
This is not America: ficção pulp, westerns e policiais no Portugal dos anos 1960

This is not America: pulp fiction, westerns and crime novels in 1960's Portugal

Ricardo Namora

Centro de Literatura Portuguesa – Universidade de Coimbra

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2025.n53a1317>

RESUMO

O texto concentrar-se-á na tradição *pulp* que, tendo o seu período áureo na América do pré-Segunda Guerra Mundial, desagregou-se, já no pós-Guerra, a ponto de autonomizar os géneros fantástico, “western” e policial negro; e na forma como, no Portugal da década de 1960, com todas as suas idiossincrasias políticas, sociais e culturais, Roussado Pinto e Dinis Machado moldaram os clichés genéricos para construírem enredos, e protagonistas, ao mesmo tempo falíveis e maquinais, paroquiais e universais, fotográficos e fílmicos, tornando as suas narrativas simultaneamente em cópias do modelo e em reflexos reconhecíveis da vida quotidiana, em toda a sua inefável e desoladora sordidez.

PALAVRAS-CHAVE: Pulp; Western; Policial Negro; Despersonalização; Fluxo de Consciência.

ABSTRACT

This text will focus on the *pulp* tradition which, having reached its peak of popularity in the pre-WWII period, dispersed after the war into fantas-

tic literature, western, crime fiction and *noir*; and the ways that Roussado Pinto and Dinis Machado, in 1960's Portugal – with all its political, social and cultural idiosyncrasy – shaped the genre clichés to construe plots, and protagonists, who were, all together, erring and machine-like, local and universal, photographic and cinematic; thus rendering their novels simultaneously into copies of the model and familiar reflections of everyday life, in all its ineffable and desolate squalor.

KEYWORDS: Pulp; Western; Crime Fiction; De-personalization; Stream of Consciousness.

Entre as décadas de 1920 e 1940, a América viu os seus quiosques inundados por um volume sem precedentes de publicações da chamada *pulp fiction*. Normalmente editadas em forma de revista, de tamanho variável e em papel barato, essas publicações, que misturavam o “western”, o fantástico, o policial e o “noir”, acolheram um número assinalável de autores (alguns dos quais vieram a fazer fortuna como escritores “sérios”) e ofereceram aos leitores personagens iconográficos como Flash Gordon, o Sombra ou Kit Carson. No auge da sua produção (cujos auspícios remontavam aos finais do século XIX), a ficção *pulp*, que prometia “livros baratos ao preço de uma cerveja”, chegou a colocar nos escaparates cerca de 140 revistas diferentes. Negra, sensacionalista, dura e direta, fazia as delícias da classe média suburbana, sendo, ao mesmo tempo, deplorada pelos cultores da literatura “high brow” – académica, intelectualizada e autorreferente. A influência do *pulp* para a cultura universal não pode, nem deve, talvez, ser menosprezada: ela viaja, por uma espécie de trasladação autoral e tópica, dos escaparates das cidades da América profunda para Hollywood e, daí, para o mundo¹.

¹ O *pulp* é uma alavanca composicional e temática crucial para o cinema americano a partir (pelo menos) dos anos 1940. Aliás, não é incidental que autores como Frank Gruber (1904-1969) – uma autoridade no universo *pulp* –

Já depois do declínio do *pulp*, a partir da década de 1940 (e parcialmente por essa imersão do gênero na cinematografia), as narrativas de “cowboys” e de “detetives esquivos” transitam em definitivo para uma outra forma de expressão – o romance –, e os “super-heróis” voadores, mascarados, de capa e fatos justos, para a banda desenhada e a animação. O “core” do *pulp*, no entanto, não sofreu com esta reformatação, e manteve uma fortuna editorial notável, que se mantém até hoje. Para além disso, o “gênero” (se podemos considerar uma afinidade inclusiva entre pistolas, rifles, heróis que voam e outros que cavalgam, revólveres e ponchos) prosperou a partir dos anos 1950, tendo-se tornado universal e sendo exportado em quantidades sem precedentes para os quatro cantos do mundo. Baratos, seguindo receitas familiares, mantendo linhas narrativas quadradas e uniformes, os romances de “cowboys”, “detetives” ou “pistoleiros a soldo” deram à América do pós-Guerra uma plataforma ideal para a disseminação cultural e, claro, lucros editoriais estrondosos. Mas este triunfo da América foi apenas parcial: em vários pontos do globo, centenas de autores apanhavam o comboio *pulp* para o sucesso,

tenham sido cooptados pela indústria cinematográfica para produzirem guiões (só Gruber, por exemplo, escreveu mais de 30 filmes e cerca de 20 séries para televisão). Por outro lado, dois dos sub-gêneros mais importantes desta época dourada do filme (o “noir” e o “western”) foram buscar à ficção *pulp* muitos dos seus temas, das suas linhas compositivas e, talvez mais importante, uma espécie particular de (anti) herói despojado, calejado pela vida, cínico e soberbamente esquivo, que se transformou num ícone dos filmes policiais, de detetives ou do “Velho Oeste”. Um dos mais importantes filmes da época do “noir”, por exemplo – *The Killers* (1946), de Robert Siodmak – foi baseado num conto de Ernest Hemingway com o mesmo nome, o que demonstra que este trânsito entre a literatura e o filme foi transversal e galopante (*The Killers* foi o primeiro filme de Burt Lancaster; um dos cartazes do filme – como muitos à época, de resto – mimetizavam a capa das revistas *pulp*: “tense! Taut! Terrific”, podia ler-se). Tanto o “noir” como o “western” tiveram uma posteridade vigorosa.

com o fito de entreter e espantar os seus leitores com um receituário semelhante ao dos grandes nomes que ressoavam desde o outro lado do Atlântico. Portugal, o Portugal do Estado Novo, do S.N.I. e da “política do espírito”, não fugiu à regra.

Uma das características mais comuns nos autores *pulp* é o uso de pseudónimos (ou, em certos casos, heterónimos). Trata-se de uma estratégia de dissolução quase universal entre os autores *pulp* não americanos e que, no Portugal dos anos 1950 e 1960, produzia vários efeitos desejáveis: fazia passar o autor por estrangeiro (os nomes eram, na sua grande maioria, “americanizados”), aumentando a curiosidade dos leitores e, por inerência, as vendas; colocava o autor confortavelmente abaixo do “radar” da Censura; e dava a escritores e editores uma ampla margem de manobra para se furtarem à vigilância do Estado sobre a produção cultural – um acréscimo de liberdade narrativa e ideológica que diferenciava o romance *pulp* do romance *tout court*; e a editora especializada em “literatura de entretenimento” da editora “séria”². Para além disso, há, em toda essa transfigu-

² Trata-se de uma tradição que, em Portugal, vinha de longe. Dois dos nomes incontornáveis da ficção policial do século XX português, Reinaldo Ferreira (1897-1935) e Mário Domingues (1899-1977), usaram amiúde esse estratagem. O primeiro ficou conhecido pelo seu célebre pseudónimo – “o Repórter X” – e pelos relatos macabros, que escrevia para jornais de tiragem nacional, de homicídios que nunca aconteceram. O segundo escreveu quase cem romances policiais sob o *alias* Philip Gray. Ambos foram jornalistas, profissão também comum a Roussado Pinto e Dinis Machado, como se verá adiante. Outros exemplos contemporâneos, dos quais não se falará por questões de economia, mas que vale a pena mencionar, seriam os de: Frank Gold (Luís Campos, 1942-2000; professor de Agronomia e amigo próximo de Roussado Pinto); Dick Haskins (António de Andrade Albuquerque, 1929-2018), talvez o mais “internacional” dos autores policiais portugueses; Ferreira de Castro (1898-1974) com o seu alter-ego *pulp* Fred Castle; e Artur de Carvalho (1908-1999), que assinava como Arthur V. Oaks. Estes dois últimos exemplos são mencionados, entre muitos outros, na coletâ-

ração heteronímica, um desejo latente de garantir uma posteridade determinada – sombria, lacunar, incompleta, mas, ao mesmo tempo, profundamente auto-consciente. Um acrescento nada despreciando para quem escrevia no Portugal de então, tão amarrotado, sisudo e enrolado para dentro de si mesmo.

José Augusto Roussado Pinto (1926-1985) usou essa manobra de forma consistente ao longo de toda uma carreira de autor (e editor) multifacetado. Ainda adolescente, dedicou-se ao jornalismo e manteve uma intensa atividade enquanto autor e editor do género *pulp* até à sua morte prematura em 1985, com 58 anos de idade, ao cabo de três episódios cardíacos. Do crime ao fantástico, passando pelo “western”, o policial, o “neo-noir” e a ilustração de banda desenhada, Roussado Pinto foi uma figura central das publicações em Portugal por mais de 30 anos³. Entre as dezenas de pseudónimos que criou, pelo menos dois saltam à vista pela sua perdurabilidade e influência (a ponto de se transformarem em heterónimos, talvez). O primeiro é Edgar Caygill, que acompanha Roussado Pinto desde os meados da década de 1950, e ao qual se veio juntar, no início da década seguinte,

nea *Os anos de ouro da pulp fiction portuguesa* (2011), organizada por Luís Filipe Silva, que em vários pontos (Cf., a título indicativo, as páginas 303 e 304 da obra) descreve e problematiza o impacto da censura no universo *pulp* português, especialmente a partir dos meados da década de 1960.

³ Roussado Pinto ligou o seu nome (e alguns dos seus heterónimos) a coleções e personagens icónicas da BD em Portugal, como “Zakarella”, “Vampirella”, “O Pluto”, “Mundo de Aventuras” ou a Coleção “Elefante” (em muitas destas publicações, Roussado Pinto colaborou com Vítor Peón – 1923-1991 – nome maior da BD europeia); e também a semanários juvenis como o “Titã” e ao famoso “Jornal do Incrível” (do qual foi editor). Foi ainda diretor da incontornável “Portugal Press”, a editora *pulp* portuguesa por excelência. Em 1973, publicou um inclassificável livro de reportagens e entrevistas, *Eu fui vagabundo*, que inclui, além de personagens mais ou menos públicas, as incursões de Roussado Pinto (à paisana e trajando como um sem-abrigo) ao submundo da Lisboa dos anos 1960.

o incontornável Ross Pynn. Através de Caygill, Roussado Pinto firma-se no universo das fotonovelas e da BD erótica, transitando quase ao mesmo tempo para o conto género “western”. A produção foi de tal modo fecunda que redundou numa coletânea (a *Edgar Caygill Magazine*) publicada em 1957. Através de Pynn, Roussado Pinto desdobra-se e reinventa-se, criando a figura quase mitológica que lhe garantiu parte da posteridade.

Ross Pynn andava pelas fotonovelas, pela banda desenhada e pelo conto (“western”, maioritariamente, mas também mistério e ficção policial), quando Roussado Pinto o encarregou de uma missão espinhosa: criar um herói para uma série de romances. Assim, em 1962, nascem duas personagens decisivas para a biografia literária de Roussado Pinto: Ross Pynn, o romancista, e Joe Stassio, um ex-combatente pacifista com uma vida dissoluta. A primeira incursão significativa surge então com *O caso da mulher nua* (1962), um sucesso de vendas que em breve alcançou as três edições e que, logo depois, foi proibido pela Censura, que não terá tolerado o pacifismo de Stassio numa altura em que o regime se encapsulava através do célebre lema “para Angola, rapidamente e em força”⁴. O primeiro tiro (literal e metaforicamente) estava dado: Pynn e Stassio, dois melancólicos hiperativos, mundanos e carregados de solidão, chegam ao *mainstream*⁵. Pynn, no entanto, continuava inquieto, e a sua atividade febril leva-o a desdobrar-se em direção a uma das suas paixões antigas, o “western”, e à

⁴ Roussado Pinto recusou-se obstinadamente a alterar o texto para que o livro deixasse de fazer parte do catálogo de proibições do Estado Novo. No prefácio à 5ª edição da obra (saída já em Democracia), escreveu: “eu venho incomodar. Trago palavras como bofetadas e é inútil mandarem-me calar”.

⁵ A popularidade da ficção policial de Ross Pynn foi enorme, a ponto de Roussado Pinto ter publicado uma coleção de 6 romances (“Antologia de Mistério Ross Pynn”) em apenas um ano – 1966.

criação do seu protagonista mais memorável, o pistoleiro a soldo “So-Long” Jim. Vulgar e efémero, denotado por um nome muito comum (Jim), e por uma certa propensão para a evanescência (“So Long”, que quer dizer “adeus” ou “até mais ver”), este anti-herói é, em si mesmo, um monumento aos clichés da literatura sobre o “Velho Oeste”. Além disso, produz uma ponte significativa para o herói futuro de Dennis McShade (Dinis Machado), Peter Maynard, também ele um assassino a soldo, um “pistola de aluguer”.

“So Long” Jim aparece como um eflúvio, ou uma explosão criativa, em 1964⁶. E, tal como Stassio antes dele (e durante, diga-se), instaura no leitor um módo deliberado de estranheza e desconforto. O receituário importado dos grandes mestres americanos é seguido à risca e produz um efeito exemplar: “So Long” Jim, como Maynard uns anos depois, epitomiza o anonimato, a rasura de um passado obscuro, a dureza de propósitos que mascara uma certa inocência perdida. É um cínico com coração de ouro, que parece sempre saber o que fazer e intuir nos outros o próximo passo. O facto de fazer profissão do acto de matar, quando pago para tal, não importa rigorosamente nada para a (re)construção da sua personalidade: trata-se de um indivíduo firmemente compartimentado, cuja frieza a dividir águas impressiona. Fala pouco e pouco diz. Dá-se ao leitor pelos actos, mas, também, pelos excursos de interioridade (ou não fosse o “fluxo de consciência” um dos dispositivos mais utilizados na ficção “western” e policial) com que Pynn tenta equilibrá-lo, no balanço precário entre uma realidade cruel e uma espécie de esperança pueril no futuro. De muitas maneiras, a Califórnia de Jim, o mercenário, é um arremedo metafórico do Portugal de Pynn, que este maquilha por detrás de várias camadas de despersonalização

⁶ Em “*So Long*” Jim (1982a) e “*So Long*” Jim Matou (1984), títulos publicados na “Colecção Western” da Editora Íbis.

(o uso do “stream of consciousness” sendo uma delas, claro está)⁷. A despersonalização, contudo, funciona só até certo ponto (talvez como todas), uma vez que Pynn faz radicar essa estratégia compositiva num contexto narrativo preciso que é, também, um contexto transversal – e, neste caso, a Califórnia, Portugal e um sem-número de outros lugares tornam-se subitamente muito semelhantes entre si. Isto porque a ficção de Pynn tem lugar num lugar que é muito mais do que um lugar: é uma sinédoque do humano⁸.

⁷ O “pistola de aluguer” é um “everyman” que se dissolve na multidão. Os juízos morais e éticos (sobre a personagem, o seu entorno e as suas relações) são supérfluos. Escreve Roussado Pinto no “Prefácio” a “*So Long*” Jim: “foi desta classe de homens que saiu ‘So Long’ Jim, alguém que vem de qualquer lado e vai para qualquer lado. Mas a sua presença, a sua passagem, é sempre violência, não porque o queira ou seja, mas porque é levado a isso pela própria atmosfera em que vive. (...) Torna-se um profissional de uma arte bem trágica: a arte da violência. (...) Muitos destes homens foram simples ladrões e criminosos, mas outros – os tais inadaptados – não matavam por matar, nem roubavam por roubar. Havia neles um drama, o drama de uma vida que não admitia dois mas sempre e apenas um – o drama da solidão” (Pynn, 1982a, p. 6). O retrato é reconhecível em diversas figuras de protagonistas da ficção “western” e policial, do “Lone Ranger” a Lucky Luke, passando por Phillip Marlowe ou Sam Spade. A dissolução da identidade (um anónimo que “vem de qualquer lado e vai para qualquer lado”) é uma condição essencial do “american way of life” – e instaura uma possibilidade instantânea de reconversão e recomeço que é completamente estranha ao “modo de ser” europeu. Uma amostra desse processo pode ser dada através das leis dos Estados sobre a natalidade: o estado do Arkansas, por exemplo, só instaurou a obrigatoriedade de registos de nascimento em 1965, o que significava que, na prática, todas as pessoas nascidas nesse estado até à data poderiam reinventar o seu próprio parto e, por extensão, a sua identidade.

⁸ É a autoconsciência desta espécie de indistinção geográfica que fornece a Pynn a capacidade de se espriar narrativamente, e com conforto, pelo “western”, pelo policial e, mais tarde, pelo romance de espionagem (em *O nome dela é Claire*, publicado em 1968): “pois bem: penitencio-me do que não fui capaz de fazer: um livro de cow-boys (sic) como gostariam que eu fizesse. Um livro onde os heróis vestissem fatos que só agora, alguns séculos depois, se começam a ver

O “fluxo de consciência” é, então, o veículo que Pynn utiliza para reenquadrar “*So Long*” Jim com as preocupações de Roussado Pinto. O compromisso com a verdade (ou a “autenticidade”, talvez) é ativado por esta concatenação de camadas, e é tanto filosófica quanto prática:

um cavalo com um nome é um escravo. O homem põe nome às coisas para as subordinar totalmente a si. Não, o meu cavalo nunca terá nome. Pelo menos, nesse aspecto ele será selvagem como devem ser todos os cavalos – selvagens porque nasceram para viverem para si mesmos, sem subordinação (Pynn, 1982a, p. 51).

Esta ambição diferida (californiana e equínea) ressoa as preocupações de Pynn-Pinto no Portugal da época: é todo um catálogo libertário. Pois “[o] homem procura sempre um sonho, e à medida que o vai perdendo, apressa-se a pôr-lhe lenha para que a fogueira não se extinga, deixando-se consumir por ela” (Pynn, 1982a, p. 143). O sonho corresponde, claro está, à utopia de uma paz duradoura e de uma vida sem grilhões, uma utopia já antes plasmada (e logo suprimida pela Censura) no pacifismo de Joe Stassio⁹. Ora, o que surpreende verdadeiramente não é que o anti-belicismo de Stassio tenha sido posto fora de circulação por um Estado neurótico em modo de permanente denegação: mas antes o esforço do criador de Stassio para que este se pudesse transmutar em Jim e que este, na “terra

nas montras dos grandes armazéns, e onde as heroínas, ao tempo, vestiam com mais elegância que as suas confrades de Paris. O livro que consegui escrever está cimentado na verdade [...]” (Pynn, 1984, p. 5). Essa verdade, que se consuma na violência e na ambição, é pessoal e transmissível – dramaticamente humana e, ao mesmo tempo, passível de uma relocalização espacial e temporal.

⁹ Nas últimas linhas de “*So Long*” *Jim Matou*, o pistoleiro pergunta (mais uma vez através da sua consciência, denotada graficamente pelo uso do itálico): “será que esta terra algum dia se tornará num sítio civilizado?...” (Pynn, 1984, p. 186).

de ninguém” californiana, pudesse continuar a insistir em domar a paisagem e as circunstâncias. Fugir da luta não estava nos planos dele, como não estava nos de Pynn-Pinto. E disso dá conta a consciência de “So Long” Jim (uma vez mais) logo nas páginas iniciais da sequência “*So Long*” *Jim Matou*:

como pode ela pedir-me que fuja? (...) Ela sabe que a vida nada vale para quem faz do ‘Colt’ meio de subsistência. Tenho de ficar e... enfrentá-lo. Não por valentia ou desejo de matar. Tenho de ficar porque é o meu destino (Pynn, 1984, p. 5).

O mesmo destino que instava Jim a não abandonar a sua terra, e a prosseguir a sua cruzada libertária, foi talvez o mesmo que fez cruzar os caminhos de Roussado Pinto e Dinis Machado em 1966. Os dois tinham muito em comum: jornalistas, boémios, profundos conhecedores do *bas-fond* lisboeta, ambos eram frenéticos consumidores de cultura e criadores – o primeiro, na sua extensa (e intensa) atividade editorial; o segundo como jornalista e cronista desportivo, numa época em que a crónica de futebol era reconhecida por uma certa autoconsciência poética, um manejo da linguagem e uma elegância unanimemente reconhecida¹⁰. Roussado Pinto dirigia então, e desde 1964, a enormemente popular coleção policial “Rififi” (cuja direção haveria de deixar ao próprio Dinis Machado)¹¹. A coleção é

¹⁰ O episódio foi muitas vezes recontado por Dinis Machado em várias entrevistas ao longo da vida. Segundo o seu relato, e estando a precisar de dinheiro por causa do eminente nascimento da filha, recebeu de Roussado Pinto um convite para escrever 3 romances policiais, pagos a seis contos cada. Outra das posteriores coincidências profissionais entre os dois tem a ver com o facto de Dinis Machado se ter tornado editor de BD da Bertrand Editora, já depois de sair do “Diário Ilustrado”.

¹¹ A “Coleção Rififi” foi lançada por Roussado Pinto como contraponto à célebre “Coleção Vampiro”, que teve uma enorme fortuna editorial desde a sua

um extenso repositório da melhor ficção policial feita na época, incluindo os mundialmente famosos Bruno Fischer, Mickey Spillane, Nick Carter, Richard Stark, Rex Stout ou Ed Lacy. É também nos seus auspícios que Roussado Pinto se faz publicar, em versão Ross Pynn: *O caso da mulher deportada* (1964) e *O caso da mulher das meias negras* (1965), que são, respetivamente, os números 4 e 8 da referida coleção. Em 1966, então, Roussado Pinto insta Dinis Machado a escrever três policiais “como eu faço”, por um total de 18 contos de reis (uma soma apreciável à época, depois arredondada para 20 contos) e com os títulos e resumos entregues “à cabeça”. Dinis Machado segue as instruções à risca e entrega ao amigo, ao cabo de poucos dias, as palavras que irão figurar nos proeminentes cabeçalhos e nas sinopses de contra-capas que emoldurarão os seus três livros a vir. Agora só faltava o resto.

Assim surgem, em pouco menos de um ano, três livros policiais escritos por um tal Dennis McShade e protagonizados pelo anti-herói Peter Maynard, um assassino a soldo que se movimenta na América rica e cosmopolita dos anos 1960, e que se torna estranhamente parecido com o “So Long” Jim que passeava o “Colt” pela inóspita Califórnia exatamente um século antes¹². Os dois partilham

introdução no mercado, em 1947, e trouxe para Portugal o chamado “policial de bolso” à boleia de autores como Erle Stanley Gardner, Agatha Christie ou Georges Simenon, publicando um total de 703 títulos. Outra coleção de grande impacto que vale a pena mencionar é a “Olho de Lince” que, a cargo de Mário-Henrique Leiria, publicou 14 números entre 1962 e 1963 (com a chancela da Portugália Editora), entre os quais *Rififi* (no original *Du Rififi Chez les Hommes*), de Auguste le Breton, cujo título veio a dar nome à série de Roussado Pinto (esta viria a ser absorvida pela Bertrand em 1971, depois de ter publicado 151 títulos, à razão de cerca de 20 por ano).

¹² O nome de Maynard deriva diretamente de um conto de Jorge Luís Borges, “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (publicado pela primeira vez em 1939). O

a mesma profissão (“pistola de aluguer”) numa América histórica e transversalmente condenada à sordidez, à violência e à criminalidade. Como Jim, Maynard reserva uma espécie de independência orgulhosa, preferindo trabalhar sozinho a ser engolido pelo grande sindicato do crime que puxa todos os cordelinhos em Nova Iorque. E como Jim, também, aparece ao leitor não só pelas suas ações mas igualmente pelos seus monólogos de consciência – e a delimitação é, tanto neste caso como no outro, de uma exatidão rigorosa. Maynard é, pois, um profissional discreto e muitíssimo competente, que intui nos outros o próximo passo e se sente confortável camuflado em hotéis esconsos em Nova Iorque, Philadelphia, Los Angeles, Frisco ou Chicago (“he knows his way around”, dir-se-ia a seu respeito). A úlcera que carrega no estômago obriga-o a beber leite, com uma cadência regular e nada ajustada à imagem de um criminoso de aluguer (é uma das muitas instâncias de atualização do modelo pré-existente por parte de McShade). Olga, a namorada intermitente, quer dele aquilo que ele não lhe pode dar (como Myra, Marie ou Helen, as “noivas potenciais” de “So Long” Jim): a estabilidade doméstica, a rotina suburbana, enfim, a fixação de Maynard a um casulo determinável de afeição conjugal.

Mas Maynard é também um melómano compulsivo. Enquanto espera um telefonema (porque um assassino a soldo parece estar sempre à espera de um telefonema), ouve Bach e Mozart, o “Arabes-

conto lida com questões complexas da teoria literária relacionadas com macro-descrições como “originalidade”, “autoria” ou “imitação”. O primeiro dos três livros de McShade é *Mão direita do Diabo* (1967, número 56 da “Coleção Rifi”)”; o segundo é *Requiem para D. Quixote* (também de 1967, número 71 da “Rifi”)”; o terceiro, por fim, é *Mulher e arma com guitarra espanhola* (publicado em 1968, número 83 da “Coleção Rifi”).

que” de Debussy¹³. Prefere, como se disse anteriormente, trabalhar sozinho e furtar-se à influência omnívora do grande sindicato do crime de Nova Iorque, numa demonstração inequívoca da sua independência moral – neste caso, como no de “So Long” Jim, o protagonista atomiza o seu aparato moral e ético, sinalizando, assim, a sua posição de independência perante o mundo e os outros. É uma espécie de solitário universal, cujo “drama da solidão” pode ser, ao mesmo tempo, contido (pela sordidez maquinal da execução planeada e das movimentações confortáveis pelo submundo do crime); e libertado, com excursos relaxantes por música clássica, filmes, livros e, claro, ocasionalmente pelo corpo aconchegante de Olga. O modelo é familiar, e essa homenagem explícita é reconhecida logo nas primeiras linhas de *Mão direita do Diabo*: “meu bom Bradbury, companheiro das estrelas, filho de Deus esquecido na Terra, a que bolsos sem fundo vais buscar os teus tostões de poesia?” (McShade, 1967a, p. 8), no tal cursivo itálico que denota o sempre intrometido “fluxo de consciência”¹⁴.

¹³ A música clássica como contraponto a um contexto de violência e insanidade é utilizada amiúde na literatura e no cinema (a injunção – positiva – é a de que a arte pode funcionar como paliativo ou opiáceo, promovendo uma satisfação de tipo terapêutico); por outro lado, ela pode ser lida como um resquício de beleza e sanidade num mundo irremediavelmente sórdido. A relação do delinquente Alex com Beethoven (no filme *A clock work orange*, de Stanley Kubrick, 1971) ou do Coronel Bill Kilgore com Wagner (em *Apocalypse now*, de Francis Ford Coppola, 1979) são exemplos clássicos dessa dinâmica pendular.

¹⁴ Ray Bradbury (1920-2012) é um dos mais reconhecidos autores americanos do século XX. O seu percurso começa no *pulp*, transitando mais tarde para o fantástico, a ficção científica, o policial negro e, inevitavelmente talvez, para Hollywood e o guionismo cinematográfico. A sua obra-prima é o romance distópico *Fahrenheit 451*, publicado em 1953. Por uma questão de comodidade, as referências a *Mão direita do Diabo* e a *Requiem para D. Quixote* (ambos publicados em 1967) serão denotados, respectivamente, pelas siglas “1967a” e “1967b”.

Mas o *hors* consciência, como o *hors* texto, ressurgue imediatamente a seguir, em discurso direto e através de outra remissão literária: “peguei a seguir num livro de Rilke, mas comecei a sentir as pálpebras pesadas. (...) Continuei a ler Rilke como quem lê fórmulas de medicamentos ou um jornal às avessas” (McShade, 1967a, p. 8). De muitas maneiras, a ficção policial de McShade consiste na projeção do “everyman” anti-heróico Maynard – ele próprio personagem de outra ficção, neste caso a de Borges – para um estado de superioridade moral e cultural que é ativada pelo seu conhecimento da literatura. Esta metamorfose parcial e indolor, pressentida em cada linha da narrativa, é denotada sobretudo pelo contraste entre palavras e ações, por um lado, e pelo “stream of consciousness” que leva o leitor a chafurdar na mente de Maynard, por outro. Apenas uma coisa parece comum aos dois “mundos”: a arte. Sob um certo ponto de vista, o policial de McShade funciona quase como um catálogo de biblioteca, que se insinua como uma subcamada da narrativa, mas que, por vezes, é eivada a um protagonismo omnívoro que consome a realidade circundante:

– O que há de poético na obra de Cervantes – observei (...) é quase intransmissível noutra língua. Trata-se, de resto, de um fenómeno literário que abrange qualquer género de grande poesia e de determinado tipo de prosa. Não quer dizer que devemos ignorar Kafka por não saber checo, mas há autores que constroem o clima com a própria língua e existe uma grande desvalorização na passagem para outro idioma. Ler James Joyce sem ser na língua original é perder trinta por cento nas entrelinhas. Ler Rimbaud é perder qualquer coisa como cinquenta por cento (McShade, 1967b, p. 118).

Peter Maynard é, ao mesmo tempo, um cliché e um anti-cliché. À semelhança de “So Long” Jim e de um extenso rol de heróis obscuros de um profissionalismo invulgar, ele é um decalque exemplar do receituário do policial negro “made in America”: duro, intuitivo,

maquinal. Mas é também, e de uma forma muito significativa, uma negação desse mesmo arquétipo universal, como se Machado-McShade pressentisse que, através de um subtil acréscimo de densidade, podia transformar um herói “cinematográfico” (Bogartiano, se quisermos) num herói literário, *na (e com a)* narrativa. Pois Maynard é, ao mesmo tempo, o assassino a soldo que se mescla com personagens-tipo que lembram o cliché de forma muito visual (Piano, Collins, Lucky Cassino, Big Shelley, Dick Marlowe ou Steve Ricco são nomes que, por si só, evocam as grandes figuras – tanto reais quanto ficcionais – das máfias italiana e irlandesa da América do pós-guerra); e o crítico literário em potência que chega mesmo – a pretexto de recolher informações – a frequentar uma estranha sociedade secreta cujos membros respondem por nomes de escritores canónicos da literatura ocidental – Zola, Charlotte Brontë, Keats, Robert Louis Stevenson ou Henry Miller (McShade, 1968, p. 119-127). Este módico de deslocalização parcial é comum a Pynn e McShade: enquanto o primeiro coloca o seu protagonista numa Califórnia que metaforiza o Portugal dos anos 1960, o segundo reconduz à América um anti-herói confiante nas propriedades terapêuticas da música clássica e da literatura, tidas como panaceias improváveis num mundo cuja decomposição é acelerada e, tudo indica, irreversível.

Em grande medida, pois, Maynard é um “So Long” Jim tardio, e diferido. Este último é, de certa forma, um herói visual: apesar de se dar a conhecer ao leitor pelo já citado estratagema do “fluxo de consciência” em itálico, ele é sobretudo uma concatenação de pranchas de BD, que salta de quadradinho para quadradinho sem que seja necessário, ou fundamental, que nele se ache uma continuidade de qualquer espécie (levando a metáfora mais além, podíamos pensar nele como uma sucessão de fotogramas). Jim, estilizado até à perfeição, é um Rio Kid do lado avesso da lei. Maynard, por seu lado, é um paradoxo de fluidez, fluidez essa que se torna aparente quer ao

nível sequencial da ação, quer ao nível interno da consciência. Mas há outra diferença substancial entre os dois: enquanto o solilóquio de Jim é normalmente ativado pelos acontecimentos (regra geral no presente, ou através da antecipação de um futuro imediato ou próximo), o de Maynard torna-se independente do curso da ação – em parte por essa referencialidade exógena que é sobretudo literária e, por extensão, filosófica. É esta saturação auto-reflexiva que é encapsulada, nas linhas finais de *Mão direita do Diabo*, num sublime exercício de auto-ironia que reconstrói retrospectivamente o romance e se projeta imediatamente para os dois romances a vir: “não comeces a puxar pela pinha, rapaz. Deixa andar, deixa andar. Pior que a úlcera, são esses malditos monólogos maynardianos” (McShade, 1967a, p. 164).

Maynard é, então, uma versão aprimorada do herói estandardizado que emerge do *pulp* para o romance policial negro ou o “western”. Embora se mantenha vinculado (literária, social e profissionalmente) ao arquétipo do protagonista clássico do género, ele consegue, ao mesmo tempo, contornar e exceder o decálogo de carácter que serve de trave-mestra à construção desse mesmo género. Se, por um lado, ele abraça com placidez moral a profissão de assassino a soldo, ou mercenário do crime; por outro, recusa-se obstinadamente a ser manietado pelas circunstâncias – sejam elas intencionais (ele repele várias vezes os avanços do “Sindicato”, rejeitando ser uma marioneta da grande criminalidade organizada, a ponto de com isso colocar em risco a própria vida); ou circunstanciais (produzindo uma espécie de “mundo paralelo” para o qual se evade pontualmente). É diferente, e essa diferença é auto-consciente:

um bom assassino profissional, Maynard, é como um bom actor, um bom político ou um bom vendedor de pentes. Importante é que se saiba o que se está a fazer, com eficiência. E no teu caso, com sobriedade (McShade, 1967a, p. 113).

No caso de “So Long” Jim, essa diferença substantiva é percecionada estritamente por terceiros (todas as mulheres se apaixonam por ele – todas – apesar do seu aspeto rude e da dureza exterior; os seus olhos transparecem uma placidez cândida, quase infantil, que seduz dramaticamente e causa estranheza, em proporções idênticas). No caso de Maynard, no entanto, a diferença é transmitida de três formas diferentes: primeiro, no espaço extra-personagem que também o inclui (as noites passadas a ouvir música clássica, a referencialidade literária, os problemas de saúde e a ternura com que presenteia Olga); segundo, nos relacionamentos, com os seus pares, os seus patrões ocasionais ou mesmo com as pessoas que acaba por matar, como acontece no caso de Porter que, em pânico, apela em vão ao lado criminal de Maynard antes de ser fatalmente baleado por este: “que espécie de honra pode haver na selva em que estamos metidos?” (McShade, 1967b, p. 175); e, terceiro, pela sua própria consciência, que aparece ao leitor como Maynard-ele-mesmo ou como a consciência de Maynard a dirigir-se a ele, aconselhando-o, admoestando-o ou indicando-lhe o caminho.

Esta dinâmica entre exatidão, por um lado, e indeterminação, por outro, também faz com que o desfecho dos três romances de McShade seja preciso a um ponto que as histórias de “So Long” Jim não conseguem – ou talvez nem aspirem a – ser. Fixado de maneira quase fotográfica a partir do molde, “So Long” Jim evade-se da cena, deixando um rasto de violência (ele é a instância heróica da operação de terraplanagem que permite o recomeço – recomeço esse do qual, obviamente, ele se auto-dispensa), e fazendo com que a sua descrição antecedente, ao mesmo tempo tão exata e previsível, pulverize-se numa incógnita angustiante¹⁵. Maynard, por seu lado, tão

¹⁵ Este tipo de desfecho, anti-climático e catártico ao mesmo tempo, é também ele um lugar-comum do género: “o ‘sheriff’ olhou a figura de ‘So Long’ Jim

paradoxalmente espectral na sua construção enquanto personagem (o assassino, o criminoso, o amante carinhoso de Olga, o pistoleiro solitário, o melômano, o enfermo, o crítico literário, o bandido honrado e o notívago amoral), auto-define-se retrospectivamente pelas suas últimas ações: em dois dos três romances, segue viagem para se juntar a Olga; no outro, mata a sangue-frio por uma questão de honra. As suas viagens têm um destino marcado, antecipado. O duplo de Pierre Menard não desaparece de encontro ao pôr-do-sol, numa anónima caminhada rumo aos esconderijos da própria alma.

De muitas maneiras, o fascínio que géneros e sub-géneros literários considerados menores exerceram em múltiplas gerações de leitores é um exemplo crucial da obstinação que a literatura tem para extrapolar as suas fronteiras reconhecíveis. A intransitoriedade dessas fronteiras é, na melhor das hipóteses, artificial, como testemunha exemplarmente o caso da transposição do *pulp* para o policial negro e o “western” – uma circunstância que teve também um grande impacto no cinema. A maleabilidade destes géneros, e a sua universalidade replicável, garantiu-lhes uma extensa e rica posteridade, quase como se tudo isto funcionasse como um receituário gastronómico. Mas, como todas as pessoas que já tentaram fazer molho barbecue em Portugal ou bacalhau com natas na Suíça, por muito que a receita tenda a uniformizar o produto final, é natural que os ingredientes locais forneçam a cada receita uma singularidade especial. Decalcar o modelo “made in America” do “western” e

que se perdia para lá da cidade e depois contemplou com calma os rancheiros” (Pynn, 1982a, p. 152); “So Long’ Jim avançou então e dirigiu o cavalo para os espaços abertos” (Pynn, 1984, p. 186). Estas despedidas finais recolocam Jim, como talvez não pudesse deixar de ser, na categoria dos homens que vêm “de qualquer lado” e vão “para qualquer lado”, como descrevia Ross Pynn no prefácio ao seu primeiro livro com este protagonista.

do policial negro no Portugal dos anos 1960 teve, também por isso, um sabor peculiar. Nos “westerns” de Ross Pynn, a Califórnia é uma metonímia para Portugal. Nos policiais de McShade, o assassino-protagonista tem muito de europeu – em termos culturais e, sobretudo, morais. Através de “So Long” Jim e de Peter Maynard (e de uma série de outras estratégias de despersonalização), Roussado Pinto e Dinis Machado foram despindo camadas de roupa criativa até ficarem muito parecidos com os escritores “cámónes” que pretendiam emular. Mantiveram fidelidade ao modelo “importado”, reajustaram-no “à portuguesa” e, no final de contas, chegaram à mesmíssima conclusão: a de que, por detrás de toda a literatura, há uma humanidade incontornável, inegociável e universal. Ou, como dizia Peter Maynard (a propósito de si mesmo), em mais um exercício de suprema auto-ironia:

deixem-no passar, diz o povo, deixem-no passar, porque ele sofre muito e é grande, olha o seu sofrimento bem nos olhos e tem a coragem de continuar a viver. És um narciso da merda, Maynard. As piruetas que tu fazes para demonstrares a ti próprio que não és pior do que os outros (McShade, 1967b, p. 154).

RECEBIDO: 09/07/2024

APROVADO: 19/08/2024

REFERÊNCIAS¹⁶

BORGES, Jorge Luís. Pierre Menard, autor do *Quixote* (trad. José Colaço Barreiros). In: BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. Lisboa: Quetzal Editores, 2013.

GOLD, Frank. *Eu, Ross Pynn*. Odivelas: Europress/Coleção BolsoNoite, 1985.

¹⁶ Entre parênteses retos os anos originais de publicação.

MCSHADE, Dennis. *Mão direita do Diabo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008a [1967a].

MCSHADE, Dennis. *Requiem para D. Quixote*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008b [1967b].

MCSHADE, Dennis. *Mulher e arma com guitarra espanhola*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009 [1968].

PYNN, Ross. “So Long” Jim. Odivelas: Europress/Coleção BolsoNoite, 1982a [1964].

PYNN, Ross. “So Long” Jim Matou. Odivelas: Europress/Coleção BolsoNoite, 1984 [1964].

PYNN, Ross. *O caso da mulher nua*. Amadora: Íbis, 1962.

PYNN, Ross. *O caso da mulher deportada*. Amadora: Íbis, 1964.

PYNN, Ross. *O caso da mulher das meias negras*. Amadora: Íbis, 1965.

PYNN, Ross. *O nome dela é Claire*. Odivelas: Europress/Coleção BolsoNoite, 1982b [1968].

SILVA, Luís Filipe (org.). *Os anos de ouro da pulpfiction portuguesa: os melhores contos do séc. XX*. S. Pedro do Estoril: Edições Saída de Emergência, 2011.

MINICURRÍCULO

RICARDO NAMORA é doutorado em Teoria da Literatura pela Universidade de Lisboa. Ensinou nas universidades de Coimbra e Estocolmo (Suécia), e é autor de *40 anos de Teoria da Literatura em Portugal* (2011), *Teoria da Literatura e Interpretação: o século XX em três argumentos* (2014), *Before the trenches: a mapping of problems in Literary Interpretation* (2017) e *Umacoisa chamada hermenêutica* (2018).