quer saber se o pato é macho; quer é comer o ovo.
(...) – Já comi; já bebi; nada mais me prende aqui.
Partimos ao som da sentença proverbial de Gerson.
- Vamos para o hotel.
- Certo, Doutor.
Reparo nas grades. Todos os prédios estão defendidos por gaiolas de barras de ferro, transformando os condomínios em jaulas mais ou menos luxuosas. Gerson segue o meu olhar e anuncia, profético:
- O cão entra na igreja, porque a porta está aberta. (Miranda, 2003:187).

Por contraste, perante o cômico de palavras, devemos operar a seguinte distinção: o cômico que a linguagem exprime e aquele que é criado pela linguagem. Este último, nas palavras de Bergson, é geralmente intraduzível, pois “deve o seu ser à estrutura da frase ou às palavras escolhidas” (Bergson,1991:69). A “força de expressão”, na citação que fizemos, cria o cômico, tornando a passagem intraduzível. É a própria linguagem que se torna cômica, por isso: “A frase, a palavra, terá aqui uma força cômica independente” (Bergson,1991:70). São vários os exemplos destas formas de cômico que podemos encontrar em, *O estranho caso do cadáver sorridente*. A linguagem cria o cômico sobretudo através do uso da expressão idiomática “distribuir fruta” e da zoomorfização de Dílio, ao comparar os pontapés da personagem a coices de mula: “O Dílio destacava-se pelo combate ao pontapé, autênticos coices de mula que ele desferia todo no ar, distribuindo fruta à direita e à esquerda (...)” (Miranda, 1998:42).

Atentemos agora na seguinte descrição: “ (...) só me faltava um juiz tuberculoso a aspergir-me, eu que nem baptizado sou” (Miranda,1998:50). Na ausência do verbo de teor religioso “aspergir”, esta descrição não teria um efeito cômico mas sim grotesco. Se fosse, por exemplo, “Só me faltava um juiz tuberculoso a cuspir-me”, seria esse o efeito. O que demonstra que as fronteiras entre o cômico e o grotesco são muito porosas.

Outra cena. Certa noite, o escritório de Mário França é invadido por dois homens que o detetive batiza por Míolos e Músculos; na descrição abaixo transcrita, os pormenores enriquecem o pontapear de Mário França aos invasores do seu escritório:

(...) não há nada para convencer as pernas a andar como um bom par de chutos no traseiro, ora vamos lá senhores, é andar, é engraçado como a consistência das nádegas é diferente de patife para patife, o Músculos tinha fundos balofos, um saco de enxúndia, enquanto o Míolos era mais esferovite esmagada, tumba, mais três pontos, seis, nove (...) (Miranda,1998:40).

A linguagem, neste exemplo, bem como nos anteriores, também transporta consigo uma dimensão sensorial que acaba por intensificar o cômico:

Recuou sem respiração, agarrando o rosto como se compusesse os cacos partidos da fronha. Aquilo era louça barata, com as maçãs bichadas por múltiplos capilares em tons de violeta e carmim, e o nariz decorado do mesmo modo etílico. (...) O bexigas regressou com as bochechas a vaziar e a encher como um peixe fora de água, com a respiração fora do compasso” (Miranda,1998:42).

Mas a linguagem não só descreve o mundo, como também o recria, logo: “o cômico da linguagem deve corresponder, ponto por ponto, ao cômico das acções e das situações e que não é mais, se assim nos podemos exprimir, do que a sua projecção no plano das palavras” (Bergson,1991:73). Essa correspondência torna-se mais clara nos exemplos que abaixo transcrevemos.

Aquando da ida à consulta de psiquiatria com Ofélia, França descreve o consultório e justifica a ausência de tapetes e alcatifas:

Os pavimentos do consultório de Ofélia já não têm mais alcatifas ou tapetes, desde que os dois filhos dela acenderam fogueiras com as tapeçarias, pegando fogo à casa. Hoje, com os filhos ao largo espantados para universidades distantes de província, invenção messiânica para desviar pequenos delinquentes do limbo (...) continuavam ausentes os atapedados, por pura medida de precaução, não fora os mancebos tresloucados regressarem com alguma ideia fixa na cabeça (Miranda,1998:25).

Já neste exemplo, o cômico encontra-se na encenação de um acidente, e a linguagem exprime o cômico:

Ceguei ao carro sempre guiado e seguido pela sombra. Aí a inspiração nasceu-me no meio da testa como um corno súbito. Com leveza de carteirista, surripiei dois fusíveis do *Escort*. Depois foi só encenar com alguma veracidade: voltas e voltas da chave na ignição; um par de murros no *capot*; numa de sádico, pus o chega-me-lá-isso a empurrar o carro no pátio. O Antonino também veio dar uma mão, até deu as duas. Mas nada. E eu dentro do carro, com o ar mais chateado deste mundo, só dizia, que azar da porra me havia de acontecer. Vamos tentar mais uma vez, empurrem rapazes, vamos, empurrem

com força! Até que o Antonino desistiu alagado em suor (Miranda, 1998:48 e 49).

Na descrição do sorriso e do hálito do ourives Dedos, a expressão do cómico gira em torno da palavra podre, e do trocadilho, cujos elementos são os dentes da personagem e o esquema do banco da prata em que o ourives estava envolvido, “que cheirava a “podre de bom”:

O seu sorriso de dentes amarelos em gengivas minadas pela piorreia não me esclarecia muito mais sobre a engenharia financeira do esquema, mas era certo que cheirava a podre de bom. O mesmo já não se podia dizer do mau hálito do ourives, do tipo sanita entupida, de fazer recuar dois passos (Miranda, 1998:33).

Estamos novamente perante o uso subversivo de uma expressão idiomática portuguesa, “podre de bom”.

Na descrição da voz de Mordeu, o chulo de, *Livrai-nos do mal*, a linguagem também cria o cómico: “A voz do chulo era como um arrote falante” (Miranda, 1999:46). Verifica-se o mesmo efeito aquando da referência aos jogadores idosos do “feijoal transformado em casino” (Miranda, 1999:60) das Residências Miosótis, chamados “depenados de ocasião” (Miranda, 1999:60). Dado que o adjetivo “depenado” é usado, por norma, como a referência a aves e não a seres humanos, os “depenados de ocasião” são apenas *depenados* nos seus rendimentos e não nas penas.

Em *Dois urubus pregados no céu*, também encontramos exemplos do cómico criado pela linguagem, em associação com uma intenção satírica: “Quando o Dedos meteu a testa na caixa forte e viu que estava mais vazia que cabeça de polícia (...)” (Miranda, 2002:30). Nesta citação é bem notória a crítica desdenhosa à polícia oficial, que é sempre ultrapassada por Mário França e pelos seus olheiros de serviço, no que toca ao deslindar dos crimes. Há, assim, um fim persuasivo por detrás da intenção satírica, em que, por definição, a exposição é também uma forma de ataque: “Formally speaking, satire is as concerned with exposition, as it is with attack” (Paulson, 1967:5). Esta forma de ataque pretende sublinhar que os poderes físicos e a capacidade de raciocínio de Mário França, “o super-egocêntrico detective camaleão”, são muito superiores aos atributos do Doutor Barreira de *O estranho caso do cadáver sorridente*, personagem que já referimos, ou do inspetor da Polícia Judiciária, Teófilo Cortinhas (Arnaut, 2003:5).

No seguimento da morte por envenenamento do professor Avelar Dias Matos, o presidente do Conselho dos Sábios, Mário França interroga os outros membros do Conselho, entre eles a professora Dália Ramos. Na seguinte passagem, comparativamente aos romances anteriores, o cómico criado pela linguagem é bem mais trabalhado e mais rico, jogando com a palavra francesa *poison*: “Aspirei-lhe o perfume, usava *Poison*. Nem de propósito” (Miranda,2002:64). A última frase é risível, na medida em que relembra o leitor da causa da morte de Avelar Dias Matos e da causa do interrogatório à professora. Além disso, nesta passagem está em jogo o lado didático da sátira, na medida em que a palavra *Poison* significa veneno, operando-se uma transmutação semântica do perfume em veneno no quadro da língua francesa.

Em *Dai-lhes senhor, o eterno repouso*, o cómico criado pela linguagem é mais elaborado e refinado. Mário França, num encontro oficial, perante o general Loison, maneta, pronuncia a seguinte frase: “–Tanta artilharia não vai impedir que alguém vá para o maneta” (Miranda,2002:101). A reação do general Loison leva a que o cómico de palavras se mescle com o cómico de situação, forma que aprofundaremos noutro momento:

O general Loison consultou o Petit Larousse que trazia no bolso. Primeiro ficou pálido, depois verde, passando pelo violeta. Começou a insultar-me em francês, enquanto Columbo se afadigava a explicar-lhe o significado da expressão idiomática. Eu ri-me por dentro, às vezes aconteciam-me as maiores inconveniências verbais, era mestre em proferir a frase errada no momento errado. Não valia a pena esclarecê-lo da estranha coincidência de nome, generalato e ausência de braço com o sanguinário ajudante de campo de Napoleão que, durante as invasões francesas da Península Ibérica, espalhara morte e destruição, ficando responsável pelo enraizamento da alegoria «ir para o maneta» como significado de morte (Miranda,2011:102).

E continuando na mesma obra, mais uma vez a linguagem cria o cómico, ao comparar Monsenhor Macaragianni a um *croupier* e o ato da comunhão ao ato de cartear:

Desta vez, a comunhão foi um acto eivado de solenidade acrescida, dado o número encorpado de enfileirados para a ceia do Senhor. (...) Monsenhor Macaregianni, desejando também libertá-las para outras precisões, cartear as hóstias para as bocas desdentadas das beatas a grande velocidade, com tal arte e precisão que envergonharia qualquer *croupier* (Miranda, 2011:126).

Segundo Bergson, o cômico de caráter envolve a “expressão de uma inadaptação particular da pessoa à sociedade” (Bergson,1991:87). Em *O estranho caso do cadáver sorridente*, tendo em vista a construção da personagem, são várias os usos desta forma de cômico. A inadaptação, na seguinte citação referente a Antunes, o funcionário da morgue, está no seu gozo em mostrar os cadáveres, sentimento que normalmente não se experimenta perante a morte: “O seu sorriso fétido quando me avistava ficava a dever-se à antecipação do gozo em mostrar os cadáveres esticados na geladeira (...)” (Miranda,1998:11).

Já no exemplo abaixo, a inadaptação de Mário França está no seu espírito destemido, como é recorrente nos heróis, aquando da invasão inesperada ao seu escritório, cena que já mencionámos acima. França não se amedronta, receando apenas que os seus invasores deixem o seu escritório demasiado sujo e desarrumado, pois teme a reação da Dona Arminda, sua senhoria e empregada de limpeza:

(...) são mesmo dois como me tinha parecido (...) andam às voltas com as gavetas da secretária (...) mau, lá vem a gaveta fora, o conteúdo espalhado no tampo da secretária, isto está a ficar bonito, vou ouvir sermão da Dona Arminda [senhoria e empregada de limpeza do escritório] quando vier arrumar, vou deixá-los andar mais um bocado, quero ver o que procuram estes dois abéculas, que nem dão por mim a dois passos, mau, mau, outra gaveta esventrada, a coisa já estava a ficar com adiantamento suficiente (...) é que com uma espécie de pião digno de discóbolo, enterrei-lhe o ferro na ventoinha, desenhando-lhe o formato do *Arminius* no frontispício, pena é que a boca tenha desaparecido, também para quê que ele queria tantos dentes, até me devia agradecer depois de cuspir alguns, tudo o que é de mais enjoa, agora gritos não, senhores, se há coisa que não suporto é gritaria, e espicharem-me a alcatifa com sangue também não, julgam que ganho para o detergente, vou ouvir das boas da Dona Arminda (...) (Miranda, 2011:96 e 97).

Este exemplo, tanto pela violência dos invasores, como pela violência da retaliação de Mário França, patente na linguagem, irónica e friamente despreocupada, é própria dos romances *hard-boiled*, como afirma Fernando Venâncio: “(...) a malícia da linguagem fazia parte da promessa” (Venâncio,1998:30).

Em *Livrai-nos do mal*, a expressão da inadaptação está patente em Carlos, o engraxador que faculta algumas informações a Filipe acerca do assassinato de Lena, *a Boca de Ouro*, ao esmagar um escarro grosso no pano da graxa:

– Que sabes tu sobre a prostituta feita em picado?
Carlos puxou um escarro grosso, e esmagou-o no pano da graxa. Meneou a cabeça, enojado, não com os moncos da visga a lustrar os

sapatos, mas com o crime em questão. Filipe, mais enjoado com os sapatos do que com o crime em questão (Miranda,1999:40).

E, na mesma obra, o senhor Flores, residente das Residências Miosótis, lar de luxo para a terceira idade, dono de uma loja de atoalhados no passado, diverte-se com a reação das utentes das Residências ao mencionar o seu problema prostático:

Coloquiava com envolvimento, sabendo prender a atenção do seu ouvinte, com a radiosa habilidade que herdara da prática na sua loja de atoalhados, que estava sempre a recordar. (...) Não tinha pejo em contar como a próstata o apoquentava, preferindo, no entanto, andar com uma sonda permanente na bexiga, do que ser operado, tal o medo que tinha às operações. Sorria, contando isto às senhoras, vendo-as corar de desconforto com o tema (Miranda,1999:61).

A sua falta de pejo dá forma ao cómico e, por isso, à sua inadaptação. Como argumenta Paulo Morgado, a desarmonia é condição suficiente para o cómico: “(...) para que uma coisa seja cómica, é necessário que entre o efeito e a causa haja uma desarmonia” (Morgado, 2011:30).

Em *Dois urubus pregados no Céu*, Mário França, tirando partido da fixação por cobras de Kit Cobra, paga-lhe em cobras. Tal constitui uma grande vantagem de Kit sobre os outros olheiros: ele acaba por ser o olheiro mais económico, no dizer de França, e no nosso entender o mais pitoresco e estranho. Kit chegou a ser expulso da escola por atormentar professoras com cobras dentro da boca. Transportava, desde miúdo, serpentes e víboras nos bolsos, dentro da camisa, em volta do pescoço, e também guardava cobras dentro de casa. Além disso, tinha uma fixação sexual que gravitava à volta de vermes, serpentes e todo o tipo de répteis. Sempre conservou várias caixas de serpentame. Certo dia, o sogro, com o intuito de pôr termo à estranha fixação, queima-lhe todas essas caixas. Contrariado e em resposta, Kit parte em busca de cobras durante três dias e três noites para reconstituir o serpentame, trazendo para casa uma cobra venenosa que fere o pé do sogro, e que leva à amputação. Depois deste infortúnio, o sogro nunca mais se pronunciou ou agiu contra a fixação de Kit, como nos conta Mário França:

(...) nunca se deve viver com os sogros, dá sempre estrilho, dizia o Kit a quem o queria ouvir. De discussão em discussão, o sogro teve a ideia peregrina de pegar fogo às caixas do serpentame. Um dia o Kit chegou e do bichedo só restavam cinzas e um intenso cheiro a assado de cobra. Ele ficou branco, gelado, não gritou, a não ser por dentro. Três dias e três noites foi o tempo que demorou perdido nos campos, nas bouças e montados, sem comer nem dormir. Regressou a casa com

uma recarga de vermes ainda mais bojuda e serpiginosa que a anterior. De noite, o sogro acordou agarrado ao pé, que primeiro ficou vermelho, depois negro azulado. Veneno de cobra, disseram os médicos. Teve sorte, no hospital amputaram-lhe o dito mesmo junto ao tornozelo, dava para usar uma prótese das mais baratas. Nunca mais se meteu com o genro mais a sua mania das cobras (...) deixou de interferir no modo de vida serpenteante do Kit Cobra (Miranda, 2002:35,36).

Veja-se também a seguinte conversa entre Kit e Mário França, em que a inadaptação de Kit é bem notória na forma como este se refere ao medo de cobras sentido pelo seu filho e pela sua esposa:

- Como é que está o putto? (...)
- É uma besta. Grita quando vê uma cobra
- Um travo de vinagreta no discurso. Pelos vistos, o filho não ia saindo ao pai.
- (...) - E a tua mulher, vai bem?
- É outra besta. É ela que influencia o putto.
- Ainda havia alguém com juízo na família, pensei (Miranda, 2002:34).

Para além destes aspetos, o cómico alimenta-se da ironia, definível como a expressão do contrário da intenção comunicativa, como explanaremos no tópico seguinte.

2. A ironia como efeito oratório

De acordo com Bergson, a ironia é um efeito oratório que dá forma ao cómico. É essencial ter em conta, porém, que o contraste semântico não é a única função da ironia. Em *O estranho caso do cadáver sorridente*, França manifesta o seu desagrado, ainda que com fina ironia, quando, devido a dificuldades económicas, se vê obrigado a aceitar casos sem aventura, sem enredo, sem sentido:

Quem pensa que a vida de detective privado é recheada de aventura e enredo, merecia, mais do que eu, ter de alombar com o caso de *Nakuro*, um setter desaparecido há quinze dias de casa da Dona Lisete. Ou pior ainda, o caso da morte do castanheiro-da-índia do jardim do Sr. Alcebíades, pincelado a ácido por mão desconhecida. Ou mais enjoativo ainda, descobrir o que faz Lucrecia Costa todos os dias entre as quinze e as dezassete horas, que o marido Antímio Costa, paga para saber. Quase me apetecia gritar, quando tinha clientes destes (Miranda, 1998:91).

Paulo Morgado alerta: “(...) sempre que fazemos de conta que não vemos o real e o tratamos, ao contrário, como se ele fosse (já) o ideal, estamos a ironizar” (Morgado, 2011:67), conforme ilustra o seguinte excerto, acerca da saída dos invasores do escritório de Mário França: “(...) desceram as escadas de cambalhota entre porra, merda e foda-se, caralho, além de incompetentes ainda vinham armados de um léxico de respeito (...)” (Miranda,1998:98). Veja-se que a expressão “léxico de respeito”, ironicamente utilizada, cria e recria o cómico.

Na conversa entre Mário França e o prestamista, *O estranho caso do cadáver sorridente*, há um jogo com a polissemia da palavra *ver*: ver enquanto metáfora do ato de conhecer e a visão como um dos cinco sentidos: “(...) – Desconheço. Não estou a ver. (...) E esta insistência em afirmar que não estava a ver era até de mau gosto, para quem usa olho de vidro” (Miranda,1998:134).

O cómico é criado pela linguagem; a linguagem, em decorrência, cria ironia. Nesse sentido, a ironia depende da interpretação: “(...) a ironia não é ironia até que seja interpretada como tal - pelo menos por quem teve intenção de fazer ironia, se não pelo destinatário em mira (...), alguém faz a ironia “acontecer” (Hutcheon,2000:22).

Em *Dois urubus pregados no céu*, a denominação do grupo de professores universitários como *Conselho dos Sábios* é irónica, na medida em que o seu presidente, Avelar Dias Matos, nunca concluiu a licenciatura, conforme ilustram as descobertas de Mário França durante a investigação da sua morte do presidente por envenenamento:

Revi mentalmente a curriculagem do profe acicutado. Cruzando os relatórios verbais do Cotos, do Dedos e do Kit Cobra, ficara a saber que cursara inicialmente engenharia de minas. O curso encalhara no último ano, repetindo-se os insucessos das últimas cadeiras (...) (Miranda, 2002: 60).

Por conseguinte, o *Conselho dos Sábios* “permite ilustrar um nada dignificante *modus operandi*” (Arnaut,2003:15), conforme refere Ana Paula Arnaut, citando expressões presentes no romance:

Este [*modus operandi*] estende-se pela hipocrisia e a rivalidade profissionais, por vezes mescladas por pessoalíssimos motivos; pela guerra dos politécnicos (p.119); pela clonagem electrónica (p.112), expressão eufemística para o plágio (p.98 e *passim*); ou pela *instituição das cunhas* (p.98) (Arnaut, 2003:15).

Consideremos a descrição dos processos de elaboração da tese de doutoramento de Assucena de Oliveira que, tal como afirma Arnaut, “se aplica aos restantes elementos do *Conselho dos Sábios*” (Arnaut, 2003:16):

A sua tese de doutoramento era um encorpamento de páginas e mais páginas de fastidiosos relambórios pseudocientíficos. Metade do texto era plágio puro, a outra metade era palha para esticar a obra até às quatrocentas e oitenta páginas. Tinha sido o Dedos a relatar a técnica, captara o esquema quando fizera uns talheres em prata para um desnomado casal de bolseiros universitários. Sorri, imaginando o Dedos martelando o garfalhal, boca torta, língua mordida, parabólicas bem abertas na conversa. A coisa era podre de simples: havia uma espécie de técnica da pirâmide, na hierarquia científica. Quem vai para cima, iça dois a calçá-lo. Esses, ao subirem, içam cada um mais dois, e assim sucessivamente. Os de baixo trabalham para os de cima, os de cima protegem os de baixo e aplainam-lhes o caminho. A chatice dos concursos, doutoramentos, provas de agregação, era ultrapassada com mestria. A partir das duzentas páginas, ninguém lia uma tese, havia sempre o cuidado de exceder por muito largo essa barreira. Graças à *net*, era muito fácil decantar textos, artigos, trabalhos. Os da base da pirâmide eram os obreiros da montagem, o de cima escrevia a primeira e a última página, dando um cunho pessoal à coisa. O esquema funcionava em três sentidos: de baixo para cima, fazendo teses de doutoramento para o professor e os agregados; este era trabalho não pago, tipo escravatura. De cima para baixo, fazendo teses de licenciatura para vender aos alunos do último ano da faculdade, actividade altamente lucrativa e que subsidiava o esquema através de um enorme saco azul onde cada um depositava o que ganhava com esta actividade subterrânea” (Miranda, 2002:105-106).

Portanto, estamos perante “uma linha narrativa que oscila entre a ironia virulenta e o tom jocoso” (Arnaut, 2003:16).

Em *Dai-lhes, senhor o eterno repouso*, a cigana Dúbia desaparece e, graças a algumas cirurgias plásticas, torna-se sócia de Lady Godiva. Por isso, a cigana acaba por morrer, quando se pretendia assassinar Lady Godiva. O nome da cigana não tem um significado gratuito: tanto a investigação do seu desaparecimento, levada a cabo por Mário França, como a sua identidade após ter-se tornado sócia de Lady Godiva, envolvem muitas dúvidas. Quando a cigana morre no lugar de Lady Godiva, só Mário França a reconhece. Isto prova que, nos romances de Miranda,

O contrário expresso na ironia, nunca deixa de ser verdadeiro. Tal como o humor, a ironia, tem a capacidade de perfurar sistemas e estruturas de poder, revelando contradições, ambiguidades, absurdos e diferenças (Maliska,2012:5).

São tais contradições e ambiguidades, absurdos e diferenças que se materializam nos nomes de algumas personagens e que, por isso, não só criam o cómico, como também a ironia dramática, o que dá sentido à asserção de Feinberg: “In many instances, dramatic irony stems not from a cosmic source (whim or indifference in heaven) but from social causes, the absurdities and contradictions of man-made customs (Feinberg,2008:168). Este tipo de ironia está inevitavelmente associado à sátira, a qual, quando manejada no palco e no tempo certos, acaba por ter um significativo impacto político e social.

Em *Livrai-nos do mal*, a ironia dramática e a sátira misturam-se na descrição das vidas da cigana Kirina e das suas filhas Salvia e Lue, especialmente no final do romance. Incapaz de se libertar das amarras dos costumes ancestrais impostos às mulheres nas comunidades ciganas, e de promover e ajudar as suas filhas na sua própria libertação, Kirina suicida-se:

SÓ HÁ UMA COISA A FAZER, É ACEITAR (...) [Kirina não aceitou de todo, caso contrário não teria posto termo à sua vida]
Colheu a roupa toda numa bacia. Experimentou a corda onde ela estava estendida. Era boa, resistente. Retirou-a, desamarrando os múltiplos nós que a prendiam a duas árvores. Enrolou-a sem pressa, com a calma de quem faz aquilo que tem que ser feito.
Subiu o monte por um carreiro entre silvados. Lá em cima, havia um carvalho de braços fortes, capaz de aguentar com o seu peso. (...)
Gritos de desgraça, mãos estendidas ao céu, a face de Kirina inchada, negra, o corpo balouçando ao vento na ponta de uma corda, os homens descendo-a com cuidado do velho carvalho no cimo do monte, dia a partir do qual Viola deixou de cortar barba e cobriu a cabeça com um chapéu de feltro negro, sinal de dor profunda, de desgraça (Miranda, 1999:236).

No tópico seguinte problematizaremos como a nomeação das personagens é também um efeito oratório que dá forma ao cómico.

2.2. Nomes que criam o cómico

Atentemos na epígrafe do romance de José Saramago, *Todos os nomes*: “Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens” (Saramago,1997:66), parte integrante de um hipotético *Livro das evidências*. Vem esta remissão a propósito de os leitores conhecerem apenas os nomes falsos e não os verdadeiros nomes de algumas das personagens de Miranda. Por exemplo, Mário França, Dílio Bailarino e Cotos. O leitor nunca conhece os verdadeiros nomes destas personagens, conforme

ilustra a seguinte passagem a respeito de Mário França e Dílio Bailarino: “Dílio era nome falso, assim como o meu, que continuo a usar [começou a usar um nome falso na altura em que pertenceu à Organização, um grupo revolucionário] porque me dá jeito para a profissão” (Miranda,1997:21).

O chulo de *Livrai-nos do mal* é conhecido por Mordeu, talvez pelas suas atitudes violentas e ameaçadoras, e nem o leitor nem o inspetor Filipe terão conhecimento do seu verdadeiro nome. Também as prostitutas Jacqueline, Coxas de Aço e Lena, a Boca de Ouro, têm nomes artísticos; o leitor só toma conhecimento do verdadeiro nome de Lena (Maria Madalena da Silva Santos), aquando da investigação do seu assassinato. Também em *Dai-lhes, senhor, o eterno repouso*, Helmuth Draier, para se proteger, depois de desembarcar no Porto, muda de nome e nacionalidade, ao apresentar-se como o suíço Marck Zimmerman.

As palavras de Saramago também se adequam ao caso de Gerson, o motorista de Mário França no Rio de Janeiro, em *Dois urubus pregados no céu*, que se apresenta da seguinte forma: “–Gerson, como todos os motoristas (Miranda,2003:187). Provavelmente esta personagem oculta a sua identidade “como todos os motoristas”. Conhecemos o nome que os motoristas dão a si próprios e não o nome que têm.

José Saramago também escreveu, em *A Jangada de Pedra*, que “para que as coisas existam duas condições são necessárias, que homem as veja e homem lhes ponha nome” (Saramago,1986:71). Por que razão o segundo nome de Dílio é bailarino? Pela sua leveza e “arte de levitar sobre o soalho” como se deduz da seguinte passagem: “O bailarino chegou leve, como sempre. Os anos não lhe tinham roubado a arte de levitar sobre o soalho, como se entrasse em cena no segundo acto do *Lago dos cisnes*” (Miranda, 1998:21).

Sequeira é um dos informadores de Mário França, também conhecido por Mãozinhas e por Dedos, cinzelador de prata; Mário França, ao flutuar entre os nomes Mãozinhas e Dedos, define a identidade do seu informador através da sua profissão: ourives e cinzelador de prata. Atentemos também no seguinte exemplo: “Depois de encerrado Vladimir Ilitch Ulianov, Lenine, um castro laboreiro arraçado de salsicha e de *pincher* que devia o nome a uma noite de bebedeira do seu dono (...)” (Miranda,1998: 31). A dimensão cómica reside na situação, decorrente não só do ato de dar o nome do político russo a um cão arraçado, mas também de tal nomeação ter ocorrido numa noite de bebedeira do seu dono. O facto de Lenine ser um castro laboreiro, arraçado de salsicha e *pincher*, envolve também uma dimensão de estranha e risível ironia, já que

um castro labreiro é um cão de grande porte e por vezes perigoso, que, no entanto, se torna inofensivo e grotesco por ser arraçado de salsicha e *pincher*. Acresce ao exposto que o seu nome causa estranheza, por inapropriada adequação do nome do poderoso político russo a tão inusitada criatura.⁷⁷

No romance *O estranho caso do cadáver sorridente*, Manuel, ajudante de Antonino, feitor da Quinta dos Rododendros, torna-se para Mário França, o Chega-me-lá-isso. É pois uma nomeação que o torna objeto, de acordo com as suas funções na Quinta.

Kit Cobra (cujo verdadeiro nome é António) (Miranda,1998:37) é assim apelidado devido à sua fixação obsessiva por cobras, como já tivemos oportunidade de mencionar anteriormente.

Algumas das prostitutas de *Livrai-nos do Mal* usam nomes artísticos de acordo com as suas características físicas ou das suas práticas sexuais. Veja-se, por exemplo, Lena, a *Boca de Ouro*, assim apelidada devido à perfeição dos seus dentes e à sua habilidade no sexo oral, conforme deixa transparecer o comentário de Carlos, o engraxador com quem o inspetor Filipe troca impressões acerca dos crimes cometidos:

“– Boa piquena. Diz quem foi com ela que tinha mesmo boca de ouro. Uma pena” (Miranda,1999:42). A espanhola “Coxas de Aço” ganhou esta alcunha por “trabalhar bem o cliente no meio das pernas” (Miranda,1999:112). E o leitor apenas acede ao verdadeiro nome do Senhor Comendador por ocasião do seu casamento com Saudade Linhares, já no final do romance:

Um casamento. Uma surpresa, no meio de uma residência para idosos. Ela, Dona Saudade de Bettencourt Linhares, ansiosa por desposar Rosindo Patoleia, conhecido apenas e só por Senhor Comendador, não se sabia bem de quê, ou por quem fora atribuída a comenda. A troco de um donativo gordo para o capelamento, o reverendo Teodoro acedera a colocar entre comas o nome de baptismo do Comendador (...) (Miranda,1999:203)

O verdadeiro nome do Comendador cria o cómico, dada a sua invulgaridade e sonoridade e também ironia, na medida em que Patoleia significa povo, plebe o que só reforça a ideia de que “não se sabia bem de quê, ou por quem fora atribuída a comenda” (Miranda,1999:203). A palavra grafada com “u” Patuleia, remete-nos para a guerra civil travada entre Cartistas defensores da Carta Constitucional de 1826 e Setembristas

⁷⁷ Para além deste cão, o ourives, faz-se acompanhar neste romance por Marx, Estaline, Engels e Mao-Tsé-Tung.

(apoiantes da Constituição de 1838). Para alguns autores, o nome “Patuleia” deriva de *pata ao léu* (pé descalço); para outros, é um termo espanhol que significa “soldadesca sem disciplina”⁷⁸. De acordo com este sentido, podemos dizer que estamos perante o recurso à paródia, na medida em que se instaura uma tensão com o estatuto social da personagem e, talvez por isso, o Senhor Comendador ofereça um donativo gordo para que o seu nome passe despercebido durante a cerimónia.

Em *Dois urubus pregados no céu*, Carbónio Alves é industrial de torneiras. Também aqui se verifica uma relação do primeiro nome com a profissão, dado que carbónio, o mesmo que carbono, é um elemento químico, importante para a indústria metalomecânica.

O mesmo sucede, ainda que de modo diverso, com o “apaga-tias” criado por Mário França para colocar a hipótese de Gladys ter sido assassinada: “Restava saber se tinham encomendado o caixão e contratado o apaga-tias” (Miranda,1998:47).

De igual modo, os dois polícias que invadiram o escritório de Mário França também permanecem por nomear, sendo apenas identificados por aspetos que globalmente os caracterizam:

(...) o mais baixo é que parecia comandar as operações, os murmúrios mais curtos, incisivos e afirmativos vinham de baixo, os mais longos e interrogados vinham de cima, o Músculos perguntava, o Mios respondia, decidia, orientava, assim baptizados tinham mais graça, isto era um prelúdio de entrada em acção, não consigo bater no vazio, no indefinido, gosto de chamar um nome ao objectivo antes de lhe esmagar os ossos. (...) (Miranda,1998:40).

Logo abaixo, Miranda utiliza um novo e criativo apodo para as mesmas personagens, a saber, aprendizes de “escafulha-vidas”.

Assim, estamos perante dois tipos de preenchimento de vazios: no primeiro não se fala de nenhuma pessoa em particular mas sim de uma entidade funcional, como sucede com o uso do nome “apaga-tias”; no segundo nomeia-se, seja por desconhecimento do nome verdadeiro, resumindo-se a enunciação à particularidade física ou à peculiaridade da atuação, seja por desejo de esconder, o que imprime uma aura de mistério e perigo à ação. Estamos assim perante objetificações (“apaga-tias”, “escafulha-vidas”) que não nomeiam personagens autónomas e com história, mas sim figurantes episódicos cujas ações é necessário referir na narrativa, sendo esse identificador que passa a sustentar a nomeação.

⁷⁸ “Patuleia” [http://www.infopedia.pt/\\$patuleia](http://www.infopedia.pt/$patuleia), consulta realizada a 27-05-2015.

Os nomes não só criam o cômico, como acabam por sombrear (ou iluminar) e demarcar determinadas características das personagens nomeadas. Mas o grotesco também desempenha essa função, como veremos.

3. O Grotesco como forma de cômico

O termo grotesco (*grottesco* em Italiano) é derivado da palavra *grotta* (gruta). No século XVI, *crottesque*, a variante francesa do termo, surge na obra de François Rabelais, um mestre do grotesco literário. Contudo, Dieter Meindl afirma que o fenómeno do grotesco é mais velho do que o seu nome (Meindl,2005:7).

Em primeiro lugar, o grotesco emerge sob o signo da bipolaridade e da contradição: “(...) between attractive and repulsive elements, of comic and tragic aspects, of ludicrous and horrifying features” (Meindl,2005:7). Por conseguinte, o grotesco estrutura-se *paradoxalmente*, como explica Meindl: “The grotesque intertwines spheres of reality habitually held apart, commingling the animate and the inanimate and conflating the classifications, plant, animal and human (Meindl,2005:7)”. As peças satíricas da Grécia Antiga, as gárgulas nas catedrais medievais, e também as gravuras paleolíticas, já ilustravam o hibridismo entre o ser humano e os animais. Meindl conclui então que: “The grotesque, a culturally indeterminate agent, subjects, its contents to hybridization, from which new cultural formations can emerge” (Meindl,2005:19). Já Peter Fuß preconiza um conceito de grotesco como iniciador de mudança cultural, dissolvendo a estrutura simbólica da cultura do *mainstream*. O grotesco traria, assim, transformações históricas e rupturas epocais (*apud* Meindl, 2005:8).

Por isso, é necessário que nos questionemos acerca dos efeitos do grotesco. Segundo Bozano, o riso e a inquietude decorrem da deformidade e da inadequação (Bozano,1998:16). Logo, é difícil estabelecer uma demarcação entre o grotesco e o patético e, em decorrência, ocorrem várias dificuldades de reflexão teórica. Será o grotesco uma forma de cômico radical? Na procura de uma resposta, Bergson, afirma que o grotesco envolve uma quebra do expectável, como também defendem Kayser e Ofélia Paiva Monteiro. Para o primeiro, o grotesco torna o mundo estranho (*apud* Monteiro,2005:30) e para a segunda: “(...) o grotesco traduz uma relação perturbada com o mundo (...); o grotesco realiza-se efectivamente através de *inconveniências* surpreendentes, aferidas pela representação, digamos, canónica do mundo” (Monteiro, 2005:24).

As obras de Miranda visadas nesta dissertação são um fresco de cores vivas a ilustrar esse estranhamento. Vejamos alguns exemplos.

O retrato físico e psicológico de um prestamista traçado por Mário França é símbolo de inconveniências surpreendentes: “Há muitos relógios iguais, do mesmo modelo e marca. Mas eu tinha a certeza que era esta a cebola do Velho. Que resgatei por cinco contos ao prestamista de olho de vidro e coragem de plástico ” (Miranda,1998:136). O hibridismo entre o ser humano e o animal, bem como o estranhamento do mundo referido por Kayser é manifesto na descrição que é feita do juiz Dr. Barreira:

Tinha uma tosse cavernosa que o abanava todo, enquanto a mão segurava a boca como que a impedir que vomitasse os pulmões. E eu recuava o possível para não levar com algum estilhaço de lula perdida por entre as frinchas dos dedos, só me faltava um juiz tuberculoso a aspergir-me, eu que nem baptizado sou (Miranda,1998:77).

Em *Livrai-nos do mal*, no momento em que Mercedes de Aguiar se ri dentro de um guardanapo, promove-se a junção do cómico com o grotesco e, em consequência, com os seus efeitos, riso e inquietação: “Mercedes de Aguiar riu-se dentro do guardanapo, segurando a placa para que o riso não lhe trouxesse inconveniência pública” (Miranda,1999:59). Nesta citação, Mercedes de Aguiar sente necessidade de se rir dentro de um guardanapo para segurar a placa, a fim de não correr o risco de se mostrar desdentada. O grotesco em toda a linha.

A descrição do quarto onde morreu a prostituta Lena traduz claramente uma relação perturbada com o mundo. Contudo, o leitor consegue rir-se da reação do inspetor Filipe, intensificada pela personificação dos percevejo e dos “chatos”, e da adjetivação usada ao longo da descrição que se segue:

Uma cama larga, com solidez suficiente para aguentar maus tratos e orgias de sexo contínuo (...). A luz vermelha e velada envolvia o quarto num ambiente estranho, talvez o efeito pretendido fosse torná-lo sensual, erótico, ou talvez tivesse a virtude de esconder os bolores dos tectos, as paredes salitradas, os novelos de algodão que se enrolavam nos cantos, os pequenos cones de pó de madeira carcomida pelo caruncho debaixo dos móveis, O odor acre de creolina servia de padiola a um odor espesso que destilava das paredes, um misto de tabaco, suor e patchuli. A coberta da cama tinha um estampado florido que servia de camuflado para que se não notasse o sarro, as nódoas de sémen, os percevejos. Filipe recuou um passo, pensando que os percevejos e os chatos, uns bicharocos que acampavam nos pelos do púbis nos indigentes, lhe saltariam às pernas, caso passasse muito perto da cama e eles não fossem alérgicos ao cheiro da creolina (Miranda,1999:68).

A prostituta espanhola, *Coxas de Aço*, também foi esquartejada, tal como Lena, e de forma semelhante, num pátio entre muros que separava dois conjuntos de casas onde não havia vizinhos, nem janelas:

Não havia janelas que dessem para aquele pátio, não havia vizinhos, a não ser duas lojas de próteses para mancos, manetas e pernetas, que tornavam ainda mais macabra a situação, com as suas montras com mãos, pés de plástico, braços articulados, manequins sem cabeça e de ganchos a servir de mãos, como se tivessem sido também trucidados pelo Matador. Sim, tinha decidido pensar num assassino com nome, o Matador, como lhe chamara a Violante da pensão (Miranda,1999:87).

Verifica-se aqui uma relação perturbada com o mundo, na medida em que existe uma relação de coincidência entre o esquartejamento das prostitutas e o material vendido nas duas lojas de próteses. Neste caso, exemplifica-se a conceção de Rourke, que define o grotesco como algo mediano entre o terror e o riso (*apud* Feinberg, 2008:64).

No mesmo romance, a jovem cigana Lue compara, em pensamento, o seu marido, Terno, ao seu cavalo de estimação, Rente:

Quando Terno se servia dela, penetrando-a com brutalidade sem uma palavra, a repulsa e a atracção dançavam numa confusão de sentimentos (...) Terno desmontava de cima dela resfolegando como Rente, quando lhe apetecia descansar. (...) A respiração pesada de Terno trazia-lhe à memória passeios a cavalo por entre montes e barrancos (...) a respiração rude de Terno subia e descia, como Rente... (Miranda,1999:119).

Esta citação exemplifica o hibridismo entre o ser humano e o animal, como concurso para a ocorrência do grotesco (Russo,1995:8).

A representação do corpo é vivida em processo, em metamorfose. A velhice envolve também essa mesma metamorfose e sequência de transformações, como decorre da seguinte passagem acerca dos odores que povoavam o casamento de Saudade Linhares e do Comendador:

Os fatos, vestidos, capelines, estolas, regalos, chapéus recuperados da cegueira nas caixas de cartão fundiam-se numa amálgama com os rostos, os corpos. Um pavio a naftalina varria o encapelamento, misturado com incenso e gel fixador de placa. Uma vaga sugestão a urina e fezes servia de padiola aos outros odores, fruto de alguma incontinência que afectava já alguns convivas das Residências Miosótis, um mal comum que servia de união, de identificação (Miranda,1999:206).

Em cada caso, o grotesco é reconhecível como excesso face à norma vigente. O ato de exceder a norma envolve sérios riscos, ainda que, na ótica de Mary Russo: “(...) risk is not a bad thing to be avoided, but rather, a condition of possibility produced, in effect, by the normalization of the body across disciplines in the modern era” (Russo,1995:11).

Mary Russo, no seu artigo acerca do grotesco no feminino, refere o *status* das acrobatas, dado que está em causa uma relação do risco com a culpa e com uma consequente marginalização por parte da sociedade, pois o seu estilo de vida é, em vários aspetos alternativo: “(...) they perpetuate the blaming, stigmatization, and marginalizing their groups and persons who occupy this self-perpetuating loop and are seen as “high risk” groups (...)” (Russo,1995:22).

O posicionamento de Russo remete-nos para outra personagem de Miranda, o contorcionista de circo, *Elastic Man*, também conhecido por Tinoco, residente num acampamento de artistas de circo reformados na Rua Justino Teixeira, no Porto. *Elastic Man* também vive essa culpa, essa mesma marginalização:

– Já faz muitos anos que eu fui um grande artista de circo. Dos melhores do mundo. (...) Terei sido talvez o melhor contorcionista do mundo, só o facto de viver e trabalhar num país tão pequeno e distante não permitiu que a minha fama corresse mundo. Agora os ossos estão velhos, as articulações ferrugentas. O pouco dinheiro amealhado no banco mal vai dando para o sustento, vivendo asilado no acampamento permanente dos artistas de circo reformados na Rua de Justino Teixeira. Para o corpo não enferrujar de vez, habituei-me a treinar dia após dia a escalada de prédios, de igrejas, pontes. (...) Aos poucos descobri como era fácil cometer um ou outro roubo por este processo. Uma tentação fácil, para quem, como eu, viaja pelas paredes a alturas que ninguém sonha. As dificuldades, o aperto do dia-a-dia também ajudaram a que me tivesse tentado a fazer algum dinheiro extra. No fundo, eu achei ser merecedor de uma recompensa, como se estivesse a cobrar os meus honorários pelo trabalho de artista nocturno, esforço mal reconhecido (Miranda,1999:142).

A relação do risco com a culpa também se evidencia aquando da referência aos roubos cometidos a partir de escaladas noturnas, a expressão “tentação fácil” é a esse nível bastante elucidativa. Por sua vez, a expressão “esforço mal reconhecido” espelha uma outra face da marginalização social sentida por Tinoco. Tal marginalização já se fazia sentir nos seus tempos áureos de contorcionista, tendo o avançar da idade apenas intensificado esse sentimento, devido à falta de estabilidade financeira. O corpo de

Tinoco é retratado como um projeto incompleto e degenerativo, a caminho de uma oclusão inevitável.

Na linha concetual de Bakhtine, Russo também define o corpo grotesco como algo em aberto, protuberante, irregular e múltiplo, algo identificado com o oficioso, com a cultura não elevada, com o carnavalesco ou com a transformação social (Russo, 1995:22). Assim sendo, o grotesco põe em causa as ficções discursivas do corpo e a sua relação com a lei: “(...) the images of grotesque body are precisely those which are abjected from the bodily canons of classical aesthetics” (Russo,1995:22). No romance *Livrai-nos do mal*, a abjeção é aflorada no momento em que são dadas a conhecer ao leitor as primeiras impressões do inspetor Filipe a respeito da prostituta Jacqueline:

Jacqueline era uma mulher com pouco mais de vinte e dois anos, mas já com quilometragem para mais. Ela ainda era bonita, via-se que tinha sido muito bonita, alguns anos atrás. Agora transportava no rosto, lavradas, as marcas da vida, as olheiras e as rugas das noites perdidas, os olhos vidrados em baço do cansaço, talvez algumas drogas também. A boca era bem-feita, demasiado bem-feita para prostituta, com os lábios desenhados por um batom carmim intenso, que se entreabriam mostrando um dente superior partido (Miranda, 2002:49).

Miguel Miranda recorre com mestria ao uso de imagens não canónicas (por vezes grotescas), não só nos romances em estudo como na generalidade da sua obra. O mundo é vivenciado enquanto fenómeno estético, nem sempre típico, nem sempre canónico, dado que se transmite o inatural, o artifício, o exagero, baseados na sensibilidade Camp.

O nascimento da sensibilidade Camp data do final do século XVII e início do século XVIII, desde sempre descomprometida e despolitizada. Nas palavras de Sontag: “A sensibilidade Camp é uma sensibilidade interessada no duplo sentido pelo qual é possível entender algumas coisas (...) a diferença entre a coisa significando alguma coisa, qualquer coisa, e a coisa como puro artifício” (Sontag,1964:5).

Apesar do interesse no duplo sentido do entendimento, o Camp baseia-se numa inocência reveladora, que quando pode a corrompe; por esta razão, o Camp é relacionável com o grotesco, até porque a motivação fundamental do Camp é destronar o sério, logo: “O Camp é jocoso, é anti sério. Mais precisamente, o Camp envolve uma nova e mais complexa relação com o “sério”. Pode-se ser sério a respeito do frívolo e frívolo a respeito do sério” (Sontag,1964:3).

Tomemos como exemplo a seguinte passagem, em que a seriedade a respeito do passado longínquo do Comendador, ainda que tal seriedade se misture com uma frivolidade algo grotesca, evidente na comparação da forma dos seios femininos com a forma de frutas e de vegetais vários:

O Comendador surgira de casaca de grilo, uma reminiscência das soirés em casa do Governador das Guianas. (...) As asas de grilo do casaco faziam-no voar de volta ao passado, recordar rios de sémen, orgasmos roucos, mulheres peitudas e sequiosas devorando-o lentamente. Recordava com saudade o contacto de um seio firme, palpitante, uma imagem tão longínqua que quase não era possível reviver. Seios-laranja, ou do formato de pêra, tensos, de mamilos empinados, ou seios-abóbora, de auréolas de palmo, onde se perdia a noção da distância e do tempo. Agora a realidade era outra mais decrépita e engelhada. Recordava a sensação de uva passa quando tateara o peito de Saudade Linhares, a desilusão na ponta dos dedos fora ultrapassada com fantasia, sonhara acordado com firmeza de carnes, com mulheres perfumadas das Guianas, da Venezuela, do Brasil, onde se perdera repetidamente de amores (...) (Miranda, 2002:207).

Deste modo, o exagero reveste-se de uma outra função, como explica Paulo Morgado:

O exagero mais não faz do que apimentar as excentricidades, quer no momento da construção de personagens cómicas [o Comendador é claramente uma personagem cómica] - marcadas, designadamente, por uma forma especial de olhar o mundo e por um conjunto de defeitos de onde se destaca a vaidade- quer no desenvolvimento de situações cómicas (...) (Morgado,2011:28).

O Camp é ainda, segundo Umberto Eco, experiência do Kitsch (Eco,2007:408), o bom gosto do mau gosto. O Camp propõe ainda uma visão cómica do mundo, de acordo com Sontag, sendo a comédia uma experiência de subenvolvimento e distanciamento (Sontag, 1964:10). Este distanciamento é um distanciamento crítico, daí que o Camp tenha uma relação delicada com a paródia e autoparódia.

Voltando a Miranda, veja-se a reação do reverendo Teodoro ao observar as meninas das alianças, no casamento de Saudade Linhares e do *Comendador*. O Pai Nosso, e a bíblica frase, “Deixai vir a mim as criancinhas”, são subversivamente parodiados:

A fixação nas meninas das alianças, o rosto rubicundo das crianças vestidas de anjo, de pajens, uma estranha fogueira ardendo dentro dele, uma erecção incómoda e comprometedora subindo-lhe dentro da sotaina, o espírito tentando desesperadamente fugir à tentação,

rasgando as imagens de crianças brincando com o seu sexo, agarrando-se à tábua salvadora do último verso do Pai Nosso,

LIVRAI-NOS DO MAL

Repetindo por vezes com veemência exagerada.

LIVRAI-NOS, SENHOR DE TODOS OS MALES, início de homilia à deriva (...) o sexo duro doía-lhe, impedindo-o de esquecer os olhos inocentes das crianças que pareciam provocá-lo.

VINDE A MIM AS CRIANCINHAS

Uma frase do Senhor que o deixava desesperado, mordía os lábios como isso apagasse a heresia, o pecado, a tentação. (...) (Miranda, 1999:206)

Estamos, assim, perante uma óbvia e complexa relação com o sério que decorre dos pensamentos pedófilos e desesperados do padre ao pronunciar a frase, “VINDE A MIM AS CRIANCINHAS” (destacado em maiúsculas no texto original), acabando por amplificar a subversão cínica associada ao seu uso.

Em *Dai-lhes, senhor, o eterno repouso*, o inspetor Horácio Maganete (nesta passagem nomeado Columbo⁷⁹), num lanche com o detetive Mário França, abocanha o pastel de nata, e, de seguida, tenta apanhar todas as gotas de creme. Assim, o inspetor é submetido a processo de zoomorfização. O momento em que se refastela na cadeira cria um efeito cómico, cómico de carácter, dado que age como se a sua atitude fosse banal e socialmente aceitável, emprestando a esta passagem um efeito de estranhamento que, como já referimos, é um dos efeitos do grotesco:

Columbo abocanhó o pastel de nata, que se esparramou pelo queixo e pela barbela, enquanto ele fazia andar a língua à volta da boca a tentar apanhar todas as gotas de creme. Eu observei-o entre enojado e fascinado. Quando acabou a operação refastelou-se na cadeira (...) (Miranda,2011:38).

A nova relação com o sério é visível no comportamento da personagem. Comportamento atípico, impensável e pouco aceitável socialmente para um Inspetor da Polícia Judiciária⁸⁰. Verifica-se, assim, que uma junção do cómico com o grotesco, com o exagero (Camp), a par com a degradação, origina, segundo Bergson, certas formas de cómico:

⁷⁹ É a referência a uma antiga série de televisão em que o Inspetor Columbo era o protagonista.

⁸⁰ E, mais uma vez, a polícia oficial é ridicularizada, numa situação recorrente nos quatro romances policiais de Miranda.

Falar das coisas pequenas como se elas fossem grandes é, de um modo geral, *exagerar*. (...) Na realidade, o exagero, como a degradação, não é mais do que certa forma de certa espécie de cómico. Mas é uma forma muito acutilante (*apud* Morgado,2011:67).

A nova relação com o sério também se manifesta e é fomentada pela transtextualidade presente nos quatro romances visados neste trabalho, aspeto que iremos desenvolver, no capítulo seguinte.

CAPÍTULO III

Relações manifestas ou secretas

Se parto daqui ou dali, não é importante. O que importa é que vou de viagem levando essas duas malas: ficção e realidade.

Miguel Miranda “Da ficção à realidade”

1. Forma(s) de permutação

Para um melhor entendimento do conceito de transtextualidade é necessário termos em mente a imagem do palimpsesto⁸¹ e o conceito literário criado a partir deste. De acordo com Genette, a transtextualidade envolve todas as obras derivadas de uma obra anterior por transformação ou por imitação, pondo em jogo a architextualidade do texto (Genette, 2006:12).

Portanto, a transtextualidade envolve tudo o que coloca um texto em relação manifesta, implícita ou secreta com outros textos. Genette define cinco modalidades de transtextualidade: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a architextualidade e a hipertextualidade.

De acordo com Julia Kristeva, a intertextualidade requer uma relação de copresença entre dois ou vários textos, a presença efetiva de um texto noutro. Na perspectiva de Rifaterre, essa presença realça o papel do leitor no intertexto, descrevendo-o como um fenómeno percetivo: “O intertexto é a percepção pelo leitor de relações entre uma obra e outras, que a precederam ou as sucederam” (*apud* Jenny 1979:8). Por essa razão, Jonathan Culler afirma que o texto tem significado através da relação com a tradição que o torna possível (Culler,2000:34). Deste modo, a intertextualidade é um mecanismo próprio da leitura literária, que produz significação por si mesma.

Ao contrário de Kristeva, Laurent Jenny considera que a intertextualidade, tomada em sentido estrito, não deixa de se prender com a crítica das fontes. Uma vez que a arte da literatura não se faz do vazio, Jenny designa a intertextualidade como um

⁸¹ Manuscrito em pergaminho apagado pelos monges copistas na Idade Média para nele escrever de novo.

trabalho de transformação e de assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador que detém o comando do sentido (Jenny,1979:10).

Já Compagnon, alerta para o facto de que, tanto a leitura como a escrita consubstanciam um ato de citação:

(...) escrever, pois, é sempre rescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o acto de leitura ao de escrita. Ler, ou escrever, é realizar um acto de citação (Compagnon,1996:31).

Carlos Reis argumenta que a intertextualidade se estabelece a partir de uma conceção dinâmica do texto literário (Reis, 2008:185): “(...) entidade situada num vasto universo textual (que abarca tanto os textos literários como não literários), funcionando como espaço de diálogo, troca e interpenetração constante de uns textos noutros textos” (Reis, 2008:185). Por consequência, a intertextualidade permite encarar o texto literário como elo de uma cadeia de produção dialógica (Reis,2008:190).

A paratextualidade traduz-se num conjunto de sinais que cercam o texto, representada pelo título, subtítulo, notas marginais, notas de rodapé, notas finais, advertências, enquanto a metatextualidade, se materializa como comentário, união de um texto a outro sem necessariamente o citar: “(...) a produção de um texto acerca de outro texto (tipicamente: a crítica e a análise literária) (Reis,2008:187). Por contraste, a arquitextualidade é uma relação completamente silenciosa, relação do texto com normas, por exemplo, do género literário (Reis,2008:187), que articula apenas uma menção paratextual, por isso a transtextualidade acaba por ultrapassá-la e excluí-la.

Por sua vez, a hipertextualidade dá um passo em frente face à paratextualidade e à arquitextualidade por se tratar de uma relação de união entre dois textos, como define Genette: “Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto), do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário [como ocorre com a paródia]” (Genette, 2006:12). Logo, o hipertexto é todo o texto derivado de um texto anterior por transformação simples. A título exemplificativo o autor afirma que a *Eneida* de Virgílio e *Ulisses* de Joyce são hipertextos de um mesmo hipotexto, a *Odisseia*.

Genette chama a atenção para o facto de que não devemos considerar as cinco modalidades de transtextualidade como classes estanques, sem comunicação ou interseções. É possível verificar, nos romances de Miguel Miranda visados nesta dissertação, a comunicação e a interseção destas cinco modalidades de

transtextualidade; e estamos também perante a arte de fazer novo com o velho, como reitera Genette:

A arte de “fazer novo com o velho” tem a vantagem de produzir objectos mais complexos e mais saborosos do que os produtos “fabricados”: uma função nova se sobrepõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto (Genette,2006:45).

Advoga, portanto, Kristeva: “(...) qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação dum outro texto” (*apud* Jenny,1979:10), preconizando um fenómeno de transposição, teoria desenvolvida a partir do conceito de dialogismo e de polifonia de Bahktine⁸².

Kristeva defende, ainda, que podemos estudar a narração para lá das relações significante-significado, como um diálogo entre o sujeito da narração e o destinatário, o outro. Nesse sentido, o texto:

(...) é uma produtividade, o que quer dizer: 1. A sua relação à língua em que se situa é redistributiva (destrutivo-construtiva), conseqüentemente é abordável mais através das categorias lógicas que puramente linguísticas; 2. É uma permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto, vários enunciados, tirados de outros textos, se cruzam e neutralizam (Kristeva,1966-1967:80).

A permutação e o cruzamento de que nos fala Kristeva podem constatar-se no romance *Livrai-nos do mal*, a partir de nomes de personagens bíblicas. Primeiramente a partir do nome verdadeiro da prostituta conhecida por Lena, a Boca de Ouro (Maria Madalena da Silva Santos). Ora, Maria Madalena é o nome da mulher inicialmente identificada no evangelho de Lucas (8,2) como pecadora, e indiretamente como prostituta, ao serem relatados os pensamentos de um fariseu ao vê-la a banhar os pés de Jesus com lágrimas e a enxugá-los com os seus longos cabelos: “(...) Vendo isso, o fariseu que havia convidado Jesus pensou: «Se este homem fosse mesmo um profeta, saberia que tipo de mulher Lhe está a tocar, porque é pecadora» ” (Lc,7,3). Por isso, afirma Kristeva:

⁸² O dialogismo concebe a existência e o comportamento humanos em função da forma como usamos a linguagem. O que caracteriza este uso é a orientação da palavra viva para o meio móvel dos discursos alheios com os quais interage (Bakhtin,1981:276). Já a polifonia é uma ramificação do conceito de dialogismo, na medida em que decorre da subjetividade e da intersubjetividade do discurso.

Basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los (Kristeva,1966:22).

Lena e outras prostitutas morrem esquartejadas pelos médicos Davos e Lia que tinham a intenção de recolher e traficar órgãos. As prostitutas são os alvos perfeitos por serem mulheres praticamente anónimas e com poucas, ou por vezes nenhuma, ligações familiares.

Posteriormente, a polícia judiciária recebe cartas desafiantes escritas com letras de jornais recortadas, assinadas por “Ezequiel, o Vingador”. Segundo uma das cartas:

A rua está mais limpa. Ó Deus, as tuas ordens foram cumpridas pelo teu anjo vingador. As pedras da calçada serão altares de sacrifício em tua honra. Senhor de Todas as Coisas. Impuras, satânicas, serão sacrificadas, uma a uma, até acabarem de vez.
Ezequiel, o Vingador (Miranda,1999:133).

O nome do autor da carta, e o seu teor, remetem-nos para o facto de Ezequiel ter sido um sacerdote tornado profeta aquando do exílio do povo Judeu na Babilónia. A seu ver, a sociedade estava cronicamente doente, por ter abandonado o projeto de Deus para abraçar uma vida de luxúria, o que lhe trazia sofrimento, ambicionando, portanto, a construção de um mundo novo. O assassinato das prostitutas no romance é retratado como símbolo dessa mesma doença, dessa mesma luxúria.

Para Ezequiel, o futuro seria a ressurreição, a novidade radical (Ez, 36, 37). Em *Livrai-nos do mal*, a jovem cigana Lue é sequestrada numa ida a um centro comercial e levada para um parque de estacionamento. De seguida, é esfaqueada no lado esquerdo do corpo e deixada ao abandono numa subcave do parque. Na ausência de uma explicação para o sucedido, a velha cigana Lettegarde⁸³ afirma que a ferida de Lue era reprodução da chaga de Cristo, consequência de ter sido trespassado por uma lança, conforme ilustra o seguinte passagem do evangelho de S. João:

(...) Era dia de preparativos para a Páscoa. Os judeus queriam evitar que os corpos ficassem na cruz durante o sábado, porque esse sábado era muito solene para eles. Então pediram a Pilatos que mandasse quebrar as pernas aos crucificados e os tirasse da cruz. (...) E aproximaram-se de Jesus. Vendo que já estava morto não Lhe

⁸³ A explicação de Lettegarde é aceite por todos, no entanto, Viola, o seu pai, tem dúvidas: “Se alguém me ajudasse a mudar o olhar estranho de Lue, a perceber o milagre da Chaga Sagrada, se bem que um milagre não se explica, como aparece ela cortada nas costas, inanimada, quase às portas da morte? Conveniente milagre, ou terrível tortura com explicação mais terrena?”

quebram as pernas, mas um soldado atravessou-Lhe o lado com uma lança, e imediatamente saiu sangue e água (Jo,19,31-34).

Deste modo, o esfaqueamento de Lue é considerado um sinal de Deus, explicação aceite por toda a comunidade cigana. Tal como Cristo ressuscitou ao terceiro dia após a sexta-feira santa, Lue recuperou a consciência depois de três dias. Logo, estamos perante um fenómeno de intertextualidade, conforme ilustra a seguinte citação:

Algo de terrível acontecera a Lue, e que não tinha explicação fácil. E ela, que estivera entre a vida e a morte durante dois dias, e ao terceiro dia finalmente saíra do estado de coma, contribuía para adensar o mistério, pois não faltou gente a gritar que ressuscitara ao terceiro dia como Jesus Cristo. O próprio pai, Viola, pregava o Mistério da Chaga Sagrada e da Redenção da filha em plena missa, o que tornava inquestionado o assunto, definitivamente dado como milagre de Encarnação, Sofrimento, Paixão e Ressurreição de Cristo em corpo de cigana (Miranda,1999:38).

Também o profeta Isaías refere as feridas de Cristo como chave para a redenção dos seres humanos conforme ilustra a seguinte profecia: “Mas ele estava a ser trespassado por causa das nossas revoltas, esmagado pelos nossos crimes. Caiu sobre ele o castigo que nos dá a paz: e pelas feridas é que fomos curados” (Is, 5, 5). Estamos por isso, no romance de Miranda, perante transtextualidade paródica uma vez que Lue também foi ferida “do mesmo lado que Cristo tinha sido trespassado por uma lança” e “ressuscitou” ao terceiro dia, sendo assim associada “à chave de uma redenção”.

Todavia, na reta final do romance, o referencial bíblico (e, para a comunidade cigana onde vivia Lue, um referencial que envolve uma explicação única, estável e intocável) desfaz-se, dado que o leitor toma conhecimento de que o rim de Lue fora recolhido por Davos e Lia, assistentes de Damiano, o professor de Tanatologia. O professor e os seus assistentes estavam envolvidos no tráfico de órgãos com o intuito de financiar a investigação de uma droga imunossupressora.

Viola, marido de Kirina, e pai de Lue e Salvia, é conhecido por Pastor devido ao facto de viver como o “ventríloquo do Senhor” (Miranda,1999:213). Nos últimos momentos do romance, o inspetor Filipe vai ao seu encontro “seguindo uma espécie de chamamento” (Miranda,1999:210) na sua igreja situada numa tenda de circo oferecida por Tinoco, o Elastic Man. O momento do encontro faz-nos lembrar o episódio bíblico do dia do Pentecostes, o dia em que o Espírito Santo desceu dos céus e pousou sobre a cabeça de cada um dos apóstolos, sob a forma de línguas de fogo:

E, cumprindo-se o dia de Pentecostes, estavam todos concordantemente no mesmo lugar. E de repente veio do céu um som, como de um vento veemente e impetuoso, e encheu toda a casa em que estavam assentados. E foram vistas por eles línguas repartidas, como que de fogo, as quais pousaram sobre cada um deles. E todos foram cheios do Espírito Santo, e começaram a falar noutras línguas, conforme o Espírito Santo lhes concedia que falassem (At, 2, 1-4).

Revisitemos agora o momento inicial do encontro entre Filipe e Viola, em que Filipe relembra, também ele, uma imagem do Pentecostes, memória antiga do catecismo, e vejamos as similitudes:

A luz coada através do oleado tornava o ar alaranjado, irreal. Um cesto de pão de mistura, um copo e garrafa transparente de meio quartilho de vinho tinto eram restos da celebração da Ceia do Senhor.

– É você Viola?

A sombra a quem tinha sido dirigida a pergunta moveu-se.

– E se for?

– Venho falar consigo.

Um raio de luz, proveniente de um pequeno rasgão no tecido da tenda, iluminou como um holofote o rosto do cigano pastor de almas em tenda de circo. Filipe recordou a gravura do Catecismo que representava o Pentecostes, reviu na testa de Viola a chama dourada que mais parecia uma lesma gorda que habitava na cabeça dos iluminados, uma vírgula do fogo sagrado, um sinal Divino. Não sabia o que dizer ao Pastor cigano, tinha vindo até ele seguindo uma espécie de chamamento (Miranda,1999:210).

Kristeva considera a intertextualidade como sendo um fenómeno de transposição e, nesse sentido, o discurso intertextual ganha o estatuto de uma super-palavra (Kristeva,1966:21), como por exemplo no capítulo 5 do romance em apreço, em que o adivinho Zhi, o cego, cita várias frases de Qu Yuàn, o primeiro poeta chinês:

Qu Yuàn disse: «É preferível arrancar as ervas daninhas e aplicar todo o nosso esforço a cultivar, ou infiltrar-se entre os grandes deste mundo para obter o seu favor e assim alcançar o sucesso?»

«É preferível dizer a verdade sem ocultações, pondo em risco a própria vida, ou seguir a vulgaridade, a riqueza e a nobreza, gastando o tempo à procura de um conforto fácil, transitório? (...)

Tung Ho fechou o livro de Chu-ci, reflectindo sobre a grande sabedoria de Qu Yuàn, o primeiro poeta chinês. Como era grande a dimensão e profundidade do olhar dos pensadores! (Miranda, 1999:29)

No excerto transcrito, as frases citadas de Qu Yúan não falam, são faladas, tal como afirmou Kristeva acerca da promoção a discurso da intertextualidade (Kristeva,

1966:21). No capítulo 26 do romance, Tung Ho, ao citar Li Bai, Ou-Yang Xiu, Tào-Yuan-Ming, momentos antes da sua morte, faz com que o fenómeno se repita:

«O céu e a terra são o albergue de passagem de todas as coisas. O tempo é o hóspede de todas as gerações. Que alegrias podemos ter, se flutuamos na vida como num sonho?»

Tung Ho sorriu dolorosamente, tanto quanto lhe permitia o tubo dentro da boca. Recordar um pensamento de Li Bai era uma âncora que o amarrava à vida, que parecia correr para um poço sem fundo (...).

«Não é a altura que as montanhas devem a sua importância; a sua fama vem dos espíritos que nelas habitam (...).

A sabedoria de Liú Yú- Xi transportou-o numa nuvem de murmúrios, como se um vento de Outono o beijasse levemente. Entre as dores que lhe percorriam o corpo e a estranha dormência que o paralisava, esperou que aquela noite que se abatia sobre ele fosse cortada por um sobressalto vindo de sudoeste, como contara Ou-Yang Xiu:

«Que estranho! A princípio, era como o baque da chuva, depois era como o súbito levantar da ventania e o marulhar das ondas encapelando-se. A seguir, era como um susto nocturno de vagas rugindo e a abrupta aproximação do vento e da chuva insurgindo-se contra os objectos, fazendo-os tilintar como o ouro e o ferro. E como tropas avançando para o inimigo, cerrando os dentes na mordança e acelerando a marcha, naquele preciso momento em que ordem alguma se ouve, em que se ouvem apenas passos apressados de homens e cavalos».

(...) Apurou os ouvidos, tentando discernir o som do Outono no meio da amálgama confusa de ruídos distorcidos que não conseguia identificar. Uma imensa saudade abatia-se sobre ele, como nevoeiro denso (...).

«A barca baloiçando avança, com ligeireza. O vento sopra, enchendo a roupa de ar. Pergunto ao barqueiro qual o caminho a seguir e amaldiçoo a luz demasiado fraca da madrugada».(Miranda,1999:157-158).

Os excertos transcritos, de Liú Yu-Xi, Ou-Yang Xiu e Táo Yuan-Ming são citados para serem falados como é bem notório na ligação do final da citação de Ou-Yang Xiu: “A barca, baloiçando avança, com ligeireza. (...) Recitar Táo Yuan-Ming amarrava-o à vida, como o cordame forte de um navio resistindo à tempestade no Porto de Macau” (Miranda,1999:157,158). No entanto, há uma diferença fundamental relativamente ao momento em que Zhi cita frases do primeiro poeta chinês, a mancha gráfica. Ou seja, os excertos citados ganham maior destaque, o que leva a uma leitura mais atenta e cuidada, por isso a promoção a discurso é intensificada.

Esta peculiaridade narrativa ocorre novamente no romance *Dois urubus pregados no céu*, aquando do encontro do professor Macieira da Mota com Mário França, em que o professor cita J. Rentes de Carvalho:

- Tem uma vista fantástica. (...)
- Li um livro que começava assim: Deus criou o mundo em 1930 em Vila Nova de Gaia. Não me consigo lembrar do nome do livro, nem do autor, mas o homem estava carregado de razão.
- O livro chama-se “Ernestina”. O autor é J. Rentes de Carvalho. Ele olhou-me com respeito. Não era suposto que eu fosse um literato, nem sou (Miranda, 2003:122).

No mesmo encontro, Mário França começa por comparar o bigode de Macieira da Mota ao bigode de Hercule Poirot, o detetive belga criado por Agatha Christie. Esta comparação ganha outros contornos ao longo do capítulo. França refere-se ao professor como Poirot ao ponto de o leitor quase se esquecer que está perante uma similitude, conforme ilustra o seguinte excerto:

Fixei-lhe o ovo da cabeça, o bigode Hercule Poirot, o pescoço largo, o fato escuro riscado, colete e gravata justos, unhas tratadas, verniz incolor, um vago exalo de colónia, pílulas de alho e anti traça dançando no ar, envolvendo-lhe a talha curta. Levantou os olhos cinza-rato, arqueou uma sobranceira numa interrogação muda e esticou-me a manete: – Você é o tal... (...)

Poirot introduziu os dedos no bolso do colete com manha de carteirista e pescou a cigarreira em prata, abriu-a com um golpe de polegar (...). Poirot aspirou o Cohiba entre dois dedos grossos, um deles anilhado com duas doses de alianças, uma dourada, outra branca (...)(Miranda,2003:124).

A comparação conduz a um cruzamento do romance de Miranda com a obra de Agatha Christie, através do estereótipo de Hercule Poirot, e com a imagem que o leitor acaba por criar de Macieira da Mota. Assim, “A palavra literária é não um *ponto* (um sentido fixo) mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escritas: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto atual ou anterior (Kristeva, 1966:70)”. No romance *Dai-lhes, senhor, o eterno repouso*, o fenómeno repete-se aquando da descrição de Quim Comandos como “um sócia do Che Guevara”, como está patente no seguinte excerto:

Passei no bar de Quim Comandos para beber uma água. Entrei no pequeno tasco situado debaixo de uma arcada e perscrutei a penumbra à procura da silhueta do homem. (...) Ele era um sócia do Che Guevara, a boina negra cobrindo o crânio escaveirado, a barba e o

cabelo em desalinho, ondulando sob um vento invisível (Miranda, 2011:27).

Ainda no mesmo romance, Mário França nomeia o inspetor Horácio Maganete por Columbo, devido às suas semelhanças com o protagonista da série policial homônima dos anos 70, a começar pela indumentária, “uma gabardina parda, demasiado amarrotada e de cor indefinida”, entre outros aspetos:

O homem que se sentou à minha frente envergava uma gabardina parda, demasiado amarrotada e de cor indefinida. Era baixo, macilento e trazia uma barba piolhosa, de três dias. Mascava uma pastilha elástica lenta, deixando entrever entre os movimentos da boca uma dentadura a precisar de restauro iminente. Tinha olhos de doninha, negros como tição, rolando nas órbitas á deriva. As mãos eram curtas, de dedos finos manchados pelo tabaco, as unhas decoradas com meias luas negras de esterco. Ensaçou um número de contorcionismo, tentando extrair a carteira do bolso traseiro das calças. Plantou-a aberta na mesa, exibindo o distintivo. Eu não precisava da identificação para perceber que se tratava de um polícia. (...) O aspecto geral não parecia abonar muito sobre as qualidades intelectuais do investigador judiciário. (...) Por trás da aparência descuidada e boçal do inspector, escondia-se uma inteligência fora do comum para a bitola policial e uma grande experiência e treino na arte investigatória. As semelhanças com o inspector Columbo eram evidentes, talvez ele procurasse imitá-lo (Miranda,2011:36,37).

Tal como ocorre noutros romances policiais de Miguel Miranda, já referidos no capítulo anterior, a polícia é descrita depreciativamente quando Mário França elogia a inteligência de Maganete: “Por trás da aparência descuidada e boçal do inspector, escondia-se uma inteligência fora do comum para a bitola policial e uma grande experiência e treino na arte investigatória” (Miranda,2011:36,37). Neste excerto, a “bitola policial” continua a ser ridicularizada mas desta vez para destacar a inteligência de Maganete.

A inteligência do inspetor é comprovada e reforçada quando faz referência ao caso da hipotética morte de Lady Godiva, uma vez que foi Dúbia quem morreu por ela, como o leitor e Mário França tomarão conhecimento na reta final do romance:

- (...) E ainda temos o caso da cantora.
- O que há com ela? Parece que está morta, pelo menos dizia o jornal...
- (...) Olhou para mim com um ar reprovador e disse:
- Não se faça de parvo. Sei que você sabe: o cadáver não era dela. Bem me parecia que este inspector não era tão tosco por dentro por fora (Miranda,2011:39,40).

Por contraste, a altura, o tamanho das mãos, as mãos manchadas pelo tabaco, são algumas das características que ajudam a construir a “aparência descuidada e boçal”, que também tornam o inspetor Maganete um pouco semelhante a Columbo, contribuindo assim para a ridicularização da “bitola policial” (Miranda,2011:36) como depreendemos do seguinte excerto, relativo a um encontro de ambos no café Majestic:

- O que toma inspetor?
- Columbo colocou a mão sobre o fígado e fez um esgar bilioso.
- Um chá de cidreira. E um pastel de nata. (...)
- Columbo abocanhou o pastel de nata (...) (Miranda, 2011:37,38).

Falar a imagem é, portanto, constituí-la. A cantora Rosa Maria Esteves (Rose Mary Stevens), no início da sua carreira, escolhe o nome artístico de Lady Godiva, pois tinha como sonho recorrente passear nua a cavalo pela praia (*apud* Miranda,2011:46). Estamos de novo perante uma transposição intertextual, uma vez que, fora do romance, Lady Godiva foi uma aristocrata anglo-saxónica que viveu no século XI, também conhecida por Godifu. A fim de protestar contra o aumento dos impostos, conta a lenda que Lady Godiva passeou a cavalo nua pelas ruas de Coventry, apenas cobrindo parte do corpo com os seus cabelos, tal como a retratam diversos pintores e escultores, à semelhança do sonho recorrente da protagonista do romance de Miranda: “Lady Godiva foi a escolha de Rose, que tinha como sonho recorrente passear nua a cavalo pela praia” (Miranda,2011:47).

Essa contaminação pela paródia torna-se ainda mais evidente pelo facto de a aristocrata anglo-saxónica ser esposa de Leofric, o conde de Mercia. Já a personagem do romance de Miranda namora com um homem poderoso, o milionário Andreas Stepanov. Outro aspeto que materializa a repetição com diferença é o facto de Leofric ter sido conde e benfeitor para casas religiosas, tendo fundado o mosteiro beneditino de Coventry; por contraste, Stepanov está envolvido numa operação de diamantes clandestinos, que disfarça embalando os mesmos em garrafas de vinho para envelhecerem no lodo do rio Douro.

A transtextualidade é, pois, um mecanismo próprio da leitura literária, que deve ser encarado como uma *bricolage* inerente a um tratamento imprevisível dos objetos. Reitera Genette: “(...) no fundo, a *bricolage*, qualquer que seja ela, é sempre um jogo, pelo menos no sentido de que ela trata e utiliza um objeto de uma maneira imprevisível, não programada e, portanto, “indevida”, - o verdadeiro jogo comporta sempre um pouco de perversão” (Genette,2006:46).

No entanto, cada referência intertextual, como alerta Kristeva, constitui o lugar de uma alternativa para o leitor, que deve:

(...) ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto- ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático «deslocado» e originário duma sintagmática esquecida (Kristeva,1966:21).

2. Reciclagem de acontecimentos

Segundo McLuhan, toda a memória literária resulta da capacidade de memorização própria dos *media* duma época: “A renovação duma tecnologia da informação causa um afluxo brusco de lembranças-vazadouro, que têm incidência sobre os géneros em voga” (*apud* Jenny,1979:9). Tal consequência torna-se clara no romance *Livrai-nos do mal*, o que confirma, mais uma vez, a ideia defendida por Arnaut de que este romance, só obliquamente, é um policial canónico.

Vejamos. No decurso da ação, Jacqueline, prostituta, decide deixar de trabalhar na rua. Em decorrência, contacta Guiomar, uma velha alternadeira, pedindo-lhe trabalho num bar de alterne por esta gerido em Amarante. A sua primeira noite de trabalho foi também a única, dado que três homens encapuzados incendiaram o estabelecimento:

Um burburinho chamou-lhe a atenção. Percebeu rapidamente que algo estava mal. Da entrada vinham vozes alteradas, num instante percebeu gritos, vozes de comando. Um assalto, pensou, raio de azar. Logo no primeiro dia. Tentou coser-se com o veludo escuro dos canapés, esperando que tudo passasse, sem grande estrago.

– Para o chão!

No centro da sala, três homens encapuzados, gritavam, empunhando armas. O homem do bar ensaiou uma reacção, e foi de imediato baleado. Caiu entre milhares de copos e garrafas partindo com estrondo. Os assaltantes dispararam mais um tiro contra os vidros do bar, provocando um eco de trovão, recheado de estilhaçar de vidros, e gritos de pânico.

– Quietos, senão morre tudo!

Era impossível calar os gritos e choros de medo. Jacqueline estava transida, deitada debaixo de uma mesa. Viu horrorizada chegar outro homem, com um bidão de gasolina, e começar a regar mesas, cadeiras, cortinas e paredes.

– Vamos fritar-vos! (Miranda,1999:149 e 150).

Ora, na madrugada de 16 de Abril de 1997, o bar de alterne Mea Culpa, sito em Telões nos arredores de Amarante (à semelhança do bar sem nome no romance de

Miranda) foi palco de um crime similar ao crime descrito no romance de Miranda. O autor moral foi José Queirós, proprietário do bar de alterne concorrente, Diamante Negro, a fim de se vingar da perda de clientes fomentada pelo Mea Culpa. Três homens encapuzados regaram o interior do bar com gasolina e treze pessoas morreram carbonizadas. Miguel Miranda, numa entrevista dada à RTP, admite que se inspirou neste crime devido ao impacto causado pela violência dos atos praticados e pela atenção que recebeu dos *media*. Revejam-se, a propósito, os pormenores do incêndio, a partir do testemunho de Manuel Silva, um dos clientes presentes no bar nessa madrugada:

Foi impressionante. Mantiveram-se à porta até que tudo estivesse a arder. E disseram-nos bem alto, para que tivéssemos consciência do que ia acontecer: “Vocês vão ficar fritos!”. Depois, saíram do local. Só que, com aflição foram poucos os que conseguiram escapar com vida. Muitas das mulheres, tentando a todo o custo salvar a vida, acabavam por cair nos sofás e morrerem calcinadas. A aflição era grande e o pânico instalou-se rapidamente. As chamas embrulhavam-nas e não havia qualquer hipótese de as salvar (*Jornal de Notícias*, 17 de Abril de 1997:11).

Devemos ter em conta, portanto, as circunstâncias históricas e socioculturais enquanto motores da comunicação literária, influenciando o autor (enquanto emissor) e o leitor (enquanto recetor):

(...) estão em causa as pessoas físicas que protagonizam a escrita e a leitura, enquanto actividades concretas e variavelmente condicionadas por específicas circunstâncias de dimensão extratextual (imediatamente materiais, culturais, ideológico-sociais, etc,etc.) (Reis, 2008:15).

Miguel Miranda serve-se dessas circunstâncias, explora-as e usa-as como veículo de comunicação que ganha inteligibilidade pelo revisitar de um facto público, logo do conhecimento prévio do leitor. Por isso:

Essas circunstâncias extratextuais interferem, naturalmente, na comunicação textual, na medida em que a cultura do autor e do leitor, as coordenadas ideológicas que os regem, os cenários sociais em que se movem, etc., etc., acabam necessariamente por se projectar, de forma mais ou menos visível na mensagem literária enunciada (Reis, 2008:15).

Deste modo, não basta saber ler, o leitor necessita de ter conhecimento destes acontecimentos “reciclados” para entender o texto de um modo mais substancial.

Na mesma entrevista à RTP acima mencionada, Miranda admite ter-se inspirado também no naufrágio do navio arrastão luso guineense, Bolama, sucedido a 5 de Dezembro de 1991. O navio naufragou próximo ao cabo Espichel, pouco depois de sair da barra do Tejo para testar um novo sistema de recolha de redes. Segundo Mendes Rebelo, antigo diretor do Instituto Hidrográfico, o naufrágio resultou de uma avaria nas válvulas de fundo⁸⁴, conclusão a que se chegou vinte anos depois, em 2011.

Na reta final do romance *Livrai-nos do mal*, Damiano, o professor de Tanatologia, é convidado a participar na viagem inaugural do navio “Bolama” “inicialmente destinado à pesca e modificado para se tornar uma confortável embarcação de recreio” (Miranda,1999:217). À semelhança do navio arrastão, o “Bolama”, no romance também sai da barra do Tejo (Miranda,1999:220), afundando-se em alto mar pouco depois:

O “Bolama” chegara ao mar alto. (...) A embarcação, acometida de um balanço mais forte, em vez de retornar à posição inicial, continuou a lenta viagem, inclinando-se cada vez mais. Os gritos sucediam-se, tombavam pessoas, objectos, uns sobre os outros. Tudo se passou em poucos segundos, o “Bolama” voltou-se, começando a afundar-se. Estranhamente, as comunicações estavam desactivadas, o equipamento de segurança bloqueado, não foi possível lançar salva-vidas ao mar. Entre gritos de horror e ranger de madeiras e metal a rasgar, a tripulação foi apanhada sequestrada dentro das cabinas, quando o barco se voltou. Em poucos minutos, o navio foi engolido pelas águas, arrastando num remoinho os poucos passageiros da coberta enleados em cordames, incapazes de se libertarem a tempo antes do naufrágio (Miranda,1999:223).

O professor Damiano acaba por morrer no naufrágio que não foi, de todo, accidental, devido ao sequestro dos tripulantes, ao bloqueio do equipamento de segurança e à desativação das comunicações do navio como lemos na citação anterior. Miranda, nem na citação supra, nem em nenhum outro momento da obra, dá a conhecer aos leitores o autor deste crime. Contudo, podemos deduzir que o autor terá sido o assassino profissional, Lars Thorsten, já que a viagem de navio estava marcada para Davos e Lia, que se encontravam na mira do sicário. Conforme ilustra a seguinte citação:

Davos e Lia deviam estar ali, com ele. Uma certa irritação percorria-lhe o corpo, sentia-se um velho sem bengalas, habituado a comandar os seus assistentes com monossílabos. Embora a viagem estivesse

⁸⁴ <http://publico.pt/sociedade/noticia/avarria-nas-valvulas-de-fundo-pode-ter-causado-naufragio-do-bolama-1285764> (consulta realizada a 17-12-2014).

marcada para eles, um contratempo de última hora impedira-os de embarcar. Um encontro solicitado por um professor da Universidade de Viena, um fax urgente. Embora constassem da lista oficial de passageiros, Davos e Lia ficaram retidos, aguardando o tal cientista, um tal Lars Thorsten, que dizia trazer uma comunicação importante no campo do tratamento da rejeição, e estar interessado em discuti-la com o grupo. Damiano decidira não perder a oportunidade de ouvir o homem, Davos e Lia tratariam disso. Mas eles faziam-lhe falta, não se sentia completamente venerado sem a sua corte (Miranda,1999:220).

Deste modo, podemos interpretar esta citação como um indício de que o naufrágio terá sido planeado e executado por Thorsten. Mais uma vez, o romance encerra respostas (ficcionalizadas, é certo) a vários assassinatos cuja autoria permanece misteriosa na realidade, como por exemplo o assassinato de Samora Machel (1933-1986), líder militar do governo moçambicano e revolucionário de inspiração socialista, ligado à FRELIMO (Frente de Libertação do Moçambique):

Thorsten recuou no tempo, o cheiro da terra, das chuvas de África atingiram-no como se vivesse tudo outra vez, as longas caminhadas nas picadas pela calada da noite, escapando em direcção a África do Sul após terem abatido com sucesso o avião de Samora Machel, sem deixar qualquer rasto (Miranda,1999:70).

A 19 de Outubro de 1986, Machel regressava de uma reunião internacional em Lusaka, num avião cedido pela União Soviética, um Tupolev 134, que se despenhou em Mbuzini nos montes Libombos próximos da fronteira com Moçambique. Inicialmente, pensou-se que o despenhamento teria sido causado por erros de pilotagem. Mais tarde, veio a provar-se que o piloto seguiu um rádio farol de origem indeterminada, o que levou a especulações acerca de uma hipotética cumplicidade da extinta URSS com o governo sul-africano, e com o “acidente” de Machel.

No mesmo ano, a 28 de Fevereiro, o primeiro-ministro sueco Olof Palme é baleado em Estocolmo, à saída do cinema⁸⁵. A identidade do homicida permanece desconhecida, até hoje. Em *Livrai-nos do mal*, Palme é baleado em Oslo por Thorsten: “Recuou ainda mais, recordando Oslo, o vento gelado cortando-lhe a cara fugindo de moto, após ter baleado Olof Palme” (Miranda,1999:70). Nesta passagem da obra, não só o mistério da identidade do homicida de Palme é, ficcionalmente, desvendado, como também se verifica uma mudança no local do crime o que nos leva a problematizar a especificidade da comunicação literária. Diz, Aguiar e Silva, apoiando-se na teorização de Siegfried Schmidt:

⁸⁵ <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/440153/Olof-Palme> (consulta realizada a 17-12-2014)

O que se apresenta como específico, porém da comunicação literária e a distingue de toda a comunicação linguística, tanto oral como escrita, é o facto de ela se realizar *in absentia* de um determinado contexto de situação e em conformidade com um especial sistema de regras pragmáticas aceites tanto pelo emissor como pelos receptores, a que daremos, como propõe Siegfried Schmidt, a designação de *ficcionalidade*: “Fictionality’ is the name for a special system of pragmatic rules of Wl’s [no entender do autor “world or world system constituted by literary texts”] to EW [no entender do autor “our normal world system of experience, in our presente society at a certain time] in comprehending literary texts so as to treat them *adequately* according to historically developed norms in the system of *literary* communication (Aguiar e Silva,2010:198).

Tanto o narrador do romance como os leitores aceitam este especial sistema comunicacional, que permite que Olof Palme seja baleado em Oslo pelo assassino profissional Lars Thorsten, que permite também que Thorsten tenha assassinado o italiano Giovanni Falcone, juiz especializado em processos contra a máfia siciliana Cosa Nostra⁸⁶, e, finalmente, que Thorsten tenha assassinado o estilista Gianni Versace (na verdade, assassinado pelo gigolo Andrew Cunanan a 15 de Julho de 1997): “Recordou (...) Falcone, Versache e tantos outros” (Miranda,1999:70). E a aceitação de tais permissões decorre da ficcionalidade ser um dos mecanismos integrantes do sistema semiótico literário que, segundo Aguiar e Silva, “impõe, a nível da produção textual, uma *semiotização peculiar*” (Aguiar e Silva, 2010:251 itálicos no original). Portanto a ficcionalidade nunca se funde com o mundo empírico, nem numa relação de identidade, nem numa relação de exclusão mútua, mas sim, numa relação de implicação.

Esta reciclagem de acontecimentos referida por nós, não vive só de *bricolage* que, a partir de Genette, referimos no final do ponto 1. Ela vive também de perversão. Por isso, como afirma Miranda apropriadamente:

A realidade não existe. Não tem cartão de cidadão, número de contribuinte ou residência com número de polícia. Duas pessoas assistem à mesma cena e recontam-na de maneira totalmente diferente. Para elas, existiram duas realidades, às vezes totalmente antagónicas. (...) A realidade parece ser apenas uma memória subjectiva sobre o que aconteceu, com um grau baixo de precisão e de probabilidade de ter acontecido. Em si mesmo, a realidade é uma ficção cristalizada. Ou talvez mais propriamente uma gelatina de ficção, pois a realidade é móvel e moldável, cada vez que a sua memória é convocada leva uns retoques. É por isso que os pescadores esticam o tamanho dos peixes que apanharam, e os galãs exageram no

⁸⁶ Na verdade, assassinado a 23 de Maio de 1992, em Palermo, pelo mafioso Giovanni Brusca que dinamitou uma estrada com explosivos, estrada por onde passou o carro de Falcone, com ele morreram a sua mulher e os seus guarda-costas.

número de engates e nos portentosos dotes sexuais que anunciam ter (Miranda,2011:1).

Portanto, cada referência intertextual, como alerta Kristeva, constitui o lugar de uma alternativa para o leitor, que deve:

(...) ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto- ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático «deslocado» e originário duma sintagmática esquecida (Kristeva,1966:21).

Por consequência, o olhar intertextual é um olhar crítico. Logo, a transtextualidade convida-nos a uma leitura relacional, na adjetivação de Philippe Lejeune, a uma leitura palimpsestosa e, por isso, a uma leitura por vezes marcada por uma certa dualidade. É esta a vivência do leitor do romance policial de Miguel Miranda, tal como comprovam os exemplos citados neste capítulo. Diz Laurent Jenny: “(...) se amamos verdadeiramente os textos, devemos, de vez em quando, amar (pelo menos) dois ao mesmo tempo (Jenny,1979:10)”. O significado dos textos dentro dos textos clarifica-se pela sobreposição de sentidos e de planos que se cruzam e entrecruzam. E não há superfícies dominantes, mas antes uma concorrência poliédrica. O leitor deve ler e assim escolher a sua face. Porque ler é sempre um percurso. E o texto, aquele que nos interpela, quando nos interpela, é o bordão de peregrino que nos guia, marco geodésico da viagem.

CONCLUSÃO

Escrevo para comunicar.

Tenho uma urgente necessidade de partilhar estados de alma, lugares, histórias, cenários, personagens que imagino e não me cabem dentro da cabeça. Derramados nos livros, espalham-se, epidémicos, contaminando os leitores. Abrir um livro é espreitar uma caixa de Pandora que não se volta a fechar.

Miguel Miranda “Eu começo depois da escrita”

Miguel Miranda deu uma nova vida ao género policial ao publicar os quatro romances em estudo nesta dissertação, pois ultrapassou o desinteresse e a secundarização com que o género tem sido olhado em Portugal, questão que abordámos no segundo capítulo. Criativos, marcadamente pessoais, os romances de Miguel Miranda subvertem as características canónicas do género policial sem que, contudo, isso nos impeça de os classificar como tal (desde que, naturalmente, se considere que a definição do género e as suas fronteiras não são necessariamente fixas e normativas, como dissemos no primeiro capítulo).

Além de outros fatores, o tempo e o lugar marcam o contexto. E o contexto determina os modelos da ação, o enquadramento da narrativa e a própria técnica de narrar, tal como já referimos relativamente ao contraponto entre o policial americano e o policial europeu, mormente o inglês. Nesse sentido, situar a ação em Portugal e centrá-la no Porto implica recorrer e navegar numa nomenclatura e numa toponímia que poderia, só por si, afastar irremediavelmente os romances de Miguel Miranda do policial clássico. Mas Miranda supera esse risco com mestria, até porque, como referiu Fernando Venâncio, “o submundo portuense é reinventado” (Venâncio,1998:15).

Provavelmente, um dos maiores desafios para o escritor é dar nome às personagens, de modo a que ele se cole ao recorte da sua pele de forma perene. Para além de criarem o cómico (como estudámos no segundo capítulo), os nomes surgem na história como uma espécie de farol orientador do leitor no desenrolar da ação, que, assim, é mais facilmente apreendida, podendo mesmo decorrer em planos paralelos e até em percursos labirínticos. E nessa arte difícil de *nomear*, Miranda, como já referimos, nunca é acidental. Há sempre um desiderato e uma opção que dão consistência às

personagens, as densificam, lhes dão vida no texto, mesmo que tal decorra do recurso, por vezes, a uma transtextualidade que só pode ampliar o sentido apelando à cumplicidade do leitor. Será o recurso a esta técnica, um atentado aos limites canónicos do género? Achamos que não. É apenas um artifício que o escritor utiliza, enriquecendo a narrativa, sendo simultaneamente um repto à adesão emocional do leitor.

Ou seja, se considerarmos que o género não deve ser balizado de forma rígida pelas vinte regras clássicas de Van Dine, os romances de Miranda, ainda que subvertendo o género, não podem deixar de lhe ser considerados devedores. É que nem todas as regras de Van Dine são subvertidas: existe sempre um detetive, e todas as histórias, seja a principal, sejam as acessórias, terminam com o deslindar do crime ou crimes entretanto ocorridos. O que nem sempre é claro, pensamos, é ser o deslindar do crime o objetivo último do escritor no seu diálogo íntimo com o leitor. O crime pode ser apenas um pretexto para uma outra peregrinação, a que Miranda obriga o leitor para o recompensar, no final, com a descoberta do enigma. E de tal forma essa peregrinação pode ser sedutora que o leitor pode aderir a um outro olhar e a um outro sentido/sentir sobre o texto, perdendo a solução final do enigma a importância que assume no policial clássico. Se tal suceder, é a leitura das obras de Miranda, enquanto meros romances, que triunfa. Mas é óbvio que o leitor pode não se deixar seduzir por tal proposta, e percorrer com ansiedade o caminho da ação, buscando a chave dos mistérios. Se o fizer, também nesse caso, Miranda não irá desiludi-lo, já que ambas as experiências são possíveis e legítimas. Miranda não nos determina, nem sequer nos condiciona a opção, e deixa mesmo a sua preferência, se é que existe, num limbo de real ambiguidade.

De tal forma que, segundo Fernando Venâncio, “*O estranho caso do cadáver sorridente*, poderia apenas ser classificado como romance: (...) não fosse a colecção «policial» ou «policial», o prémio que calhou ao livro e tranquilos o receberíamos como «romance», assim, sem mais” (Venâncio,1998:15).

Porém, no âmbito da estética subversiva pós-modernista, o leitor pode aceitar a obra como romance policial: tomemos, por exemplo, o ato de parodiar Agatha Christie e Dennis McShade, o romance *hard-boiled* e o romance negro, o que demonstra o domínio do género policial, por parte do autor. O submundo portuense é reinventado (Venâncio,1998:15), nesse e nos restantes romances analisados. Além disso, o romance foca ainda o tráfico de seres humanos ligado à imigração ilegal, as redes de prostituição ilegais, e o tráfico clandestino de diamantes. Ou seja, a centralidade da ação não se resume a um único episódio temático, contrariamente ao que sucede, por norma, no

romance policial clássico, como explicou Miguel Miranda numa entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*:

Para mim, o policial tem sempre três níveis. Tem de ser uma história bem urdida, com um crime complicado, difícil de deslindar (...) Também tem de ter muitas personagens, pistas e suspeitos. A par deste, há um segundo plano, a que chamo antropológico, que retrata uma certa burguesia aristocracia atual, com muitos reis, dos têxteis à noite, que existem em todas as regiões. Por último, o policial, para mim, tem a parte arqueológica, com o objetivo de mostrar o património edificado e cultural de uma cidade, com as memórias que comportam. Estes três níveis dão ao livro outras texturas, tornando-o mais interessante, mas também complexo. (Miranda,2015:10)

Esta questão da existência de múltiplas histórias dentro da história é recorrente nos romances de Miranda. O crime, e o percurso necessário para o desvendar, surgem apenas quase como um pretexto para introduzir outros palcos narrativos, em regra sempre conexos com o crime principal. E também, contrariamente ao romance policial clássico, o crime não é desvendado com base num encadeado de pistas que vão sendo disponibilizadas ao leitor ao longo do fluxo narrativo. O crime é desvendado ao nível da *corrente de consciência* de Mário França, por norma detentor de informação privilegiada relativamente ao leitor, a qual é facultada ao detetive, em primeira mão, pelo trabalho dos seus olheiros. Aliás, alguma da informação mais relevante que vai sustentar as conclusões lógico-dedutivas de França, permitindo-lhe deslindar os misteriosos crimes que encontra, só é transmitida ao leitor no *happening* final dos romances, onde tudo se aclara e se desnuda. Dessa forma, o leitor, também contrariamente ao que sucede no policial clássico, não assume de forma inequívoca as suas próprias limitações dedutivas e a sua correlativa admiração pelo detetive – como acontece nas encenações finais de Sherlock Holmes, por exemplo –, mas assume, isso sim, uma atitude de emulação competitiva com o próprio detetive-narrador, que se pode resumir no seguinte pensamento: “Se me tivesses dado essas pistas todas, que já possuías e que me ocultaste, também eu lá teria chegado”.

Assim, o policial de Miranda, não se ancora numa economia de meios narrativos ao nível da caracterização dos personagens e dos lugares, divergindo, também aí do policial clássico em que as descrições tem sempre um desígnio e um motivo último, seja facultar ao leitor as pistas necessárias para se inserir no progresso do enredo, e formular hipóteses lógicas sobre a descoberta do crime, seja para semear a dúvida no espírito do leitor relativamente às hipóteses que vai formulando.

A análise da personagem Mário França, que encontramos em três das obras que estudámos, é decisiva para estruturar as semelhanças/diferenças das obras de Miranda com o género policial clássico.

Mário França é um sensorial. Descobrir é saber olhar. É saber recordar os sons e interpretar os odores e os aromas, dizer a marca de uma fragância quase desvanecida, vislumbrar a raça de um cão que ladra ao longe e aferir-lhe a perigosidade. E é dessa acuidade de sentidos que, por vezes, depende a sobrevivência do investigador e o faz ser temerário perante o perigo. E quando Mário França olha em redor o que nos é dado a ver nunca é uma mera descrição, fotografia neutra e descomprometida. França olha o Douro e vê o trabalho árduo dos barqueiros do passado transportando o vinho e revisita a saga e a alma de uma região. França olha uma igreja e revê a história do Porto e do país, digressão ao passado, também ao seu passado pessoal e aos seus ideais ao tempo, não denegados, mas pragmaticamente reconvertidos.

Assim, *O estranho caso o cadáver sorridente*, podemos dizer, um romance fundacional dos romances policiais protagonizados por Mário França, quer por este romance ser o primeiro, quer por o leitor tomar conhecimento do passado revolucionário do detetive. O arquétipo do detetive ficou aí instituído. Os revolucionários, por norma, tentam criar a sua própria lei, lutando por subverter a Lei vigente. Por consequência, Mário França vive a sua vida e o seu trabalho de detetive habitando e transpirando uma ética própria: os seus olheiros de serviço e a ridicularização da polícia oficial demonstram bem esta postura. Podemos até mesmo dizer que Mário França, muitas vezes, faz justiça pelas próprias mãos. Os ideais não se perderam, apenas foram recalçados. A prática de operacional não se esboroou, apenas foi colocada ao serviço de uma sobrevivência precária no intervalo dos casos importantes que vão desaguando, esporadicamente, no seu decrépito escritório da Rua dos Bacalhoeiros.

França é também um pragmático. O excesso que a existência do crime sempre representa é visto quase como uma inevitabilidade, uma opção da vontade do indivíduo, desde que se reúnam as condições de móbil, local e modo. O móbil é sempre materialista (dinheiro, poder, status social ou científico) e nunca a consequência de um ato de paixão ou de loucura, à exceção da motivação de Macieira da Mota para o envenenamento do professor Avelar Dias Matos, em *Dois urubus pregados no céu*.

Os criminosos de Miranda são racionais, calculistas, criativos e por vezes adoráveis mesmo, como Sheila Cleminson. E, nesse sentido, Miranda não emite qualquer censura ética sobre tais personalidades. Não se censuram as pedras por serem

ásperas e frias, elas são o que são, tal como os comportamentos desviantes dos criminosos. Há, contudo, uma crítica social subtil nesta maneira de ser. Sendo o móbil quase sempre materialista, o risco do crime só pode ser compensado por um prémio material elevado, o que supõe a existência de uma sociedade desigual onde existem níveis de riqueza acumulada que sempre suscitam a cobiça a terceiros. França convive com uma empatia tácita com esse mundo do dinheiro graúdo, o mundo que lhe permite pagar as contas, ainda que lhe satirize as manias, as maneiras, as liturgias e a sobrançeria própria dos endinheirados, que são um alvo predileto da sua queda para o cómico corrosivo e cínico. França compraz-se em fazê-los sofrer, sonogando-lhes informações claras sobre o andamento dos casos. Deixa-os na incerteza e apenas lhes dá esperanças, transmitindo-lhes alguns dos indícios já obtidos, apenas com o objetivo de lhes pedir segundo cheque em reforço dos seus honorários. No fundo, França despreza essa gente, mas serve-se dela. Eles são ridículos nas suas atitudes, mas úteis no dinheiro e nos luxos a que permitem aceder. França não desdenha um bom hotel, um bom vinho, um bom carro que substitua o seu velho e desgastado Ford, e sobretudo uma bela mulher. Por isso, escreveu Miguel Real:

Nem Agustina, nem Vasco Graça Moura, nem Álvaro Manuel Machado, nem Mário Cláudio desenharam este Porto que harmoniza, simultânea e paradoxalmente, os tiques sociais das classes populares e hipocrisia e dissimulação das classes altas, isto é, o submundo dos poderosos e da escumalha, tendo como elemento de ligação a personalidade de Mário França (Real,2015:11).

A beleza no feminino é o calcanhar de Aquiles de Mário França. A beleza pela beleza, os atributos do corpo, mas também os gestos, os perfumes, os penteados, o corte dos vestidos, o suave dos tules. Mas, tal arquétipo feminino, é também ele devedor da riqueza e do luxo. França não tem vícios que se lhe conheçam. Apenas é um sôfrego viciado nesse *charme discreto da burguesia*, parafraseando o título de um célebre filme de Luis Buñuel, e que o leva a apaixonar-se intensamente em todos os romances.

E esta *fratura passional* do detetive – que não ocorre só com Mário França mas também com o investigador Filipe em *Livrai-nos do mal*, ainda que sendo, neste último, de diferente matriz –, distancia também os policiais de Miranda do policial clássico, como decorre da terceira regra de Van Dine.

Acresce que *Livrai-nos do mal* se afasta de forma ainda mais intensa do romance policial clássico devido aos exercícios metaficcionais, ao uso da paródia e ao fenómeno da transtextualidade que o percorre. E principalmente devido ao facto de os crimes em

jogo não serem oficialmente desvendados e resolvidos: apenas são apresentados como resolvidos ao leitor, uma vez que somente o narrador responde a todas as perguntas que vão surgindo ao longo do romance.

O cômico desempenha um papel importante ao longo de todas estas obras, quer na paródia como uso, quer na transtextualidade, e principalmente no uso do grotesco que funciona enquanto forma de cômico e muitas vezes com o intuito de caricaturar e satirizar personagens e acontecimentos. Miranda usa o cômico com mestria para ridicularizar as personagens, exorcizando as suas antipatias ou, em contraponto, humanizando personagens de outro modo quase repelentes, traço comum dos seus olheiros.

O romance *Dai-lhes, senhor, o eterno repouso* marca a diferença face aos restantes. Em primeiro lugar pela sua extensão e, por consequência, pela variedade e densidade de acontecimentos no interior da ação que já abordámos. Há um refinamento notório na técnica narrativa comparativamente ao primeiro romance policial de Miguel Miranda.

Romances pós-modernos ancorados em temáticas e regras devedoras do género policial? Que sejam. Romances policiais que subordinam o desvendar do crime a uma narrativa, que releva da factualidade da história recente, que respira com à-vontade dos ritmos da *fauna* suburbana do Porto e se alicerça numa plástica poética rica de contrastes? Certamente que sim.

Mas em qualquer dos casos, histórias de crimes em que os crimes perpassam o texto sem o preencherem. O texto, a narrativa, emancipa-se do fio da investigação e percorre esse jeito de ser português e de viver Portugal, mormente o Porto, os seus lugares e as suas gentes, as mais deserdadas muitas vezes. Entre a pobreza e a marginalidade há um espaço para gente que ainda assim sobrevive nesse Porto que Miranda descreve com mestria e que mostra que conhece bem. O que prova que não é necessário conhecer Nova Iorque e frequentar o Bronx para se escrever um policial. Afinal, o Porto está muito mais à mão.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ATIVA

MIRANDA, Miguel (1998), *O estranho caso do cadáver sorridente*, Lisboa: Caminho.

MIRANDA, Miguel (1999), *Livrai-nos do mal*, Porto: Campo das Letras.

MIRANDA, Miguel (2002), *Dois urubus pregados no céu*, Porto: Campo das Letras.

MIRANDA, Miguel (2011), *Dai-lhes, senhor, o eterno repouso*, Porto: Porto Editora.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

ARNAUT, Ana Paula (2003), *Dois urubus pregados no céu*: Mário França volta a atacar, in <<http://www.ciberkiosk.pt>>, 2003 (site já desativado) (arquivo pessoal da autora).

MIRANDA, Miguel (2010), “A viagem é a minha memória” (excerto da comunicação do encontro de escritores LEV- Literatura em Viagem), arquivo pessoal do autor.

MIRANDA, Miguel (2011), “Da ficção à realidade” (excerto da comunicação do encontro de escritores, LEV- Literatura em Viagem), arquivo pessoal do autor.

MIRANDA, Miguel (2011), “Eu começo depois da escrita” (texto da comunicação no encontro Correntes d’Escritas, Póvoa do Varzim) (arquivo pessoal do autor).

MIRANDA, Miguel (2015), “O coração dos símbolos” (entrevista realizada por Luís Ricardo Duarte, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (22 de julho), p.10.

Entrevista ao 24 Horas, programa do canal RTP 2 https://www.youtube.com/watch?v=erMH3l_k7bU (conduzida por João Fernando Ramos) (consulta realizada a 14-11-2014).

Entrevista ao programa Livraria Ideal do canal TVI 24 (conduzida por João Paulo Sacadura) (arquivo pessoal do autor).

Entrevista para o programa “A pretexto”, transmitida a 20 de Maio de 2014 na Rádio Universidade de Coimbra <http://apretexto.tumblr.com/page/3> (conduzida por Mariana Oliveira) (consulta realizada a 30-5-2014).

PITTA, Eduardo (2014), “Elogio do vernáculo”, in *Sábado* (14 de fevereiro), p.32.

REAL, Miguel (2015), “Mário França em grande”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (22 de julho), p.11.

VENÂNCIO, Fernando, “Garboso” sobre *O estranho caso do cadáver sorridente*, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (17 de abril de 1998), p.13.

VIEIRA, Agripina (2012), “O prédio de todos os (des)encontros”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (8 de agosto), p.21.

VIEIRA, Agripina (2013), “A vida em planos sucessivos”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (30 de outubro), p. 12.

BIBLIOGRAFIA TEÓRICA

ARNAUT, Ana Paula (2002), *Post-modernismo no romance português contemporâneo: fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*, Coimbra: Almedina.

ARNAUT, Ana Paula (2008), *José Saramago*, Lisboa: Edições 70.

BAUDELAIRE, Charles (2001) [1855], *Da essência do riso*, Almada: Íman Edições, tradução de Filipe Jarro.

BAKHTINE, Mikhail (1981), *The Dialogic Imagination*, Texas: University Press.

BARTHES, Roland (1966), *Critique et vérité*, Paris: Éditions Seuil.

BERGSON, Henri (1991) [1900], *O riso: ensaio sobre a significação do cómico*, Lisboa: Relógio d'água, tradução de Miguel Serras Pereira.

BOZAL, Valeriano (1998), *Historia de las ideas esteticas*, Madrid: Historia 16.

BALIBAR, Etienne et al. (1976), *Literatura, significação e ideologia*, Lisboa: Arcádia.

CHESTERTON, Gilbert Keith, “A defense of detective stories” <http://www.chesterton.org/a-defence-of-detective-stories/> (consulta realizada a 15-10-2014)

COMPAGNON, Antoine (1996), *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Belo Horizonte: Editora UFMG.

CULLER, Jonathan (2000), *Literary Theory: a very short introduction*, London: Routledge.

DOUGLAS, Mary (1968), *The social control of cognition: Some factors in joke perception*, New York: Macmillan.

ECO, Umberto (1986), *Interpretation and over interpretation* Cambridge: University Press.

ERMIDA, Isabel (2003), *Humor, linguagem e narrativa: para uma análise do discurso literário cómico*, Braga: Poliedro 14.

FERREIRA, Paulo Sérgio (2003), “Paródia ou paródias?”, in CARLOS M. Mora. (coord.), *Sátira, paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias*, pp. 279-300.

FEINBERG, Leonard (2008) [1967], *Introduction to satire*, Santa Fe, New Mexico: Pilgrims Process.

GENETTE, Gérard (2006) [1982], *Palimpsesto: a literatura de segunda mão*, tradutoras Luciene Guimarães e Maria Antónia Ramos Coutinho Belo Horizonte: Imprensa Universitária.

HANSEN, João Adolfo (1989), *A sátira e o engenho*, São Paulo: Companhia das Letras.

HAYCRAFT, Howard (1941), *Murder for Pleasure*, London: Peter Davies.

HODGART, Matthew [1969] (2010), *Satire. Origins and Principles*, New Jersey: Transaction Publishers.

HORÁCIO (2001), *Arte poética*, Inquérito: Mem Martins, tradução de R. M. Rosado Fernandes.

HUTCHEON, Linda (1985), *Uma teoria da paródia, ensinamentos das formas de arte no século XX*, Lisboa: Edições 70, tradução de Teresa Louro Pérez.

HUTCHEON, Linda (2000), *Teoria e política da ironia*, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.

JENNY, Laurent (1979), “A estratégia da forma”, in *Poétique*, revista de teoria e análise literárias, nº27, tradução de Clara Crabbé Rocha, pp. 19-45.

KRACAUER, Siegfried (1984), *Il romanzo policesco. Un trattato filosofico*, Roma: Editori Reuniti.

KRISTEVA, Julia (1977), *Semiótica do romance*, Lisboa: Arcádia.

MACHADO, José Pedro (1991) (coord.), *Grande dicionário da língua portuguesa*, tomo I, Lisboa: Círculo de Leitores.

MALISKA, Maurício Eugénio e SOUZA, Silvana Colares Lúcio de (2012), “A ironia e o humor: uma construção teórica”, in *Anais do X Encontro do CELSUL, círculo de estudos linguísticos do sul – Universidade Estadual do Oeste do Paraná 24 a 26 de Outubro de 2012*, pp.1-10.

MANDEL, Ernst (1993), *Cadáveres esquisitos, uma história social do romance policial*, Lisboa: Cotovia, tradução de António Gonçalves.

MEINDL, Dieter (2005), “The Grotesque: Concepts and Illustrations”, in *O grotesco*, Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, pp.7-21.

MONTEIRO, Ofélia Paiva, (2005) “Sobre o grotesco: “inconveniências”, risibilidade, patético”, in *O grotesco*, Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, pp. 23-37.

MORGADO, Paulo (2011), *O riso em Bergson: mecanismos do cómico*, Lisboa: Verbo.

MURCH, Alma (1975), *The Development of the Detective Novel*, Westport: Greenwood Press, 1968.

PAULSON, Ronald (1967), *The Fictions of Satire*, Baltimore: The Johns Hopkins Press.

REIMÃO, Sandra Lúcia (1983), *O que é romance policial*, São Paulo: editora brasileira.

REIS, Carlos (2008) [1995], *O conhecimento da literatura*, Coimbra: Almedina.

ROCHER, Guy (1968), *Introduction à la sociologie générale. L'action sociale*, Paris: HMH.

RUSSO, Mary (1995), *The Female Grotesque: Risk, Excess, and Modernity*, New York: Routledge.

SAMPAIO, Maria de Lurdes Morgado (2007), *História crítica do género policial em Portugal (1870-1970) – transfusões e transferências*, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007, texto policopiado.

SEGRE, C. (1989), “Discurso” in Enciclopédia Einaudi, Vol.17, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (2010) [1967], *Teoria da literatura*, Coimbra: Almedina.

TODOROV, Tzvetan (2006) [1967], *As estruturas narrativas*, São Paulo: Perspectiva (1ª edição 1967), tradução de Leila Moisés.

VAN DINE, S. S., “As vinte regras do romance policial” <http://livrosecrimes.blogspot.pt/2009/04/as-20-regras-de-ss-van-dine.html> (consulta realizada a 15-10-2014).

WAUGH, Patricia (1988), *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London and New York: Routledge.

VARIA

“Avaria nas válvulas de fundo pode ter causado naufrágio do Bolama” <<http://publico.pt/sociedade/noticia/avarina-nas-valvulas-de-fundo-pode-ter-causado-naufragio-do-bolama-1285764>> (consulta realizada a 17-12-2014).

Bíblia Sagrada, Lisboa: Paulus, 1997, 4ª edição.

MACHADO, Dinis (1968), *A mão direita do diabo*, Lisboa: Círculo de Leitores

“Massacre em Amarante – 12 mortos”, in *Jornal de Notícias*, 17 de abril de 1997, p.11.

“Olof Palme” <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/440153/Olof-Palme>
(consulta realizada a 17-12-2014).

SONTAG, Susan (1964) “Notas sobre o Camp”, in
<http://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf> (consulta realizada a 18-7-2014).