Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas

Carlos Rogerio Duarte Barreiros

**Forma do Romance e Processo Social na *Balada*
da Praia dos Cães, de José Cardoso Pires**

Versão Corrigida

São Paulo

2013

Carlos Rogerio Duarte Barreiros

Forma do Romance e Processo Social na *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires

Versão Corrigida

Tese apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) para a obtenção do título de Doutor em Literatura Portuguesa

Orientadora: Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi

De acordo com a versão corrigida

Marlise Vaz Bridi

São Paulo

2013

BARREIROS, Carlos Rogerio Duarte. **Forma do Romance e Processo Social na *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires.** Tese apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) para a obtenção do título de Doutor em Literatura Portuguesa

Aprovado em:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento _____ Assinatura: _____

Para os mortos

meu pai, José Adriano Campos Barreiros
meu professor, Martinho Marcos de Freitas
minha avó, Catharina Pugliesi Duarte
meu avô, Boaventura Barreiros
meu bisavô, Antônio Candeias Duarte, o *Hélio Negro*

Para os vivos

minha mãe, Palmyra Duarte Barreiros
meus irmãos, Katya Cristina e José Adriano
o amor, a resposta e a paz, Patrícia Vieira Franco Gondeck

Agradecimentos

À Capes e ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sem cujo apoio esta pesquisa não seria possível.

O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem. O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e inda mais alegre no meio da tristeza! Só assim, de repente, na horinha em que se quer, de propósito não por coragem. Será? Era o que eu às vezes achava. Ao clarear do dia.

*Aí o senhor via os companheiros, um por um, prazidos, em beira do café. Assim, também, por que se aguentava aquilo, era por causa da boa camaradagem, e dessa movimentação sempre. Com todos, quase todos, eu bem combinava, não tive questões. Gente certa. E no entre esses, que eram, o senhor me ouça bem: Tiago Barizon, homem de sonho e de ação, um na exata medida do outro, em identidade musical; Clemente Nascimento, sujeito de coração tão grande a ponto de espantar o pânico da cidade que não para; os amigos do Jardim das Horas, Los Porongas, Madame Saatan, Saulo Duarte e a Unidade, O Sonso e Volver, porque me ensinaram que o caminho é melhor que chegar; Wanderley Scatolin, pai adotivo, mentor intelectual, amigo querido; Marcelo Bolzan, interlocutor, entusiasta e parceiro; Eliana Chumer, pelo apoio e pela confiança; os colegas do Grupo de Estudos de Literatura Portuguesa de Autoria Feminina, com quem aprendi que emancipar as mulheres é emancipar os homens; Kelma Assunção Souza, professora de felicidade; Helena Bonito Couto Ferreira, pelo carinho de sempre e pela contribuição a este trabalho; Paola Poma, pela amizade, pelo incentivo e pela leitura atenta; a Lillian Jacoto, pela interlocução que temos preservado desde minha banca de mestrado; a Alleid Ribeiro Machado, pelo apoio e pela leitura cuidadosa; a Rafael de Paula Aguiar Araújo, por aceitar selar o diálogo amigo de pelo menos vinte anos; Marlise Vaz Bridi: mulher que me ensinou os sentidos profundos de *autonomia* e *liberdade*, em cuja personalidade a coincidência de discurso e prática é exercício cotidiano; os alunos que me foram refratários e que assim me fizeram pensar e rever tudo que eu julgava definitivo; os alunos que viraram amigos; o Mário Henrique Bernardes, professor de amizade e de coragem; Adriana Quintanilha, Arthur Scatolini Menten, Bernardo Singule, Christiane Ferraz Tambellini, Rafa Araújo, Rafa Visconti, Ricardo Pinheiro Lima, Thais Serzedello de Paula, Veridiana Pinheiro Lima – meus melhores amigos. Amostro, para o senhor ver que eu me alembro. Afora algum de que eu me esqueci – isto é: mais muitos... Todos juntos, aquilo tranquilizava os ares. A liberdade é assim, movimentação. E bastantes morreram, no final. Esse sertão, esta terra.*

Os fragmentos em itálico, salvo os nomes próprios, foram descobertos em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa.

Façamos uma sociedade nova, em que haja o respeito completo pela vida humana e a mais alta admiração por aqueles que executam os trabalhos mais necessários à manutenção da saúde coletiva.

Antônio Candeias Duarte

O que acontece é que a solidão do escritor é acima de tudo rebeldia, isolamento obstinado para não se identificar com a escrita vigente nem com o establishment cultural.

José Cardoso Pires

Cada um com suas armas. A nossa é essa: esclarecer o pensamento e pôr ordem nas ideias.

Antonio Candido

RESUMO

BARREIROS, Carlos Rogerio Duarte. **Forma do Romance e Processo Social na *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires**. 2013. 265 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

A *Balada da Praia dos Cães* é romance central no conjunto da obra de José Cardoso Pires devido ao ponto de vista a partir do qual é narrado. Essa instância guarda duas faces complementares, entre as quais repousa: uma de dimensão factual e histórica, a partir da qual o romance foi dissertado; outra, de feição ficcional. O ponto de vista intersticial é exatamente a pedra de toque do romance, cuja instabilidade entre o fato e o ficto instaura o princípio de todas as outras estruturas narrativas – e é também o ponto de contato da *Balada da Praia dos Cães* com o conjunto da obra de José Cardoso Pires. De forma geral, a *Balada* contém avaliação do período inicial da crise do salazarismo português: a artificialidade, a morosidade e a falência das instituições burocráticas, circunscritas ao discurso oficial do Estado; a degradação da sociedade devido às práticas da delação e da tortura, na forma-limite do medo; a indecisão nacional, entre a tradição marialva e a modernização associada ao projeto europeu; a insistência em formas literárias tradicionais combinadas ao empréstimo de outras, estrangeiras, como reflexo dessa indecisão; o conservadorismo refratário à emancipação das mulheres; as formas mais perversas de repressão – eis os termos por meio dos quais o período analisado é escovado a contrapelo por meio da perspectiva intersticial – ela própria redução estrutural da experiência portuguesa semiperiférica.

Palavras-chave: romance; processo social; José Cardoso Pires

ABSTRACT

BARREIROS, Carlos Rogerio Duarte. **Forma do Romance e Processo Social na *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires**. 2013. 265 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Balada da Praia dos Cães (*Balad of Dog's Beach*) is a central novel in the work of José Cardoso Pires considering the point of view from which it is narrated. The author keeps two complementary faces on which the book lies: one of a factual and historical dimension, whereupon the novel was disserted; another of a fictional nature. The interstitial point of view is exactly the novel's touchstone, whose instability between fact and fiction establishes the principle of all other narrative structures – and is also the link of *Balada da Praia dos Cães* with the whole work of José Cardoso Pires. Generally speaking, the book contains an assessment of the initial period in the Portuguese Salazar-period crisis: the artificiality, slowness and breakdown of bureaucratic institutions, circumscribed to the official discourse of the State; society degradation because of denunciation and torture practices, in the form-limit of fear; national indecision between the Marialva tradition and the modernization associated with the European project; insistence of traditional literary forms combined with the borrowing of other foreign forms as a reflection of such indecision; conservatism which is refractory to women's emancipation; the most perverse forms of repression – those are the terms through which the period under discussion is brushed against the grain through an interstitial perspective – being itself a structural reduction of the Portuguese semi-peripheral experience.

Keywords: novel; social process; José Cardoso Pires

SUMÁRIO

Apresentação	11
01. A <i>Balada da Praia dos Cães</i> e o projeto literário de José Cardoso Pires	18
Pressupostos da Instância Intersticial	35
Origens da Instância Intersticial em <i>O Anjo Acorado</i> , o fato e o ficto em <i>O Hóspede de Job</i>	44
A inflexão em <i>O Delfim</i> e as cinco pistas do Autor-detetive	50
O ensaio como forma da <i>Cartilha do Marialva</i> – e as cinco pistas do ensaísta ..	66
02. Entre fato e ficto	77
Laudo cadavérico, página de rosto e a apresentação dos termos gerais da <i>Balada da Praia dos Cães</i>	77
De rafeiros e portugueses	89
Da ficção ao fato: as páginas finais	107
03. Distinguir vozes	118
Manchetes sensacionalistas e cortes de cinema	129
04. O capítulo-chave da burocracia do Estado Salazarista.....	135
A Carta da FAI (Frente Armada Independente) ao país.....	136
Carta ao Diretor da Polícia Judiciária e Postal à Judiciária.....	140
Fotocópia dum artigo do diário brasileiro Tribuna Popular	142
O trabalho como ideologia: a burocracia assume, no discurso, a forma do trabalho	142
05. Paratextos Editoriais.....	152
Páginas de rosto e o laudo pericial de permeio	153
Textos e subtítulos de capítulos em itálico.....	154
Textos destacados entre colchetes	156
Reprodução de manchetes e reportagens de jornal	157
Notas de rodapé.....	158
Apêndice.....	160

Nota Final	161
Colagens: Assinatura do Cabo e Pagela da Irmã Maria do Divino Coração.....	161
06. <i>O Lobo do Mar</i> , metalinguagem e forma do romance policial	166
Intertextualidade: forma do romance e processo social	166
Linha gerais da forma do romance policial	183
A subversão do romance policial	185
Flashes como lampejos de verdade e o caráter vicário da Reconstituição	193
07. Entre-espacos e entretempos	200
08. Fetiches e perversões: entre sujeitos e objetos	211
Barroca: soldado raso e aldeão	213
A Família Fontenova	224
Mena: a sevícia em pessoa	231
As mulheres, as sementes, os cravos e os leitores	247
Consideração finais: entre autores e leitores	254
Referências Bibliográficas	258
Obras de José Cardoso Pires	258
Outras obras.....	258

Apresentação

A instabilidade do ponto de vista a partir do qual é narrada a *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires, é o efeito dominante e mais rico em consequências desse romance. É o que se verificará nos fragmentos analisados a seguir.

[Elias] fica alapardado na secretária. A digerir, a jiboiar. Com a sua memória de cassette, suas sirenes e seus malignos rodeia-se das sombras e das frases que a galinheira deixou no gabinete. Depenou-a em poucas bicadas, foi fácil, trigo limpo, e agora, todo sozinho, soma as penas que ficaram a flutuar depois dela, é assim que a abrange melhor. A experiência diz-lhe que o investigar é como nos filmes, só depois do écran, só depois do contado e olhado, é que, repetindo e ligando, as fitas se veem no todo e por dentro. (BPC¹, p.242)

Os leitores talvez se lembrem da passagem – trata-se de fragmento imediatamente posterior ao depoimento da “galinheira, proprietária e cristã” à Polícia Judiciária, em que a declarante relata as experiências sexuais de Major Dantas Castro com Filomena Ataíde, a Mena, ambos protagonistas da *Balada*, ao Chefe de Brigada Elias Santana, responsável pela investigação do assassinato do Major. No romance, Elias obtém rapidamente a confissão de Mena, que tirou a vida ao Major, associada ao Cabo Bernardino Barroca e ao Arquiteto Fontenova. Os detalhes específicos da ação dos três assassinos são desvendados ao leitor em “A Reconstituição”, segunda parte da obra, antecedida de “A Investigação”, em que são levantados os detalhes dos dias que precederam o crime e dos caracteres de cada um dos envolvidos e da vítima. Além disso, é também na primeira das duas partes que se pode tomar contato com o Chefe de Brigada, com seu superior, o Inspetor Otero, e com a documentação acumulada por Elias para a montagem do “Processo Dantas C”.

Mas essa descrição rápida evidentemente não corresponde à totalidade da *Balada da Praia dos Cães* – quando muito, corresponde ao que há de mais superficial na obra. Apenas a título de provocação, diríamos: a breve paráfrase acima corresponde à estrutura de romance policial da *Balada*, exatamente a forma da literatura de mercado que está *sub judice* aqui, atrelada ao estilo oficial da burocracia estatal portuguesa. O parágrafo que destacamos acima servirá à breve defesa dessa hipótese – e

¹ Os trechos da *Balada da Praia dos Cães* serão citados sempre da mesma forma, com a abreviação BCP seguida do número da página. Faremos referência a *Jogos de Azar* com a abreviação JA; a *O Anjo Acorado*, com AA; a *O Delfim*, com OD; à *Cartilha do Marialva*, com CM.

principalmente à apresentação do que pretendemos investigar no romance de José Cardoso Pires.

Primeiramente note-se a concisão dos dois primeiros períodos. O investigador está “alapardado”, isto é, *ocultado* e *empanturrado* na secretária, “a digerir, a jiboiar” o que ouvira à “galinheira”, cujo apartamento era alugado pelo Major. Essa imagem, sabem-no os leitores da *Balada*, corresponde à imagem do lagarto Lizardo, que o próprio Elias guarda em casa, como bicho de estimação. Um como metonímia do outro: alude-se ao anfíbio por meio do “jiboiar” – e essa pequena aproximação entre dono e animal indica os traços que é preciso levantar na *Balada*: que o leitor não se prenda à investigação do assassinato do Major Dantas Castro, mas que saiba ele mesmo coletar as pistas que lhe vão sendo deixadas à vista, nas linhas do romance, para desvendar outros mistérios menos óbvios. Qual o efeito obtido por meio da semelhança entre Elias e Lizardo e o que ela pode sugerir – ou mais amplamente: o que quer sugerir a metáfora resultante da sequência de metonímias em que o leitor se vê enredado? Ele não se terá esquecido de que – num só fôlego, no compasso da *Balada* – onde se lê *Lizardo* poder-se-ia ler *Elias*, que em certa medida pode também ser chamado de *Dantas Castro* – os dois últimos torturadores de Mena, em cujo dorso está grafado o horror a que a submete o Major, em escamas que nos lembram do corpo de Lizardo, em jogo de espelhos que vira o estômago e que, pelo horror, faz afastar os olhos. Para analisar a *Balada* é preciso insistir na investigação dos detalhes sórdidos, perscrutar detidamente cada uma das personagens e verificar em que se assemelham e em que se distanciam das outras – de modo a apreender o *processo ininterrupto* por meio do qual uma alude à outra, em cadeia de imagens. É exatamente sobre esse processo que devemos nos debruçar, se não nos quisermos perder no jogo de espelhos.

Teremos dado um passo adiante se verificarmos, da mesma forma, que esse processo está sugerido no próprio correr da narrativa, pois o andamento desta análise é sugerido pelo próprio romance. A *apreensão do processo* a que nos referimos no parágrafo anterior só é mais relevante na medida em que ela própria está manifesta na passagem “soma as penas que ficaram a flutuar depois dela, é assim que a abrange melhor”. É a partir do romance que alcançaremos a realidade histórica nele contida – que nos conduzirá de volta a ele.

Mas não simplifiquemos a estrutura do trabalho: não se trata de verificar de forma não mediatizada que, se Elias investiga a flutuação das penas, investigaremos igualmente os processos por meio dos quais se constituem as metáforas dominantes. Trata-se de mais do que isso: se, em boa parte da obra, é a partir da perspectiva de Elias que o Narrador nos apresenta os fatos, emprestando ao correr de sua pena o estilo oficial e burocrático dos Autos da Polícia Judiciária, então sabemos de antemão que para apreender a dimensão histórica guardada no romance, é preciso inverter essa perspectiva, afinal para Elias “investigar é como nos filmes”: se investigar *os fatos* é como nos filmes, então investigar o romance é *como no real*.

Esse método nos é sugerido também pelo fragmento que vem a seguir, iniciado logo depois daquele proposto acima:

POLÍCIA INTERNACIONAL E DE DEFESA DO ESTADO
SERVIÇO DE INVESTIGAÇÃO

2.^a via-*Relatório*: Inspeção da viatura CN-14-01

Identificação: ligeira, de passageiros, marca Ford Taunus, cor cinzenta metalizada. Devidamente documentada e registada; cobertura de seguro envolvendo pessoas e bens; os números do quadro e do motor estão conformes.

Prop. = ex-major de art.^a Luís Dantas Castro

Obs. = O veículo em referência foi apreendido e posto à guarda desta Polícia por interessar às investigações em curso relacionadas com a tentativa de rebelião militar em que participou este ex-oficial. (BPC, p. 242-243)

Uma ruptura interna sensível: texto encabeçado por letras em caixa alta, simulando (descartemos desde já, a título de concisão da apresentação, a hipótese de que se trata de documento *real*, como demonstraremos ao longo do trabalho) um documento emitido pela Pide, polícia política do Estado Novo português. Mais uma vez, o leitor anuirá que, depois das primeiras páginas do romance, o recurso a documentos, notas de rodapé, interpolação de passagens de livros, de reportagens de jornal ou de “santinhos” distribuídos nas ruas, páginas inteiras grafadas em itálico – todo o conjunto de paratextos só faz apontar, paradoxalmente, para o *caráter ficcional* da obra. Se cada suposta alusão a documentos reais trai a feição ficcional do romance, assumiremos que cada traço literário aí contido guardará uma faceta do real. Diremos, tomando a expressão a Walter Benjamin (2012b, p.13): no romance de José Cardoso Pires, *escova-se a história portuguesa a contrapelo* – por meio da ficção. Alargando a imagem, de

modo a esgarçá-la – em procedimento inspirado em passagens do romancista: a escova por meio da qual se arrepia a História de Portugal é *precisamente* a da ficção.

Ficção como realidade, fato como ficto: ainda estaremos aquém da prosa de Cardoso Pires se nos dispusermos a investigá-la dessa forma, porque teremos descartado um dado fundamental – o do *processo*, como assinalamos anteriormente. Para dar encaminhamento às conclusões desta Apresentação, leiamos o parágrafo seguinte:

Agora é aqui que Elias tem pousadas as mãos, neste papel. Não o lê mais vezes, não precisa, ele mostra-lhe à transparência coisas que se sobrepõem perfeitamente nas memórias da galinheira e está tudo ligado como nos filmes. (*BPC*, p.243)

Os advérbios “agora” e “aqui”, além das formas verbais no presente do indicativo – tudo aponta para a presentificação da ação do romance, como se estivéssemos diante do momento mesmo da leitura de Elias. Note-se: os dêiticos que apontam para o *hic et nunc* do narrado ensinam que na *Balada* se justapõem tempos e espaços. O papel mostra a Elias “coisas que se sobrepõem perfeitamente nas memórias [o passado, portanto] da galinheira e está tudo ligado como nos filmes [na ficção que contamina a investigação do real, como já observamos anteriormente]”. Também a *Balada* se dá ao leitor como justaposição de tempos e espaços – *sobreimpressão* é o termo mais preciso, tomado a Maria Lúcia Lepecki (1977), referente a recursos cinematográficos utilizados por Cardoso Pires em sua prosa de ficção: o presente do *aqui*, nos dêiticos que abrem o parágrafo; o pretérito da investigação e dos depoimentos que nela se sobrepõem – e de *fato* e *ficto*, um em negativo do outro. Mas essas justaposições não se dão por exclusão: como vimos anteriormente, no dorso de Mena estão refletidas as torturas com que fora martirizada por duas personagens que se aproximam – Dantas Castro e Elias Chefe – cujo papel na *dinâmica* histórica de Portugal está representada na *imobilidade, no isolamento e na contemplação* de Lizardo. Queremos dizer com essa afirmação que passado e presente não se excluem na *Balada*: antes, um será componente do outro, em par composto de dois polos que se justapõem e que se atritam. Flagrar o átimo da deambulação de um *para* o outro e de um *no* outro corresponderá a flagrar *passagens* de não identidade em cujo interstício está contida uma *imagem de verdade*.

Ao conjunto dessas imagens, compondo um todo coerente que corre em aluvião que vem à tona da prosa de Cardoso Pires em fragmentos como os destacados acima, chamou-lhe Marlise Vaz Bridi (2012) de *sugestão metafórica*. Trata-se de princípio formal cujo efeito último é o transbordamento da ficção para além de si própria, precipitando-se sobre o real e refletindo-o – em tonalidades cada vez mais evidentes e em definições cada vez mais precisas se o leitor for dado ao exercício analítico que a obra lhe exige. É exatamente esse exercício que nos arrogamos no trabalho que o leitor agora tem em mãos.

Para encerrar esta Apresentação, leiamos apenas mais um fragmento:

AUTO DE RECONSTITUIÇÃO

aos oito dias do mês de agosto de mil novecentos e sessenta, neste domicílio da Casa da Vereda, aonde se deslocou o Exmo. Inspetor Dr. Manuel F. Otero, e se encontravam presentes o agente de 1ª classe Silvino Roque e bem assim o fotógrafo mensurador Albino, desta Polícia, procedeu-se à reconstituição do homicídio de que foi vítima o major Luís Dantas Castro.

Para o efeito, compareceram devidamente custodiados os Presumíveis autores do crime, citados nos respectivos autos, e para figurar como vítima foi designado Silvério Baeta que se encontrava presente em funções de motorista do transporte dos agentes. Iniciando-se a Reconstituição foi a vítima sentada acolá naquele maple (ordena Elias) na posição de quem faz paciências com cartas de jogar dispostas no chão. O homem está só. Calça chinelas de quarto e agasalha-se num roupão de lã, no bolso do qual (Roque entrega a Parabellum 7.35 ao motorista) guarda uma arma. (BPC, p.330)

Os dois parágrafos acima estão contidos na segunda parte do romance, “A Reconstituição”. Como se pode verificar sem dificuldade, no primeiro e em parte do segundo, o itálico corresponde ao documento pretensamente *oficial*, como se o leitor tivesse nas mãos a reprodução do próprio Auto de Reconstituição. O estilo, no fragmento em itálico, guarda a estrutura e os traços estilísticos da linguagem burocrática – um dos últimos bastiões do marialvismo provinciano, em que sobeja o acento impessoal da frase, a que Cardoso Pires chama de “Voz Superior”, na *Cartilha do Marialva* (CM, p.83): o texto é iniciado pela data, precedida da preposição “a” seguida do artigo “os”, e pelo local; nas orações abusa-se do *se* indeterminador do sujeito ou apassivador; Otero e Roque são tratados cerimonialmente; o verbo “proceder”, os dêiticos (“neste domicílio”, “desta Polícia”) e os marcadores de coesão (“citados nos respectivos autos”) correspondem a esse registro típico. Em meio a tanto formalismo,

destaca-se o “fotógrafo-mensurador Albino”, cuja alcunha não é seguida de apresentação mais formal.

Subitamente, na metade do segundo parágrafo, o Narrador da *Balada* interfere diretamente no texto: a passagem do itálico à fonte normal demarca o fim da suposta transcrição do documento e o início da redação do Narrador. Por meio da última frase em itálico, sugere-se que a reconstituição não será *documental*, mas *ficcional*.

Seria equivocados, entretanto, supor que o texto em itálico que ocupou parágrafo e meio corresponde à reprodução *literal* de documentos que o Narrador teve nas mãos. Os limites entre fato e ficto se esfumam ainda mais quando lembramos que a *Balada da Praia dos Cães* é encerrada com uma “Nota Final” (BPC, p. 363-364) assinada por J.C.P. É mister, portanto, desde estas primeiras páginas, tentar recompor o emaranhado de narradores responsáveis pela condução do romance. Ao autor da Nota Final chamaremos de *Autor Interno Explicitado*, que imprime à *Balada* a feição documental: é ele uma espécie de colecionador de documentos e de organizador do romance. A contrapelo, em gesto que lhe é complementar, o *Narrador* conduz passagens como a destacada acima e é responsável pela apropriação seguida de subversão do estilo de supostos documentos oficiais, em aprofundamento da feição ficcional do texto. A dinâmica entre ambos, de que resulta a instabilidade dominante da primeira à última página, é presidida pelo Autor Implícito, forma ficcional do Autor Externo – o próprio José Cardoso Pires.

É o Narrador que chama ao fotógrafo de *Albino* sem prestar explicações, estilizando e rasurando o estilo oficial. É exatamente ele que vai deixando os rastros que pretendemos organizar neste trabalho de modo a alcançar uma análise coerente do romance. Coletar essas *pistas* – e usamos o termo propositalmente, já que a *Balada* guarda traços, ainda que subvertidos, do romance policial – será também verificar o mimetismo e o amálgama das vozes que organizam o texto. Nossa investigação terá de transcender a *Balada da Praia dos Cães*, já que Cardoso Pires imprimiu larga coerência interna ao conjunto de sua obra – há pelo menos dez pistas cruciais para a compreensão desse romance especialmente em *O Delfim* e na *Cartilha do Marialva*.

Com efeito, depois do abandono do itálico, o texto ganha o que Maria Lúcia Lepecki chamou de “modo coloquial nacional”. É o uso do “acolá”, das “paciências”, das “cartas de jogar”. Esse registro guarda *suposta* limpidez de linguagem porque, mais

uma vez, ele só assume sentido quando comparado ao outro que o antecede, burocrático e oficial. Quando os cotejamos – e parece-nos que o Narrador quer que o façamos, na exata medida em que os justapôs no mesmo parágrafo – é que podemos perceber que o primeiro corresponde à *estilização* da linguagem oficial e o segundo à da linguagem coloquial. No primeiro, a alusão ao fotógrafo simplesmente como Albino enfraquece o ar *documental*; no segundo, as interferências do Narrador, entre parênteses, interrompem a fluência do texto acusando-lhe a feição *ficcional*, a despeito de a segunda parte conter também os dêiticos referentes ao presente: o mesmo “acolá” e as ocorrências de presente do indicativo.

O movimento textual é complexo e passa despercebido se a leitura não for interrompida – e arriscamos afirmar que o instinto natural do leitor dos séculos XX e XXI é o de acompanhar a fluência ágil do texto. Aquele movimento retém em uma passagem bastante simples, a um só tempo, dois gestos de estilização, em sentidos opostos, sem que nenhum deles corresponda integralmente ao fito da obra – já que este repousa em flagrar a dinâmica *entre* os dois. Ao estilizar a linguagem burocrática, o Narrador a terá posto sob suspeita – mas os leitores atentos da *Balada* convirão que, embora guarde críticas severas à burocracia do estado português, a obra não se resume a isso; o mesmo se pode afirmar quanto ao modo coloquial português: é certo que Cardoso Pires o registra em algumas passagens, mas não se trata, aqui, de fazer de sua estilização um modelo de registro literário.

O que queremos afirmar é que o ponto de vista a partir do qual a narrativa se constitui é fundamental para apreender-lhe o sentido. Na *Balada* o lugar do qual emanam as vozes do Narrador e do Autor Interno Explicitado é intersticial – está entre o *documental* e o *ficcional*, entre o *fato* e o *ficto*. Trata-se, como pretendemos demonstrar, de instância literária, a que chamaremos *Instância Intersticial*, que guarda as mesmas contradições que Portugal devido à condição de nação *semiperiférica*.

01. A *Balada da Praia dos Cães* e o projeto literário de José Cardoso Pires

Partamos do pressuposto de que a *Balada da Praia dos Cães* contém, de forma geral, uma avaliação da crise do salazarismo nos últimos anos da década de 1950 e nos primeiros da de 1960, devido ao caráter dissertativo a que se faz alusão no subtítulo da obra. Sabe-se que o ponto de partida da escrita do romance é um fato efetivamente ocorrido, mas que na obra não se pretende retratá-lo:

A *Balada* tanto se alicerça no real – e finge ser “reprodução” – quanto ao mesmo real foge. Oscilação onde se encontram as raízes do hibridismo substancial do discurso dissertativo do romance. Um dissertar simultaneamente repetitivo – traz carga histórica, concreta, “cientificamente comprovável” – e criativa: tem dimensão estética, literária, valor universal. (LEPECKI, 1984, p.92)

O romance planta raízes no hibridismo entre fato ocorrido, de um lado, e ficção criativa, de outro – esta conferindo àquele repercussão para além da mera investigação dos documentos oficiais. Em termos simples: uma ocorrência específica do real servirá de ponto de partida para dissertação referente a elementos que transcendem essa ocorrência, mas que estão nela contidos. Fazer evoluir esses elementos, retê-los em alguma medida, em suspensão, de modo que possam servir de objeto de análise ou, mais precisamente, de *dissertação*: eis uma forma de entender o propósito de Cardoso Pires na redação da *Balada da Praia dos Cães*.

O alcance da dissertação sobre o início da crise do Salazarismo é dado pelo mergulho fundo nos lineamentos específicos dos fenômenos nesse período, que levam à anterioridade de algumas de suas formas e, conseqüentemente, à dimensão histórica da *Balada da Praia dos Cães*, que deixa entrever, por sua vez, parte da história do mundo ocidental, porque, em Portugal, fazem-se sentir as vagas do capitalismo internacional, sejam elas mais ou menos acentuadas dependendo da conjuntura internacional.

Folheemos a fortuna crítica referente à obra do autor. Sabemos que a apuração dos traços autoritários da sociedade portuguesa, na obra de José Cardoso Pires, especificamente na *Balada da Praia dos Cães*, não se dá a partir de modelos pré-determinados pela escola neorrealista, da qual o autor terá se aproximado nas primeiras investidas literárias. Marlise Vaz Bridi (2012) e Isabel Margato (2001) ensinam que Cardoso Pires, por mais que estivesse alinhado à esquerda, jamais deixou que suas obras fossem enformadas por aqueles modelos. Ao contrário: o ponto de partida desse autor

sempre foi a *matéria histórica portuguesa* que, pela sua especificidade e pelas contradições e assimetrias que lhe são inerentes, obrigava a fugir às formas literárias típicas das nações centrais europeias. A altercação das vozes dissonantes produz aqui fricções nas quais fulgura o conteúdo de verdade do romance, em que repousa, por sua vez, a experiência portuguesa: “As obras de arte sintetizam momentos incompatíveis, não-idênticos, que têm entre si pontos de fricção. [...] O que nas obras de arte crepita é o ruído da fricção dos momentos antagónicos que a obra de arte procura conciliar” (ADORNO, 2011, p.268-269). Eduardo Lourenço (2007, p.35) afirma que o Neorrealismo português nacionalizou-se em *populismo* – expressão a que, certamente, também fogem as obras de nosso autor. Finalmente, pode-se dizer, de forma geral, que, distanciando-se do modelo neorrealista – especialmente a partir de *O Delfim* – Cardoso Pires primou pela imersão na experiência portuguesa de seu tempo, cujo conteúdo de verdade reside precisamente na não identidade entre a *vida ideológica*, orientada pelas ideologias emprestadas às nações economicamente centrais da Europa, e a *vida concreta ou material*, a situação econômica intermediária de Portugal, centro de um império ultramarino, mas periferia da Europa – apontada na obra de Boaventura de Sousa Santos (1990, 2002a, 2002b, 2011)². O *conteúdo de verdade do princípio da não identidade* conferirá fôlego a sua obra como um todo, especialmente aos romances escritos a partir de 1968 – *O Delfim*, desse mesmo ano; *Balada da Praia dos Cães*, de 1981; e *Alexandra Alpha*, de 1987.

Em homologia rigorosa com a obra que pretendemos investigar, deixemos claro desde estas primeiras linhas que o termo *verdade* será tomado aqui no sentido que assume no próprio romance – em que o *fato*, cujo teor de veracidade se obtém por meio de *documentos*, guarda duplo caráter, oposto ao *ficto*, cujo cariz verossímil é calibrado por meio de relação com o *fato*. Retenhamos, por enquanto, o fragmento final da *Balada*, seu último parágrafo, da “Nota Final” assinada por J.C.P., em setembro de 1982:

De modo que entre o fato e a ficção há distanciamentos e aproximações a cada passo, e tudo se pretende num paralelismo autônomo e numa confluência conflituosa, numa verdade e numa dúvida que não são pura coincidência. (*BPC*, p.364)

² A hipótese referente ao descompasso entre vida material e vida ideológica foi inspirada na pesquisa de Roberto Schwarz (1992, 1997, 1998) a respeito da obra de Machado de Assis.

O sentido do termo *verdade* será dissertado do próprio romance: *fato e ficto* aproximam-se, da mesma forma que verdade, de um lado, e mentira ou ilusão, de outro. Trata-se de conceitos articulados em “paralelismo autônomo” – porque a feição factual do romance confere extensão à sua feição ficcional – e em “confluência conflituosa”, porque, embora sejam *correlatos*, são ainda *distintos e opostos*. Em termos bastante simples: *fato e ficto* compõem um par de conceitos que guardam, cada um, em si, duas dimensões igualmente opostas – uma referente ao princípio da *não identidade* e outra ao da *identidade*³.

O duplo caráter de cada um dos conceitos que compõem um par guarda raízes em obras anteriores do mesmo autor e já foi observado pelos críticos mais sagazes de Cardoso Pires. Maria Lúcia Lepecki (1977, p.88), ao analisar *O Delfim*, verifica que a *varanda* e o *pátio* da casa do Engenheiro Palma Bravo opõem-se rigorosa e diretamente à *janela* do quarto do Escritor e à *praça* da Gafeira que ele pode divisar em perspectiva privilegiada. Aqui, o olhar elevado perscruta o espaço de circulação dos homens comuns – que, como sabemos, se apropriarão da lagoa historicamente pertencente à família Palma Bravo. É da *varanda* de sua casa que o Engenheiro vislumbra (sem a volição do conhecimento, ao contrário do Escritor) o pátio em que trabalha cegamente o Domingos, mais animal do que homem. *Alto e baixo*, em cada uma das imagens, constituem um sentido e seu oposto – fugindo ao maniqueísmo fácil das formas pré-determinadas, ao “populismo” apontado por Eduardo Lourenço (2007, p.35) e às “eventuais componentes moralizadoras” citadas por Maria Lúcia Lepecki no fragmento acima. Em Adorno, (BUCK-MORSS, 2011, p.146-147) o caráter duplo dos conceitos frustra a mentalidade categorizadora, dada a definições – exatamente por isso é oportuno à análise da obra de Cardoso Pires.

O *conteúdo de verdade* da *Balada da Praia dos Cães* será investigado por meio do “processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo” (CANDIDO, 2010, p.09). Verificaremos, portanto, em que medida as opções formais de José Cardoso Pires contêm residualmente a experiência histórica portuguesa do descompasso entre vida ideológica e vida material.

³ O duplo caráter dos conceitos, inferido dos textos de Adorno (2003a, 2003b, 2011a, 2011b) e de Walter Benjamin (1989, 1994a, 1994b, 1994c, 2011, 2012a, 2012b), está sumariado na obra de Susan Buck-Morss (2011, p.145-153), fundamental para a redação de nossa pesquisa.

Em poucas palavras, esse autor distanciava-se do conceito luckasiano do intelectual como *vanguarda* do Partido Comunista e aproximava-se do modelo antiautoritário, experimental e desafiador de dogmas da *avant-garde* revolucionária de Adorno (BUCK-MORSS, 2011, p.96), isto é, aproveitava-se das possibilidades criativas da desintegração da forma do romance, exatamente porque o chão histórico sobre o qual se erigiu a forma clássica do romance inglês do século XVIII e especialmente do romance realista do século XIX alterou-se ao longo do século XX e porque Portugal nunca ingressou rigorosamente nos confins desse chão, mas pertenceu antes ao que se convencionou chamar *periferia europeia*. Ao conferir forma literária específica à realidade portuguesa, Cardoso Pires também trouxe à tona os limites e as contradições das formas literárias oriundas do centro. Sua ficção guarda em si, portanto, no que diz respeito às formas correntes, uma dimensão de *não identidade*, fugindo a elas e revelando-lhes o caráter de mercadoria, e outra, de *identidade*, que lhes é correspondente, para subvertê-las na passagem seguinte. A cada fragmento em que a dupla face da *ficção* se manifesta e aponta para o *fato*, ilumina-se o interstício em que fulgura efêmera a *verdade* que se quer dar a ver.

É necessário perscrutar, de forma abrangente, o lugar que a *Balada da Praia dos Cães* ocupa na obra de José Cardoso Pires, observando processos internos de ordem formal que nela culminaram, pontilhando a análise com apreciações dos críticos mais agudos da obra do autor. Concluiremos que esse romance se constituiu de matéria que trazia à luz uma nação menos simples do que se poderia supor, pois, embora fosse atrasada em relação às centrais, era avançada em relação a boa parte do chamado terceiro mundo. Em uma expressão: à *nação semiperiférica*, nos termos de Boaventura de Sousa Santos (1990, 2002a, 2002b, 2011), centro de um império e periferia da Europa, corresponderá uma forma literária específica. Mais precisamente: “a cultura portuguesa é uma cultura de fronteira. Não tem conteúdo. Tem sobretudo forma e essa forma é a fronteira, a zona fronteira” (SANTOS, 2002a, p.25). Na *Balada da Praia dos Cães*, a *forma fronteira* ganhará expressão no ponto de vista a partir do qual o romance é narrado – a que chamaremos *Instância Intersticial*. Uma pesquisa completa de todos os textos de Cardoso Pires, em todas as estruturas narrativas, estaria além de nosso alcance e de nosso objetivo, cujo cerne é a análise da *Balada*. Como julgamos que nessa obra é a partir do ponto de vista do narrador que se erige o edifício literário, é esse

o aspecto fundamental que investigaremos nas que lhe são anteriores. A posição específica dos narradores da *Balada*, que emula no plano literário a condição semiperiférica de Portugal, talvez constitua um dos pontos mais elevados do projeto literário de Cardoso Pires.

A hipótese de que haja coerência interna suficiente entre os romances do autor a ponto de constituírem um *projeto literário* não é formulação nossa. Maria Luiza Scher Pereira (1994, p.25) cunhou a afirmação de que talvez seja “possível [criar] através deles [dos romances do autor] uma história das formas do romance, dos anos 50 para cá, a partir das especificidades de cada um”. Associe-se a essa coerência interna da obra uma outra, referente à temática, “a intenção manifesta de pensar criticamente a realidade de Portugal e discutir o perfil de sua identidade”. Também na mesma pesquisa está sugerido o caráter de *avaliação* proposto na *Balada*, cujo contexto histórico, livre das perseguições do passado, não só permitia como pedia *investigação e reconstituição* da memória portuguesa recente (PEREIRA, 1994, p.128) – aspecto já encontrado em análise de Maria Alzira Seixo (1986, p.81): “[na *Balada*], o passado é restituído para um julgamento implícito do presente”.

Em pesquisa que será uma das referências fundamentais de nosso trabalho, Marlise Vaz Bridi (2012, p.70) lança imagem de que nos valeremos em diversos momentos: a de que a recorrência de metáforas encontradas na obra de José Cardoso Pires, desde seus primeiros contos, até às últimas obras, alcançará primeiramente o efeito de *adensamento do potencial significativo da narrativa*. Ainda antes, Alexandre Pinheiro Torres (1967) pôs em relevo a estranheza que terá causado a obra de Cardoso Pires ao “Leitor Distraído”, cuja expectativa é frustrada – a de que os contos e o romance tenham por matéria a *intriga* e não as *personagens*. Também Maria Lúcia Lepecki (1977, p.29) alude ao leitor “acostumado ao imprevisto e ao excepcional”, que se “tranquiliza” frente aos textos de Cardoso Pires, já que neles nada de extraordinário acontece. A apreensão dos sentidos do texto só ocorrerá se aquela recorrência metafórica, que compõe as cadeias semânticas que subjazem ao suposto texto “em que nada acontece”, for reconhecida – e é essa codificação, somada à constituição da narrativa em homologia com a realidade para além da obra, que conduzirá à apreensão do sentido do texto, nos termos que apresentamos anteriormente. De forma sumária, uma metáfora guarda em si a senha de iluminação de outra, em jogo de espelhos cuja

lógica interna é bastante nítida quanto mais for observada com distanciamento. Assim, se cada metáfora é autônoma na passagem do texto em que se insere, também carrega consigo uma imagem das outras metáforas, do todo do romance e, algumas vezes, do conjunto da obra de Cardoso Pires – em *constelação*, conceito que emprestamos, aqui, a Walter Benjamin (2011), a partir da leitura esclarecedora de Susan Buck-Morss (2011, p.245-277). Marlise Vaz Bridi usa o termo *sugestão metafórica*; Maria Lúcia Lepecki (1977, p.31) refere-se ao “valor imagístico da palavra em Cardoso Pires”, em que as informações do texto se organizam “para produzir o próprio sentido e coadjuvar a produção do sentido de outras”, ou à “reiteração sistemática de significações” (1977, p.60-61).

Eis aí a senda analítico-interpretativa que seguiremos para apresentar brevemente a obra de José Cardoso Pires: primeiramente, as metáforas e os recursos fundamentais que convergem para a *Balada*, em cada um dos romances anteriores e no ensaio *Cartilha do Marialva*, a partir do ponto de vista do narrador, serão reconhecidos e codificados; se nossa hipótese estiver correta, cada um deles apontará para elementos externos à narrativa. Reconhecidos esses elementos, poderemos esboçar, de forma geral, o *projeto literário de José Cardoso Pires*, em que a *Balada da Praia dos Cães* – e, antes dela, a *Cartilha do Marialva*, de 1960, e *O delfim*, de 1968 – cumprem papel fundamental, seja pela proposição do debate a respeito dos limites do gênero literário no contexto português, seja pelo adensamento do ponto de vista do narrador e as consequências desse processo: ambos aspectos sugeridos pela experiência histórica portuguesa ímpar, que – tomando gratuitamente a Cardoso Pires a expressão – *será dissertada a partir das obras*. De certa forma, todas elas culminam na *Balada da Praia dos Cães* – que, por sua vez, ilumina a leitura do romance que virá a seguir, *Alexandra Alpha*, em constelação, como propusemos.

Essa trilha analítico-interpretativa, além de asseverar a importância da *Balada da Praia dos Cães* na obra de Cardoso Pires, também guarda a finalidade de verificar, aprofundar e atualizar a validade da seguinte hipótese – proposta em termos gerais por Maria Lúcia Lepecki na obra já citada anteriormente e que doravante temos a pretensão de atualizar por meio dos termos da pesquisa de Boaventura de Sousa Santos (1990, 2009, 2011): a hipótese de que a ficção cardosiana, se tomada como um todo, pode ser encarada como *viagem* ao espaço semiperiférico português, no qual o desenvolvimento

desigual e combinado do capitalismo deixou rasps de avanços tecnológicos e ideológicos sobrepostos a restos de propriedades, famílias, relações e objetos de extração pré-capitalista⁴ e de formas intermediárias – que, ao contrário da Casa de Ûsher, na obra de Edgar Allan Poe, ponto de fuga de toda obra literária dos séculos XIX e XX, não vêm abaixo a despeito de clivagem profunda na estrutura. Não terá sido à toa que *Lisboa, Livro de Bordo: vozes, olhares, memorações* (1998) seja uma das últimas obras de Cardoso Pires: Portugal é a nação intermediária por natureza, centro de um império e periferia da Europa.

Partamos do pressuposto de que a unificação nacional e a centralização política de Portugal – cujas bases estão fundadas na crise de 1383, na qual “se criam os pré-requisitos sociais e políticos da expansão ultramarina” (NOVAIS, 1995, p.20) – garantiram-lhe o adiantamento no período específico da Expansão – que vai de 1480-

⁴ Para Sedi Hirano (1988, p.18), aceitar o chamado Capitalismo Mercantilista como etapa *já capitalista* é “aceitar a etapa de acumulação primitiva/originária de capital como sendo, embora não o seja, capitalista”. Na página seguinte (*Ibid.*, p.19): “o montante de capital-dinheiro acumulado na esfera da circulação, por ser originário/primitiva, é uma acumulação não capitalista de capital, portanto, pré-capitalista”. O autor faz essa afirmação com base no Capítulo 24 de *O Capital* (MARX, 2013, p.785-835), “A assim chamada acumulação primitiva”: “na medida em que o mercantilismo elabora as condições para o surgimento do capitalismo, ele, enquanto uma fase da acumulação originária de capital, não é capitalista” (HIRANO, 1988, p.29). Armando Castro (1987, p.60) assinala em Portugal, no final do século XV e início do XVI, sob a dominância do modo de produção feudal, “a coexistência de modos de produção residuais”, combinando manifestações arcaicas de comunitarismo primitivo, formas comunais geradas pelas relações feudais, escravismo, pequena produção artesanal e expressões iniciais do mercantilismo. De forma geral, a acumulação primitiva do capital, em Portugal, não resultou no crescimento das relações capitalistas a ponto de colocar em risco as “estruturas dominantes cristalizadas no modo de produção feudal” (*Ibid.*, p.60). Os gestos mais significativos do processo de acumulação primitiva, em Portugal, só ocorrerão mais efetivamente na segunda metade do século XVIII – precisamente o período em que Cardoso Pires localiza a formação da mentalidade marialva, resistente, acreditamos, à inevitabilidade, posto que tardia, da erosão do modo de produção feudal. Segundo Armando Castro, é somente em meados do século XIX que se efetiva a transição portuguesa para o capitalismo, sempre ressalvada pela “sobrevivência de expressões residuais das relações feudais” (*Ibid.*, p.70). Em análise marcadamente delineada pelo mesmo Capítulo 24 de *O Capital* de Marx, o economista conclui que “assalariados, relações mercantis e mesmo núdulos capitalistas podem coexistir com plena dominância das relações feudais” (*Ibid.*, p.72) – o que ocorreu em Portugal do fim do século XV e o fim do XVIII. Preferimos, portanto, adotar em nosso trabalho o termo *pré-capitalista* para referirmo-nos ao mercantilismo em Portugal que ainda deixa traços, pelo menos, no imaginário coletivo, especialmente no das aldeias. Esses traços pré-capitalistas são precisa e minuciosamente resgatados e preservados pelo marialvismo para a manutenção de privilégios, senão econômicos, pelo menos simbólicos, de matriz remota, claramente medieval. Também é necessário salientar que o mercantilismo corresponde a um *momento histórico de passagem*, a despeito da polêmica referente à classificação desse período como capitalismo ou pré-capitalismo – passagem alargada em Portugal, até ao século XIX. A insistência histórica de retenção e de reprodução da autoimagem portuguesa nas façanhas desse período, por meio da literatura, já sugere o prolongamento e a consolidação das formas intermediárias nas obras literárias, especialmente as mais afeitas à hibridização – como é o caso da prosa de ficção. Fica sugerido aqui um desdobramento de nossa pesquisa, que pretendemos levar adiante: a investigação dessas obras em diferentes períodos históricos, especialmente o das Grandes Navegações, que parece ser, para falar com Antonio Candido (1975, p.23-25), o momento de formação e de consolidação do sistema literário português.

1490 até às duas primeiras décadas do século XVII, já sob a União Peninsular. Embora possa ser chamada, ao longo desse curto intervalo de tempo, de nação *empreendedora*, Portugal tornar-se-á, em poucos anos, contudo, nação atrasada ou periférica exatamente por seu caráter *intermediador* ou *intermediário*, do ponto de vista econômico. Na mesma medida em que reforçaram internamente o sistema feudal, as conquistas ultramarinas contribuíram para acelerar a transição de nações como Holanda e Inglaterra para o capitalismo (CASTRO, 1987, p.61).

Tudo parece indicar que Portugal *encalhou* no mercantilismo, ainda pré-capitalista, em que figurara como nação precursora, mas logo superada por outras. Eis o duplo movimento: de um lado, a dinâmica da circulação e da intermediação, trazendo das colônias os produtos demandados pelo mercado interno europeu, acentuando e aprimorando a circulação desses produtos, com o porto de Lisboa como grande ponto de troca de mercadorias e riquezas, espaço de encontro dos *mercadores dos mares* e de troca de suas culturas: “trade has been a major force of integration, not only economic but also cultural and political” (PERSSON, Kindle Edition); de outro, a imobilidade do encalhamento, se quisermos usar uma pequena metáfora, para aludir ao largo, mas dispendioso e fútil, usufruto das riquezas geradas pelas especiarias, fortalecendo apenas os setores dominantes, cuja riqueza estava fundada na exploração do agricultor sedentário e nos benefícios que angariava: o Estado, que controla o sistema e que lhe assegura a reprodução, por meio da redistribuição de larga parcela dos lucros mercantis ultramarinos pela classe feudal, já assume, desde esse período, a feição de *intermediador dos conflitos sociais* (CASTRO, 1987, p.60). Esse semblante, apesar das alterações ao longo dos séculos, guardará sempre uma dupla face, a que Boaventura de Sousa Santos (1990, p.17) chamará *Face de Janus*, exatamente por arbitrar a favor de alguns setores dominantes sem deixar de contemplar os interesses de outros, que eventualmente tenham obtido relevância de quaisquer naturezas nas diversas conjunturas históricas. Eduardo Lourenço registra igualmente que o papel que as empresas portuguesas não podem assumir será cumprido pelo “Estado salazarista como elemento protector, e em parte dinâmico, da nossa incipiente indústria” (LOURENÇO, 2007, p.32). A um Estado paternalista correspondem conquistadores menos enérgicos, ainda excessivamente apegados à terra:

Os nossos famosos conquistadores não são “marinheiros”, à Drake, são *nobres cavaleiros* que “em navios” que comandam se comportam como se fossem fronteiras em Ceuta ou Arzila, indiferentemente. Mas a “conquista” – e esta é uma das raras verdades da clássica e reacionária versão do nosso colonialismo – é uma exceção da nossa epopeia “imperial”, uma espécie de acidente inevitável: o *comércio*, a troca, bastavam-nos, actividade pacífica por excelência, maneira suave de tirar a lusitana e magra barriga da miséria. (LOURENÇO, 2007, p.44, itálico do autor)

No período das Navegações e ainda depois, o Estado intermediou conflitos, mas não contribuiu para a formação de uma burguesia empreendedora, que propusesse a manufatura das matérias-primas (CASTRO, 1987, p.60). O capital metaforicamente encalhava na praia, diluído aos poucos, como a vaga que se aproxima e que se afasta, distribuído à coroa, aos fidalgos e aos burocratas por meio de impostos, sem destinação que o fizesse multiplicar-se e ser acumulado e que permitisse a modernização dos meios de produção portugueses.

De um lado, o empuxo inovador do tempo, o navio que singra os mares, fazendo tranar mercadorias e circular riqueza; de outro, a retenção perdulária, que faz Portugal perder espaço no cenário mundial em menos de um século – perda já apontada por Camões no Epílogo de *Os Lusíadas*, em que a pátria, “está metida / No gosto da cobiça e na rudeza” – tudo sob a intermediação do monarca. O espírito português pende ao universo da *circulação dos produtos*, promovendo a “intermediação entre quatro continentes” (COSTA, LAINS e MIRANDA, 2011, p.105), impulsionado pelo mercado internacional, servindo para avultar a receita da monarquia. “A função de *entreposto* caracterizou as relações externas seguramente até o século XVIII” (*Ibid.*, p.105, grifo nosso). Do ponto de vista econômico, já apontamos: a fartura dos produtos oriundos das colônias, associada ao pacto entre a coroa e setores mais tradicionais e conservadores, impede que haja recrudescimento de uma burguesia forte, que modernize a economia portuguesa. Finalmente, nas palavras de Boaventura de Sousa Santos, a conclusão plausível, acrescentando a influência das próprias colônias nos processos sociais que ocorreram em Portugal:

A zona colonial garantiu a independência política de Portugal na zona europeia ao mesmo tempo que impediu a constituição de uma burguesia nacional e de um projeto nacional de desenvolvimento capaz de garantir uma presença central na zona europeia. (SANTOS, 2011, p.42)

A condição intermediária de Portugal, de que a Instância Intersticial é redução estrutural, parece guardar raízes nesse momento, em que o país se restringe à condição de mediador, o *middleman* na expressão de língua inglesa, uma grande nação *mercante*, que faz circular, mas que não acumula trabalho em suas mercadorias – exatamente o oposto do que será moderno fazer, nos séculos seguintes. Assim, no plano da vida ideológica, Portugal estendeu tanto quanto pôde – até o século XIX e talvez até o XX – a imagem empreendedora que tinha de si devido ao arrojo de sua burguesia comercial-marítima e à extensão do império que se formou e que só esboroou na década de setenta do século XX. Com o mesmo afínco, também foi escamoteada, por tanto tempo quanto foi possível, a natureza do *atraso* português – afinal, o que foi ousado no século XV deixou de sê-lo em poucas décadas, para se tornar ocupação subalterna, ao menos na perspectiva das nações que se tornariam centrais. A afirmação do atraso e sua consequente ressignificação, em que assumirá a forma de caráter identitário nacional, terá sua feição mais cruel na campanha salazarista de valorização do português empobrecido e inculto.

Mística da terra, vocação de pobreza (“Somos um país pobre que, tanto quanto se enxerga, no futuro não pode aspirar a mais do que à dignidade de uma vida modesta” – palavras ainda de Salazar), isto e a consciência de uma resignação atávica seriam, para o camponês, os laços que o prendem à comunidade... Numa estrutura feudal-agrária o camponês aceita temerosamente a ordem cósmica como temerosamente aceita a ordem terrestre (divinização do chefe), ambas de poderes misteriosos. (CM, p.32)

O pacto primevo que articulava a burguesia comercial-marítima aos setores agrários mais arcaicos foi perpetuado, de certa forma, por meio de ideologias dominantes como a *mística da terra* e a *vocação da pobreza* – versões do discurso salazarista para a justificação do atraso português e para a intermediação dos interesses em conflito na constituição do Estado Novo. Depois de séculos, o messianismo sebástico será materializado na liderança de Salazar – ela própria a merecer pesquisa específica sobre as representações de que se investiu e de que foi revestida ao longo do século XX, em textos literários e não literários. O discurso oficial fabricará uma “lusitanidade exemplar”,

uma ficção ideológica, sociológica e cultural mais irrealista ainda do que a proposta pela ideologia republicana, por ser ficção oficial, imagem sem controlo nem contradição possível de uma páis sem problemas, oásis da paz, exemplo das nações, arquétipo da solução ideal que conciliava o capital e o trabalho, a ordem e a autoridade com um desenvolvimento harmonioso da sociedade. (LOURENÇO, 2007, p.33)

O sentido de *ideologia* aqui é correspondente ao proposto por Marilena Chaui (2011, p.15): é primeiramente “a representação imaginária do real para servir ao exercício da dominação em uma sociedade fundada na luta de classes”; é também “a inversão imaginária do processo histórico no qual as ideias ocupariam o lugar dos agentes históricos reais”. É finalmente

a maneira necessária pela qual os agentes sociais representam para si mesmos o *aparecer* social, económico e político, de tal sorte que essa aparência (que não devemos simplesmente tomar como sinónimo de ilusão ou falsidade), por ser o modo imediato e abstrato de manifestação do processo histórico, é o ocultamento ou dissimulação do real” (CHAUÍ, 2011, p.15)

Izabel Margato já percebia que as proposições de Marilena Chaui eram férteis para a compreensão da *Balada da Praia dos Cães*: “O olhar agudo e crítico de Cardoso Pires soube desvendar e desfazer internamente os mecanismos de ocultamento desse discurso [o discurso competente], analisando seus mitos de identidade” (MARGATO, 2001, p.218). É exatamente o *estilo oficial* dos “Autos” registrados no romance que guarda o traço discursivo da aparência que dissimula o real e corresponde ao “discurso competente” – “que pode ser proferido, ouvido e aceito como verdadeiro e autorizado [...] porque perdeu os laços com o lugar e o tempo de sua origem” (CHAUÍ, 2011, p.19), diretamente associado, na *Balada*, ao Inspetor Otero, ao chefe de brigada Elias Cabral Santana e ao agente Silvino Roque, todos eles personagens delineadas nos termos das aparências do real e do estilo oficial, burocrático, em que predomina a Voz Superior – que detalharemos a seguir, a partir da análise da *Cartilha do Marialva*. O efeito geral da *Balada* é a desconstrução da ideologia e do discurso oficial, em cujo cerne repousa a mitologia arcaica e reacionária do salazarismo.

Maria Luiza Scher Pereira (1994) sumariou oportunamente as “mitologias portuguesas”, isto é, a naturalização de objetos, práticas e normas sociais nacionais por meio da diluição do peso histórico de que estariam investidas – o que corresponde ao conceito de ideologia proposto acima. Os mitos portugueses da *predestinação à*

salvação do mundo, o do *passado heroico da fidalguia e das tradições da província*, além, é claro, o da *vocação atlântica*, por meio da qual o pequeno país transcende os próprios limites e se estende para além-mar; o do *nacionalismo* “laudatório e delirante” (PEREIRA, 1994, p.13) do século XX, que desaguou na identidade do português com a *raça equiparada à nação e ao povo*; finalmente, a “identidade mítica” dos portugueses, o *topos* referente a um “momento de universalidade”, em que eles se veem “ao mesmo tempo maiores e mais pequenos do que são” (LOURENÇO, 1999, p.10-11) – eis aí os mitos por meio de cuja aparência, no contexto português, a transitoriedade da realidade material fica escamoteada.

Para falar com Roberto Schwarz (1992), o processo histórico que descrevemos anteriormente guarda as matrizes da *comédia ideológica* que regerá a vida literária portuguesa. Assim, de um lado, a nação *grandiosa e ousada* das Navegações – imagem que terá de cair por terra no século XIX e cuja revisão profunda será feita ao longo do século XX, especialmente, para nós, na *Balada da Praia dos Cães* – e de outro, a nação pré-capitalista das aldeias e das propriedades rurais. Essa *dupla face*, sempre mediada pelo *Estado centralizador*, permeará a história de Portugal.

É curiosa a perspectiva a partir da qual o historiador José Hermano Saraiva, por exemplo, apresenta o interesse dos portugueses por produtos estrangeiros nos séculos XVII e XVIII:

O apreço pela moda estrangeira tinha-se entretanto difundido em Portugal, o que aumentava a importação. Tudo quanto exigisse uma técnica mais evoluída tinha de se importar, porque não se fabricava em Portugal. Os economistas da época viam nesse progressivo desequilíbrio da balança comercial portuguesa uma causa (e não um efeito) da pobreza nacional: para pagar a importação saía ouro, e isso deixava o País mais pobre. (SARAIVA, 2005, p. 233)

Chama a atenção que Saraiva atribua ao “apreço pela moda” o aumento da importação. Certamente haverá outras variáveis desconsideradas pelo historiador – como a qualidade e o preço dos produtos estrangeiros – que terão levado à intensificação do consumo dessas mercadorias; mas é curioso que Saraiva aceite quase sem hesitações a hipótese de que o gosto pelos importados seja generalizado e de que se equipare às causas econômicas do desequilíbrio da balança comercial portuguesa. Parece subjazer ao texto do historiador uma outra hipótese – a de que os portugueses tenham se “degenerado” pelo apreço a produtos estrangeiros desde períodos bastante

remotos em sua história, desvalorizando o produto nacional. As duas páginas seguintes da mesma obra se debruçam sobre esse suposto *desvio* quase inerente: “Os Portugueses procuravam vestir-se à europeia, viver exteriormente à europeia. Mas à europeização do gosto não correspondia uma mudança nas técnicas de produção” (SARAIVA, 2005, p.234). Acreditamos que o suspiro dos portugueses pelas mercadorias manufaturadas estrangeiras tenha origem não num “desvio” inerente à alma portuguesa, nem numa espécie de “baixa autoestima” nacional, muito aventada pelo senso-comum, que dataria da derrota em Alcácer-Quibir ou da União Peninsular, mas naquele movimento que vimos flagrando desde o início deste capítulo: as bases econômicas nacionais estavam aprumadas num arranjo específico, a associação da estrutura agrária tradicional à circulação de produtos promovida pela burguesia comercial, com o Estado forte como mediador entre os setores dominantes. Sem ingressar na esfera da produção de manufaturados – a despeito de algumas iniciativas citadas pelo mesmo Hermano Saraiva (*Ibid.*, p.235-236), todas malogradas em pouco tempo –, os portugueses não deixam de tomar contato com produtos, modas e ideologias das nações que se adiantam do ponto de vista econômico e que alcançam os mercados portugueses devido à feição nacional de *entreposto comercial*. De certa forma, quando afirmava que a zona colonial, ao mesmo tempo, garantia a independência política portuguesa e impedia à nação a constituição de uma burguesia nacional, Boaventura de Sousa Santos talvez se referisse a momentos específicos como aquele que acabamos de pormenorizar: as matérias-primas brasileiras davam sustentação e sobrevida aos resquícios pré-capitalistas da estrutura agrária e social portuguesa. Desse modo, fica garantida a independência política de Portugal, sempre sob a condição do atraso econômico, isto é, da inexistência de fomentadores da manufatura e da indústria nacional.

Apenas a título de exemplo, observe-se comentário referente a algumas tentativas de introdução de manufaturas em Portugal, no fim do século XVII e no início do XVIII. Sem mergulhar nos detalhes, nota-se, mais uma vez, que essas iniciativas tinham o Estado como forte intermediador:

na disseminação do tecido empresarial industrial e, até, na geografia da produção persiste uma fisionomia antiga. Mas um aspecto assume nessa centúria [o século XVIII] particular relevância. Pelas políticas de fomento do sector, *o Estado assumiu um forte protagonismo*. [...] Em qualquer destes casos, a iniciativa e o investimento financeiro de particulares, entre técnicos estrangeiros e

homens de negócios nacionais, *concretizava-se com a obtenção do apoio do Estado*, expresso sob a forma de isenções fiscais e exclusivos de fabrico. (COSTA, LAINS E MIRANDA, 2011, p.240-241, grifos nossos)

Já estão delineados em linhas gerais os traços que, a despeito das convulsões sociais e políticas dos séculos XIX e XX, demarcarão a matéria histórica sobre a qual se erige a *Balada da Praia dos Cães*: economia semiperiférica; Estado como intermediador entre os interesses dos diferentes setores dominantes e como tutor ou repressor dos setores não-dominantes ou pauperizados; no plano ideológico, apreço pelas ideias e pelo gostos que vêm de fora, sem interferência imediata nas relações de base, garantidas, como temos insistido, pelo Estado – especialmente por meio dos Aparelhos Ideológicos de Estado (ALTHUSSER, 1996) ou pelos órgãos de repressão. Quanto mais se alonga no tempo a condição semiperiférica de Portugal, mais se vinca, na organização político-administrativa, nas leis, nas instituições e consequentemente nas formas de convívio, certa miopia nacional – que distorcia as percepções a respeito do país e da “Europa”.

Com a aceleração da Revolução Industrial na Inglaterra e a eclosão da Revolução Francesa, entra em colapso o Antigo Regime. Portugal será invadido pelas tropas francesas e a Corte se transferirá para o Rio de Janeiro. Talvez se possa considerar a data de 28 de janeiro de 1808 como o marco final da condição de *middle man* de Portugal, ao menos nos moldes em que se configurara a nação desde o período da Expansão: nesse dia é decretada a abertura dos portos brasileiros aos navios estrangeiros, na condição de igualdade com os navios portugueses. Na década de 1820, têm início as sublevações políticas que refletem a crise em que se via o país e que, de certa forma, perduram até hoje.

Se Portugal se pode caracterizar como nação *intermediadora* desde as fases iniciais do capitalismo – tendo estacionado aí, desde então; se o sustento da nação sempre esteve associado *ao comércio e à circulação* de mercadorias, especialmente no período áureo da história nacional; se os fluxos *migratórios* têm caracterizado cada vez mais o delineamento da população portuguesa – então a *viagem* será figura recorrente na literatura – arriscamos dizer *na arte como um todo* – aí produzida, especialmente na de Cardoso Pires, não apenas no sentido literal do trajeto de um lugar a outro, mas em outro, mais abstrato, de *translação* incessante – a que chamaremos nesta pesquisa de

Perimorfose, como se fosse o próprio moto-contínuo o sentido mesmo de Portugal. Maria Lúcia Lepecki já reconhecia esse processo na obra de Cardoso Pires, cuja coerência interna sempre esteve arrimada sobre essa experiência histórica concreta. A autora brasileira radicada em Portugal tomava emprestado à Teoria da Relatividade o conceito de espaço como *propriedade essencial da matéria em movimento*, motivada pela feição específica da realidade concreta portuguesa, que foge à linearidade e que ganha, portanto, na obra literária de Cardoso Pires aquele delineamento: “[...] todos os objectos (personagens), enquanto matéria, espaço e tempo, estão sempre a tomar novas formas, a assumir propriedades materiais diferentes” (LEPECKI, 1977, p.51).

A ficção de Cardoso Pires obriga o leitor à visita de *espaços interditos* ou *clandestinizados* (BRIDI, 2012; LEPECKI, 1977), a que chamaremos de *espaços semiperiféricos*, ou *entre-espaços* na esteira de Boaventura de Sousa Santos (2011, p.22), partindo do pressuposto de que o fato mais rico em consequências na história portuguesa é sua condição ambígua de periferia da Europa e de centro de um império colonial. Para Maria Lúcia Lepecki, cada um desses espaços é composto (e compõe) de um *campo semântico* confinado por outro – campos entre os quais circulam personagens em confronto. “Na deambulação forçada [do leitor], quem lê aprende a percorrer o caminho típico do conhecimento dialético”, afirmará a autora (1977, p.27), confirmando a hipótese de que a ficção de José Cardoso Pires convoca o leitor à visitação do que lhe é, aparentemente, alheio. Em poucas palavras, a própria razão espaço-tempo é desencontrada, em Portugal, ao menos se comparada com essa mesma razão nas nações centrais. Daí, por exemplo, a “síntese alegórica” proposta por Nelly Novaes Coelho (1973, p.151) para esses elementos em *O Delfim*: no romance, “*passado* e *futuro* nivelam-se e anulam suas diferenças dentro de uma circularidade cíclica irreduzível”. Trata-se, de certa forma, da contradição fundamental da experiência portuguesa. Ocorre que, especificamente nesse romance de 1968, José Cardoso Pires terá avançado formalmente em seu projeto no que diz respeito ao ponto de vista do narrador, importando a ambivalência mesma da experiência portuguesa para a perspectiva a partir da qual se narra. De certa forma, o laboratório literário que resultará na *Balada da Praia dos Cães* está contido nessa experiência formal e no exercício do ensaio, na *Cartilha do Marialva*.

Não nos esqueçamos, também, de que, se o objeto de investigação de Cardoso Pires ao longo de toda sua obra é a *experiência histórica portuguesa*, então as alterações que são inerentes a essa experiência – em que o autor também está imerso – poderão ser percebidas se a obra for observada no conjunto. O horizonte cardosiano sempre foi o de desvelamento do descompasso português entre vida ideológica e vida material, com o fito do esclarecimento crítico, isto é, o de *tomar ao presente sua justificação ideológica e desmascará-la* (BUCK-MORSS, 2011, p. 102) – mas o malogro das experiências mais radicais da Revolução dos Cravos e o progressivo abandono do projeto português de nação em nome da adesão ao projeto europeu da União Europeia (SANTOS, 2011, p.50) obrigaram, em 1982, a um balanço da crise do salazarismo, cujo autoritarismo, de certo modo, não só não foi superado, como ganhou sobrevida no Portugal pós-1974 *na forma da morosidade do Estado* (SANTOS, 1991. p.61), base concreta da justaposição de tempos e de espaços no universo ficcional. As vivas manifestações de conservadorismo e imobilidade entrepostas à vida democrática, que ainda se iniciava e que, ao menos em termos teóricos, se avizinhava do progressismo, requereram do artista uma obra ainda mais radical, em termos formais, do que as anteriores.

Também Maria Lúcia Lepecki alude à *ambiguidade* portuguesa, mas em outros termos. Essa pesquisadora organiza as personagens de *O Anjo Acorado* segundo os espaços que ocupam – de um lado, os burgueses João e Guida, urbanos; de outro, os camponeses, o miúdo e o velho – e as ultrapassagens desses espaços – entendidos, como já propusemos anteriormente, como matéria, espaço e tempo, em Perimorfose, assumindo propriedades materiais distintas. Quando em atividade ou circulação, cada uma das personagens ativará o espaço, o que as põe em conflito. A caça erige-se, no primeiro romance de Cardoso Pires, na justaposição de *lazer* (para João) e *sobrevivência* (para o velho), em espaços distintos que se tocam: “Fazendo do lazer trabalho, o caçador submarino d’*O Anjo Acorado* contamina-se a si mesmo do valor do espaço proletário”. (LEPECKI, 1977, p.37). O velho pertence à “multidão dos pequenos agricultores semiproletarizados”, chamados genericamente de *campesinato pobre* (ROSAS, 1994, p.50). Sobre a classe operária portuguesa, Boaventura de Sousa Santos afirma: “o operário português típico é ainda hoje um semiproletário, pluriactivo, isto é, obtém simultaneamente rendimentos do trabalho industrial e da agricultura” (SANTOS, 2002, p. 60). Agricultor semiproletarizado, semioperário agrícola, “camponeses-

operários” (OD, p.80): de forma geral, as classes exploradas a que Maria Lúcia Lepecki chamou de *proletariado* assumem, em Portugal, como não poderia ser diferente, forma intermediária, entre o trabalhador rural e o operário urbano. Essa constatação não invalida a obra e as conclusões da pesquisadora, ao contrário: estende-as e contribui para uma de suas hipóteses de fundo – a de que a especificidade da obra de Cardoso Pires, bem como seu longo alcance para além das terras portuguesas, se devia à sondagem de estruturas abissais que seguem salvaguardando a experiência nacional tal como ela se dá.

Outrossim, em ensaio já citado aqui, anterior à publicação de *O Delfim*, Alexandre Pinheiro Torres (1967, p.269) sumaria um efeito fundamental da obra de Cardoso Pires: o de choque de valores de mundos distintos, cujo significado profundo sugere as contradições sociais, “visto que os conflitos no espírito dos homens não existem *por si*, reflectem, como é óbvio, os conflitos que existem no mundo que os cerca”. Personagens em conflito dão a ver os conflitos de valores no mundo em que se inserem. Trata-se de verificar em que medida os recontros entre personagens refletem conflitos sociais. O sobrevoio da obra como um todo revelará, entretanto, um deslocamento significativo do ponto de vista a partir do qual aqueles embates ocorrem. Também em linhas gerais, é possível afirmar que em *O Anjo Acorado*, de 1958, e *O Hóspede de Job*, de 1964, o narrador está distanciado da matéria narrada (a despeito de intervenções pontuais), especialmente se for comparado com o narrador de *O Delfim*, cuja imersão nessa matéria representa o ponto de virada na obra de Cardoso Pires que resultará nos narradores (o Narrador e o Autor Interno Explicitado) da *Balada da Praia dos Cães*.

Com efeito, nos dois primeiros romances – e também nos contos, sobre os quais nos debruçaremos muito sucintamente neste trabalho – há procedimentos estilísticos que já pressagiam a multiplicidade discursiva da *Balada*, mas que são menos explícitos nessas obras iniciais e que só alcançarão a riqueza completa de efeitos nos dois últimos. Importa observar, igualmente, que o deslocamento do narrador em terceira pessoa para o de primeira é apenas um desses recursos – mas fundamental, sem dúvida, espécie de *pedra de toque* da obra do autor, por meio da qual, em vez de narrar *a respeito de* Portugal, o narrador cardosiano narrará *a partir de* Portugal.

Marlise Vaz Bridi (2012) afirma que o deslocamento a que nos referimos acima é fundamental para a compreensão do andamento do projeto literário cardosiano. Nos contos de Cardoso Pires, o narrador caracteriza-se, de forma geral, embora haja exceções, por certo distanciamento. É sobre as personagens excluídas e marginais que recai o olhar do leitor, especialmente devido ao recurso da técnica filmica da edição e do predomínio do diálogo. Em *O Anjo Acorado*, grosso modo, amplia-se o *campo de visão* do narrador, o que também ocorrerá em *O Hóspede de Job*: no espaço da praia – que será de grande importância para a compreensão da *Balada* – confinam-se e confrontam-se *sentidos* e *ações* distintos (emprestamos a expressão a Maria Lúcia Lepecki). Grosso modo, ainda: a dimensão portuguesa da obra está dada no confronto das personagens das classes dominantes (João e Guida) com as das classes exploradas, composta por trabalhadores cuja ocupação lhes foi tomada pelas empresas de pesca (os moradores de São Romão, aldeia à beira-mar, que não podem mais pescar por causa da pesca de arrasto de Peniche) ou cujo trabalho é iminentemente artesanal e caseiro (a irmã do menino, que faz rendas de bilro). Trabalhadores como estes serão chamados aqui de *camponeses-operários*, nos termos do próprio Cardoso Pires, em *O Delfim*. Sua feição *semiperiférica* é oriunda exatamente do caráter *instável* de sua ocupação: são trabalhadores simultaneamente urbanos e rurais, em deslocamento dos centros urbanos para as freguesias mais distantes, ao sabor da sazonalidade das indústrias e das crises econômicas que atingem Portugal intermitentemente.

Pressupostos da Instância Intersticial

O Anjo Acorado contém a primeira incursão de Cardoso Pires em obra de prosa de maior fôlego. Trata-se, em termos gerais, da narrativa de um dia de tédio para Guida e de diversão para João, ela ainda jovem de vinte e três anos, ele pouco mais velho que ela, pertencente à “mocidade de 45”, ambos abastados. Em paralelo, mas tocando sempre o curso do dia de pesca de João e de existencialismo de superfície de Guida, ocorrem as invectivas dos aldeões de São Romão – especialmente nas figuras do garoto que tenta vender rendas de bilro de Peniche aos dois burgueses, e do velho, que nota o compadecimento de Guida para com o pássaro que acabou de apanhar, vende-o a ela e depois aprisiona-o novamente, lucrando duas vezes. A obra é concluída, grosso modo, com execração mútua: Guida se enraivece do velho, cujo ardil soa-lhe da pior espécie:

“Velho asqueroso. O que esse bandido merecia era que lhe déssemos uma lição. Safado... Canalha, estuporado canalha” (AA, p.147); o taberneiro de São Romão faz imprecizações aos burgueses que abandonam a aldeia em alta velocidade, depois de quase atropelarem o miúdo: “Selvagens, ouviram? Selvagens. Cães, refinados cães” (AA, p.148).

Percebamos que a obra é iniciada por meio de imagem *dinâmica*: “um automóvel aberto, rápido como o pensamento” (AA, p.09) cruza a aldeola de São Romão; o condutor é homem de modos “de descendente de camponês” (AA, p.10). Em termos gerais, o *percurso* traçado pelo automóvel *Talbot Lago* pode servir-nos para exemplificar o caráter sugestivo das metáforas de *O Anjo Ancorado* e sua homologia em diversos planos: no plano *discursivo* do texto – para emprestar à semiótica⁵ (BARROS, 1999, 2002; FIORIN, 2000) um termo bastante útil –, João utiliza o carro para ir da *cidade* à *aldeia*, o que, de certa forma, será reafirmado na descrição dessa personagem, como verificaremos a seguir; lembremos ainda que aquele modelo de carro esportivo de produção inglesa e francesa pode aludir à dinâmica dos produtos oriundos do centro do capitalismo europeu que alcançam a periferia do continente.

Trata-se, em termos gerais, portanto, de uma recorrência *temática* – a *instabilidade portuguesa* na Europa, de que é periferia, posto ocupe lugar central no império colonial que constituiu – pontilhada pelas *figuras* correspondentes – o carro importado que circula pela aldeia miserável; o filho urbano do campesinato rural ascendente que, por mais que tenha nascido na aldeia, até namora, na juventude, ideias progressistas e revolucionárias com que tomou contato na cidade.

Este ar de terra a terra é fácil de perceber-se nalguns infantes da lavoura que gastam a maior parte da vida nas grandes capitais. Nesses, as falas provincianas e o tom com que se dirigem aos criados são coisas cultivadas, uma espécie de marca de estirpe para os diferenciar do resto dos mortais que não têm terras nem passado para lá da cidade. São outra gente; gozam a paz da fortuna e das famílias, bebem vinho tinto nos bares do Guincho ou de Cascais sem que alguém lhes leve a

⁵ Este trabalho é pontilhado de diversas passagens em que tomamos de empréstimo termos à semiótica, sem circunscrevermo-nos a esse campo de pesquisa. Duas obras de Diana Luz Pessoa de Barros, *Teoria Semiótica do Texto* (1999) e *Teoria do Discurso* (2002), e uma de José Luiz Fiorin, *Elementos de Análise do Discurso* (2000) serão sempre a referência teórica utilizada. Já defendemos anteriormente que “teoria literária e teoria semiótica não se excluem, ao contrário: podem concorrer de modo que críticos literários e semioticistas dialoguem de forma fértil para ambos” (BARREIROS, 2010a, p.59)

mal. Julgam, em suma, a cidade à medida da aldeia. E passeiam-se nela. (AA, p.10)

Talvez esteja nesse breve parágrafo a constituição fundamental do perfil do proprietário de origem aldeã que habita as cidades – e que acaba por determinar, no meio urbano, a perpetuação dos hábitos campesinos, uma das feições do atraso português, ao menos na perspectiva de Cardoso Pires. “Infante” – termo utilizado para referência à prole real – “da lavoura” é expressão que remete ao Portugal pré-capitalista, ainda de feição medieval, aqui atualizado por meio da vida na capital – por meio do consumo de carros e de uísque importado, além dos produtos da indústria cultural. Nos capítulos 13 e 14, é possível flagrar João, em 1945, encantado das vagas políticas progressistas do pós-guerra português, a ponto de comprometer o prestígio do próprio pai entre os pares da pequena indústria ascendente – mas essas vagas serão refluídas pela morte do progenitor: “E o João achou-se de um dia para o outro com uma fábrica, prédios de rendimento, e não sei quantos hectares de terra” (AA, p.88) – a pá de cal dos surtos progressistas. João cultiva claramente qualquer “marca de estirpe” que o distinga “do resto dos mortais que não têm terras nem passado”. Na obra, um exemplo desse traço algo nobilitante está no cabedal cultural de extração estrangeira, com algum traço popular português: canções de trilhas sonoras de filmes norte-americanos, como “I’ll Get By (As Long as I Have You)”, citada no primeiro capítulo; composições de Arthur Honegger, em que se celebrava a modernidade das locomotivas; canções populares francesas, como as da Patachou, ou os poemas de Jaques Prévert, musicados por Yves Montand exatamente em 1958, data de publicação de *O Anjo Acorado*; os fados de Alfredo Marceneiro; o Galo de Barcelos que decora o quarto do jovem João, ainda em 1945; finalmente, a frequência a “casas de fado menos turísticas”, a “livrarias do Chiado”; a “exposições de pintura”; a “um ou outro tasco de boa comida, e este ou aquele atelier que recebe o seu cançonetista de passagem, a sua celebridade” (AA, p.64-65). Em uma frase: a marca de estirpe de João e de Guida será composta de roupagem estrangeirada – que lhes conferirá algum verniz *modernizante*, ao menos aos olhos da população rural e às classes inferiores da cidade – aprumada por certo gosto pelo *exótico* português, não necessariamente *popular*, mas que soaria aos olhos estrangeiros como *especificidade* – daí o gosto pelas casas de fado e pelos fadistas. Trata-se de jogo identitário em que a tentativa de diferenciar-se está demarcada pelos olhares e ouvidos estrangeiros, curiosos – a quem Portugal tem de soar como *Europe’s Best Kept Secret*

(BPC, p.35) –, e pelos dos pobres, espantados – a quem os “infantes da lavoura” têm de assemelhar-se a celebridades hollywoodianas, pertencentes a uma esfera distante das aldeias, mas próxima (posto distinta) da *ordem cósmica* a que pertence o *chefe divino* (CM, p.32). A afetação de Elias da *Balada da Praia dos Cães* será ainda mais acentuada, nas andanças por Lisboa com “passagens de zarzuela e trechos avulsos” de óperas (BPC, p.335), aceleradas com o clichê *andante, andante*, de sabor erudito, mas utilizado equivocadamente pelo Chefe de Brigada.

A identidade das personagens está instalada, pois, numa dinâmica discursiva em que cada um dos termos opostos confere densidade e extensão ao outro: o segredo português que soará curioso a olhos estrangeiros guarda raízes nas tradições populares e, de certa forma, na frugalidade pré-capitalista da vida aldeã: “Esta gente tem personalidade” (AA, p.13), afirmará Guida ao aproximar-se de São Romão; na mesma medida, mas com o sinal invertido, o apelo espantoso dos produtos estrangeiros sotopõe aquelas tradições: “E o carro aos bordos pelo meio daquilo. Parecia uma barca radiosa a vogar num mundo antigo” (AA, p.12). O automóvel importado circulando na aldeia encastoadada na montanha: eis aí um exemplo evidente da justaposição portuguesa, em que o passado se interpõe no presente, brumando-o. Finalmente, as imprecações trocadas ao final só revelam o conflito entre as classes sociais no momento em que as personagens estão despidas das mediações simbólicas que as aproximavam.

João, que também parece julgar “a cidade à medida da aldeia”, compõe um tipo específico, que circula por Lisboa e pelo exterior, tomando contato com ideologias e com produtos oriundos do centro do capital, mas cujas ações seguem orientadas pela formação de tradição rural, por mais que tenha bafejado ideias progressistas por um instante da vida. Em que pesem alguns traços de *avanço* (não necessariamente associado a certo *progressismo*, do ponto de vista das ideias) – o reformismo da juventude, o carro de último tipo, o consumo de produtos da indústria cultural norte-americana e francesa, ou de alguma música erudita do século XX –, é ainda a propriedade rural e imobiliária, de funcionamento e lógica anterior à do capitalismo industrial, que lhe dá sustento e lhe determina a lógica das relações intersubjetivas e, de modo mais ampliado, sociais e políticas.

Boaventura de Sousa Santos acredita que, em Portugal, os padrões de socialização da aldeia podem transferir-se para as cidades:

[...] as transformações por que tem passado a sociedade rural não conduziram à suspensão ou descaracterização totais de seus padrões de socialização nem de seus mapas cognitivos. Pelo contrário, estes padrões e estes mapas têm-se sabido adaptar com grande flexibilidade e têm mesmo vindo a marcar sua presença na socialização e na reprodução urbanas em face dos vínculos camponeses de muitas famílias urbanas. (SANTOS, 1990, p.47)

Se é possível afirmar que os padrões de socialização e os mapas cognitivos da sociedade rural portuguesa se fazem presentes, por meio de adaptações, no ambiente urbano, então será legítima a hipótese de que José Cardoso Pires tenha tornado manifestas, ao longo de sua obra, algumas dessas adaptações, dando-lhes forma literária específica, como ocorre de forma saliente na personagem de João, de *O Anjo Acorado*.

Além disso, a historiografia portuguesa recente registrou os “grandes proprietários absentistas”, o setor mais visível social e politicamente dos setores dominantes agrários da década de 30, da seguinte maneira:

O grande proprietário absentista não acompanhava, assim, a gestão de suas terras, nem habitualmente morava nelas, a não ser de férias ou em curtas visitas de inspeção: vivia nas vilas ou cidades mais próximas, das rendas que lhes enviassem os rendeiros, os caseiros ou os parceiros, ou dos réditos de que os administradores e feitores lhe prestavam contas. A elite dos rentistas, os mais ricos, mais cultos e mais influentes, tinham cursado a Universidade de Coimbra ou de Lisboa e para lá mandavam os filhos estudar. Eram advogados, médicos, engenheiros-agrónomos, veterinários ou até oficiais do Exército e exerciam suas profissões nas cidades, onde frequentemente tinham também negócios no comércio ou investiam no imobiliário. Os mais dissipadores eram *habitués* dos clubes noturnos lisboetas, gastavam dinheiro ao jogo nos cassinos, sustentavam amantes caras, passavam temporadas em Paris ou a passear pela Europa. Em todo o caso, o rendimento da terra era gasto ou aplicado fora dela, não se reinvestindo normalmente na esfera agrícola. (ROSAS, 1996, p. 42)

Trata-se de lógica similar à que ordena a consciência de João, de *O Anjo Acorado*. A vida na cidade lhe confere *ares de urbanidade*, mas as propriedades rurais e industriais, fundadas na exploração do camponês-operário, fazem que os julgamentos tenham *a aldeia como medida da cidade*. O curso superior em Coimbra ou Lisboa permite contato com cabedal técnico-científico que habilita às ocupações mais bem remuneradas e mais valorizadas socialmente; as temporadas de férias na Europa rematam o figurino distanciado da propriedade que, entretanto, paga os caprichos.

Maria Lúcia Lepecki observa com agudeza que João encarna *o próprio estágio intervalar* em que se pode situar Portugal:

Burguês por estrato económico, João não o é na origem social: a transição que sua figura consubstancia, o modo como nela vive o camponês terra a terra (não o rico agricultor) com o burguês mostram a existência de dois espaços dentro de uma pessoa, para quem se define o acontecer como permanência. (LEPECKI, 1977, p.39)

A autora distingue ainda as personagens de Cardoso Pires em três grupos, organizados em *O Anjo Acorado* da seguinte maneira: aquelas a que falta a consciência (o velho e o miúdo), as de falsa consciência (Guida) e o burguês lúcido (João), que pela radicalidade profunda figurada na caça esportiva seria uma imagem do intelectual afinado com o ideário marxista. É nessa existência simultânea de dois espaços em conflito num só sujeito que fulgura a experiência portuguesa e seu conteúdo de verdade. A mesma Maria Lúcia Lepecki verificara, em passagem anterior à citada acima, que João era burguês “tão lúcido como ambíguo” – lúcido por reconhecer o ardil do velho e a fragilidade sensível de Guida; ambíguo por guardar em si as contradições apontadas acima. Defendemos que é esse ponto de vista privilegiado (que pode circular livremente pelas diferentes perspectivas de classe social e para além das contradições portuguesas, em Perimorfose) e ambivalente (plantado na realidade concreta portuguesa e, exatamente por isso, justaposto entretempos e entre-espaços) que comporá, em termos gerais, o salto formal de *O Delfim*. Nesse romance, a rigor, ocorrerá um deslocamento do ponto de vista narrativo – a terceira pessoa cuja linguagem coloquial resulta em *imediata apreensibilidade* (*Ibid.*, p.30) dará lugar à primeira, agravando a passagem ao primeiro plano da “matéria-Autor”, relegando ao segundo a matéria do narrado, que sempre foi subalterna na obra de Cardoso Pires. Na *Balada da Praia dos Cães*, finalmente, a densidade daquele ponto de vista privilegiado e ambivalente será elevada à última potência. Grosso modo, o que ocorrerá de *O Anjo Acorado* à *Balada da Praia dos Cães* é a investigação e o alargamento da Instância Intersticial, ponto de vista a partir do qual é narrado este romance e que existia apenas potencialmente na ambivalência de João, no primeiro. É essa instância a expressão literária da condição semiperiférica portuguesa.

Para a autora, finalmente, o narrador em terceira pessoa de *O Anjo Acorado* e de *O Hóspede de Job* é “máscara que encobre voz e fala de um *eu* documentador”

(LEPECKI, 1977, p.159) – já que o Narrador “interno e ficcionado” de *O Delfim* assume a autoria de *O Anjo Acorado* e pontilha este romance de notas de pé de página que fogem ao padrão desse paratexto. “Da leitura em ficção transita o leitor (frequentemente) para a leitura *em documentação*” (*Ibid.*) – o que faz oscilar o texto entre a feição ficcional e o documental⁶. Interessa-nos essa oscilação, porque guarda dinâmica similar à que se pode observar na *Balada da Praia dos Cães*, em que o Autor Externo (José Cardoso Pires, homem existente no mundo concreto) se manifesta por meio do Autor Interno, do Narrador e do Autor Interno Explicitado – este exatamente o responsável pelas notas de pé de página e outros inúmeros recursos utilizados para revestir a *Balada* da veracidade inerente à sua feição documental; a contrapelo, mas no mesmo compasso, o Narrador subverterá em alguma medida esse efeito, justapondo-o a outro, associado à feição ficcional. Nosso leitor já terá concluído que é essa dinâmica entre os dois narradores que compõe a Instância Intersticial.

É mister esclarecer o motivo que nos levou a tantas categorias – Autor Externo, Autor Implícito, Autor Interno Explicitado, Narrador. Além da existência de categorias similares na obra de Maria Lúcia Lepecki (1977, p.157), é o próprio romance que as sugere: o Autor Interno Explicitado serve à *feição documental* da obra, apontando-lhe o caráter *ficcional* – condição necessária para a proposta engajada do romance, em rejeição ao caráter ilusório da obra de arte. O Narrador é seu reverso complementar: confere à *Balada* o gesto *ficcional*, interferindo nos documentos arrolados por J.C.P., estilizando-os⁷ e subvertendo-os a partir do ponto de vista do Autor Implícito – a Instância Intersticial, expressão, no plano literário, da condição semiperiférica de Portugal, em que está inserido o Autor Externo José Cardoso Pires.

Na forma da prosa de Cardoso Pires está retida a lógica que ocorre no plano da realidade: o jogo identitário e conflituoso de pares opostos, que, se levado às últimas consequências, resultará no *conteúdo de verdade*, terá expressão, na *Balada da Praia*

⁶ A feição documental da *Balada da Praia dos Cães* foi largamente investigada por Lara Nogueira da Silva Leal, na dissertação de mestrado *Os Arquivos do Poder: Uma Leitura da Balada da Praia dos Cães*, defendida em 2005, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, sob a orientação de Izabel Margato.

⁷ “A estilização é a reprodução do conjunto dos procedimentos do ‘discurso de outrem’, isto é, do estilo de outrem. Estilos devem ser entendidos aqui como o conjunto das recorrências formais tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo (manifestado, é claro) que produzem um efeito de sentido de individualização”. (FIORIN, 2003, p.31)

dos Cães, por meio da justaposição e do embate de discursos⁸ e de seus respectivos percursos temáticos ou figurativos. Em outras palavras, a multiplicidade discursiva e textual da *Balada* obriga a perguntar sobre o sujeito ordenador desse emaranhado conflituoso de vozes, o Autor Implícito, e a Instância Intersticial na qual circulam.

Acompanhar o desdobramento do foco narrativo da obra de Cardoso Pires e a consequente formulação da Instância Intersticial é, portanto, verificar o trato literário que o autor conferiu ao chão sócio-histórico português e suas contradições. Interessamos as conclusões de Marlise Vaz Bridi a respeito do tempo e do espaço de *O Anjo Acorado*. Partamos da formulação de que

O Anjo Acorado é, dentre as obras de Cardoso Pires [publicadas até 1981, ano de redação da tese de doutorado da pesquisadora], a que melhor compõe uma metáfora em sua sugestão: o romance, através dos elementos que abarca e combina, pela rede de metáforas que sua linguagem instaura, dá forma à luta de classes, tanto mais violenta por representar o seu próprio mascaramento, atitude em total acordo com a falsa consciência da burguesia. (BRIDI, 2012, p.99)

Para Marlise Vaz Bridi, da mesma forma que para Maria Lúcia Lepecki, o trato dado pelo autor ao espaço e ao tempo do romance dá forma à luta de classes, pelas oposições constituídas. Com efeito, “São Romão é, a um só tempo, espaço de miséria e luxo” (*Ibid.*, p.98); é espaço de diversão para João e de inação para Guida, mas é lugar de trabalho para Ernestina, irmã do miúdo, que faz as rendas de Peniche; é espaço de fome do velho, mas de saciamento do casal. Quanto ao tempo, as conclusões são ainda mais férteis: “É um tempo que, se pelo lado de João e Guida, se desbasta, por outro o dos moradores de São Romão, ainda que triste, se realiza enquanto ação e ação transformadora, responsável pela luta de fracos contra fortes” (*Ibid.*, p.99). Para a pesquisadora, portanto, as imprecações do taberneiro e o ardil do velho serão índices internos de ações transformadoras no próprio seio das classes exploradas. O último diálogo da obra (“Que faz você amanhã?” / “Não sei. E você?”), aponta, por sua vez, para a ausência de perspectiva do casal burguês. Para este, o tempo será estático; para aqueles, será tempo de ação. Mas a investigação de *O Anjo Acorado* à luz da *Balada*

⁸ Neste texto, a definição de discurso utilizada é, mais uma vez, a da semiótica: “[o discurso] é o patamar do percurso gerativo de sentido em que um enunciador assume as estruturas narrativas e, por meio, de mecanismos de enunciação, actorializa-as, especializa-as, temporaliza-as e reveste-as de temas e/ou figuras” (FIORIN, 2003, p.30)

da Praia dos Cães sugere que na própria obra de Cardoso Pires essa iminência da luta de classes esmoreceu, devido ao malogro dos ímpetus revolucionários de 1974.

A experiência portuguesa da reposição do passado no tempo presente guarda os mesmos pressupostos da superposição dos espaços: se é verdade que São Romão abarca o luxo dos burgueses e a miséria dos aldeões, também poderá ser verdade que contém o atraso econômico como herança do passado – expressa no trabalho manual da renda de bilro ou na pesca tradicional – e a pujança industrial dos produtos importados no presente – expressos no carro importado, resultado das tecnologias mais avançadas, e na pesca das traineiras armadas de radar das empresas de Peniche. São Romão está, pois, *entretempos* e *entre-espaços*, rigorosamente em equilíbrio frágil, plantado naquela contradição de base: a circunstância portuguesa de ser periferia da Europa e centro de império colonial resultou em uma sociedade cujo camponês-operário depende das atividades manuais para subsistência, sempre com a expectativa de consumo nos termos das classes urbanas privilegiadas. Estas, por sua vez, não empreenderam a ponto de industrializar-se e consolidar-se como burguesia que pudesse garantir a formação de um proletariado urbano. Assim, os trabalhadores oscilam dos pequenos agrupamentos urbanos para as freguesias de feição rural, ao sabor das crises econômicas. E no ambiente rural vigora, de forma geral, a estrutura fundiária que sustenta as classes privilegiadas das cidades.

Já vimos que Maria Lúcia Lepecki ousa ao definir espaço, valendo-se de uma analogia com a definição do mesmo conceito na Teoria da Relatividade. O espaço e o tempo portugueses têm a *razão desencontrada* na medida em que o movimento de sua matéria – histórica – destoa da dos países centrais da Europa, que lhe valem de referência ideológica. De um lado, as especificidades da experiência concreta portuguesa compõem os conflitos de classe que Maria Lúcia Lepecki e Marlise Vaz Bridi verificaram em *O Anjo Acorado*: enquanto a criança e a rendeira (expressões talvez da *puerilidade*) insistem na mediação pelo comércio – a venda da renda de bilros –, o velho (índice textual da *experiência*) engana Guida e lucra duas vezes, ação suficiente para despertar o conflito e as imprecações mútuas. É a ação do velho, pois, que constitui a relação espaço-tempo portuguesa, porque a luta entre privilegiados da cidade e camponeses-operários da aldeia se dá no *logro dos primeiros* que tem como resposta o *avanço brutal do carro importado* sobre os aldeões, especialmente sobre o

mais inofensivo deles, a criança. Angariar o compadecimento de Guida pelo perdigoto capturado a ponto de fazê-la comprar a ave corresponde a ingressar premeditadamente no universo afetivo dos burgueses e valer-se dele para obter o sustento – eis aí a superação de estruturas do passado manifestas no presente, circunscritas pela miopia social de Guida. Avançar veloz e gratuitamente sobre as ruas da aldeia miserável, ao volante de um carro esporte de último tipo – quase atropelando os pobres que transitam pelas estradas – quer impor aos de São Romão, à força das máquinas, a industrialização e o consumo – ressalvada a fonte de renda rural, esta sempre preservada, de modo a garantir que artigos de pesca e carros importados cheguem a Portugal e sejam consumidos pelas classes dominantes, mas que não sejam produzidos ali – aí está, neste caso específico, por meio da circulação de mercadorias, a preservação da matéria histórica portuguesa, na qual o passado se repõe no presente, ameaçando a *integridade física* dos seres que podem ativar no presente a sua superação.

Em *O Anjo Acorado*, *O Hóspede de Job* e *O Delfim*, a iminência do conflito de classes é manifesta: o primeiro romance é concluído com as manifestações finais do ódio de Guida ao velho e da revolta dos moradores de São Romão contra ela e o namorado; o segundo, com a execração aos militares norte-americanos expressa na frase *Go Home*; finalmente, no último, com a apropriação coletiva da lagoa pela cooperativa dos noventa e oito. Na *Balada da Praia dos Cães*, ganharão o primeiro plano a morosidade do Estado e a superveniência do conservadorismo, nas personagens de Elias Santana, do Inspetor Otero e do Cabo Roque, em sugestão do arrefecimento dos ideais revolucionários.

Origens da Instância Intersticial em *O Anjo Acorado*, o fato e o ficto em *O Hóspede de Job*

Retenhamos por meio de alguns fragmentos de texto os resultados formais da dinâmica descrita nos parágrafos anteriores. A Instância Intersticial – ou *semiperiférica*, se lhe quisermos acentuar a feição histórica e socioeconômica – da *Balada* já se faz embrionária nas obras anteriores. O capítulo XIII de *O Anjo Acorado* é aberto com a pergunta “E ele, que fazia em 45?”, referente a João, e já se aproxima em alguma medida dos embates semânticos expostos anteriormente. Note-se que há na questão certo intuito de que o leitor participe da composição do texto. Está contida, portanto, em

potência, na pergunta que abre o capítulo, *a abertura do texto a outras vozes* – recurso fundamental para a constituição da *Balada*. É o que se percebe no fragmento abaixo:

Entretanto, as vidraças das janelas continuavam cruzadas de tiras de papel contra os bombardeamentos (que nunca vieram) e por entre elas o medo espreitava.

Que medo?, perguntam agora os interessados no rumo da nossa vida, no rumo da nossa pátria Mãe-Pobre. E a resposta é: o medo que se fez hábito e que é de todos o pior; hábito de quem o impôs como lei, hábito de quem o sofreu. (AA, p.79)

O primeiro dos dois parágrafos acima contém uma descrição de Lisboa. Contém também uma síntese da política internacional salazarista – a dos portugueses “orgulhosamente sós” (TORGAL, 2001, p.399), na propaganda ideológica interna, de relação oblíqua com o andamento da política internacional. O comentário entre parênteses encerra voz alternativa à oficial, exatamente a que engendra o *medo* do segundo parágrafo. O narrador de *O Anjo Acorado* faz emergir na superfície do texto o discurso oficial (que faz fechar os olhos aos acontecimentos internacionais) e seu contraponto (que faz abrir os olhos a eles e à dinâmica interna). Para além da superfície, fica sugerida a instância a partir da qual essa oposição pode ser observada – exatamente a Instância Intersticial, não aderida ao salazarismo nem às ideologias oriundas do centro. Em poucas palavras, o escritor já verificava o lugar intermediário de Portugal não apenas como *subalterno*, do ponto de vista econômico e político, mas também como *privilegiado*, do ponto de vista discursivo, já que dali as ranhuras ideológicas da periferia e do centro ganham dimensões mais facilmente verificáveis, além de a circulação dos discursos favorecer a sua apreensão antes de ganharem uniformidade quando contraídos pela ideologia oficial (MIOTELLO, 2005).

O medo presente em *O Anjo Acorado* corresponderá ao medo como “forma dramática de solidão. Uma *forma-limite*” (BPC, p.361, itálico nosso) de um depoimento do Arquiteto Fontenova, na *Balada da Praia dos Cães*, limite “porque corresponde à ruptura do equilíbrio do indivíduo com aquilo que lhe é exterior” (*Ibid.*) – em que o sujeito se vê invadido pelo meio a tal ponto que a autoproteção toma a forma extrema da *aniquilação do outro*. De forma geral, o medo é a expressão da forma-limite portuguesa, no plano subjetivo – cujas manifestações mais específicas são a doutrinação, a delação, a censura, a perseguição e a tortura.

As categorias econômicas, sociais e (mais relevantes aqui) literárias do centro não podem contemplar integralmente a ambivalência do lugar português – lugar entre-espacos – nem a justaposição dos tempos que se dá ali – tempo entretempos. Daí a *multiplicidade discursiva* observável em potência em *O Anjo Acorado* e em *O Hóspede de Job*, e mais efetivamente constituída em *O Delfim*: falando a partir de um espaço entre espaços e de um tempo entre tempos, *o narrador acaba por deixar falar múltiplos discursos que se enfeixam uns nos outros, adquirindo ele lineamentos de detetive ou de colecionador de documentos* – caráter que também exigirá ao leitor.

Ainda a respeito do segundo dos dois parágrafos acima, no fragmento de *O Anjo Acorado*, a mesma pergunta “Que medo?” abre o capítulo XIII dessa obra. A expressão “interessados no rumo da nossa vida, no rumo da nossa pátria Mãe-Pobre” já guarda em si, mais uma vez, o discurso oficial, em atrito à “resposta” que é dada, em que falam os que padeceram do medo. Igualmente, na página seguinte, o leitor terá a chance de saber que:

“O medo é o ópio do povo...” Guida reconhecia estas palavras de algures, de qualquer parte. E estranhamente apareceu-lhe uma outra frase, semelhante àquela mas de sentido contrário, e riscada (em inglês) na parede de um bar de Kungsgatan, Estocolmo: *Opium is the Religion of the People*. (AA, p.80-81, itálico do autor)

De saída: à multiplicidade discursiva implicada na instância privilegiada do narrador, que tem a chance de colocar em suspenso quaisquer discursos que venham à tona na narrativa, corresponde a multiplicidade de recursos para aludir às muitas vozes que se fazem ouvir no romance, daí as aspas da afirmação inicial (concluída com reticências, o que lhes amplia ainda mais o alcance) e o itálico final. Note-se ainda que aquela afirmação tinha origem “algures”, sem que Guida possa precisar-lhe a origem. E note-se finalmente que a matéria investigada no fragmento acima é a *circulação incontrolável dos discursos* – já que as duas sentenças que abrem e fecham o parágrafo contêm subversões à famosa frase de Marx, também ela costumeiramente lida fora de contexto. Aqui fulgura talvez a dinâmica da circulação dos discursos dos estratos mais inferiores da ideologia do cotidiano (MIOTELLO, 2005, p. 174) aos superiores, bem como as relações entre esta e a ideologia oficial. “A religião é o ópio do povo” é expressão extraída da *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel*, de Marx, que se vulgarizou, certamente, circulando, pela força da metáfora que contém, para muito além

do âmbito da crítica da religião, da política e da filosofia. Por isso chegou a Guida já algo *subvertida* – em contexto diverso daquele em que foi formulada –, mas ainda preservada na estrutura sintática e na sugestão de que é preciso desmistificar formas ilusórias do real – em que “o homem faz a religião”, outra expressão famosa do mesmo texto (DUMÉNIL, LÖWY e RENAUL, 2011, p.109-141). O medo é a forma-limite pela qual o salazarismo acua e coopta o sujeito. Guida não reconhece de onde terá vindo aquela sentença – não lhe reconhece, portanto, a feição *política*, o que nos dá a medida de sua alienação –, mas relaciona a frase a outra, agora com o “ópio” como sujeito sintático, em língua estrangeira, formulada em lugar claro e distante: “o ópio é a religião do povo” é formulação que atualiza a de Marx, sugerindo a alienação contida no próprio consumo de ópio, mas o leitor sabe que, para Guida, impressiona mais a *celebridade* da reformulação do que seu conteúdo político.

Queremos dizer que os recursos que já se podem observar em *O Anjo Acorado* e que alcançarão o ponto alto na *Balada da Praia dos Cães* dão expressão ao recontro das ideologias do cotidiano em seus diferentes estratos – dos *inferiores*, em que os signos estão investidos da multiplicidade que os caracteriza como arena da luta de classes (BAKHTIN, 2002, p.46) e em que os campos semânticos estão em conflito constante, até aos *superiores*, em que assumem certa uniformidade – com as ideologias oficiais, em que se subtrai aos signos a miríade daquele conflito e se lhes confere perfil unívoco e monofônico. É curioso verificar que, aos olhos das ideologias neoliberais, esse recurso poderá ser entendido como expressão da *imparcialidade discursiva* do narrador cardosiano – rigorosamente o oposto da feição que lhe quer imprimir o Autor Implícito. O mesmo Bakhtin alertava que

Na realidade, todo signo ideológico vivo tem, como Jano, duas faces. Toda crítica viva pode tornar-se elogio, toda verdade viva não pode deixar de parecer a alguns a maior das mentiras. Esta *dialética interna* do signo não se revela inteiramente a não ser nas épocas de crise social e de comoção revolucionária. (BAKHTIN, 2002, p.47, itálico do autor)

Eis aí o risco da leitura da obra de José Cardoso Pires neste período de prevalência das ideologias monofônicas. É o que afirma Isabel Margato – cuja pesquisa e cujas orientações de mestrado e de doutorado (BASTOS, 2009; COUTINHO, 2008; JATOBÁ, 2008; OLIVEIRA, 2009; SANTOS, 2003, 2008; SILVA, 2007) se norteiam,

de forma geral, pela aferição dos mecanismos de poder no corpo das obras de José Cardoso Pires: “O olhar agudo e crítico de Cardoso Pires soube desvendar e desfazer internamente os mecanismos de ocultamento desse discurso [o discurso competente da ficção oficial do salazarismo]” (MARGATO, 2001, p.218).

Trata-se, aliás, da leitura da própria Guida, no plano interno de *O Anjo Acorado*:

“Cada juventude tem o seu código”, comentou a rapariga muito para si. “E também as suas verdades que se aprendem à custa da desilusão. Hoje uma verdade, amanhã outra... Verdades sobre verdades. O mais giro é que as palavras são as mesmas. O mais giro e o mais triste, custa-me dizê-lo”. (AA, p.81)

Guida não pode perceber que a *equiparação* (das “verdades” e dos “códigos”) *pela anulação* requer avaliação para além do vulgar “é giro” (“é bom”, no português de Portugal) ou “é triste”. Se as mesmas palavras dizem verdades diferentes, então verificamos a feição ideológica do signo, cujos sentidos e, conseqüentemente, cuja *valorização* oscila no tempo. A multiplicidade semântica – que suprime à ideologia oficial a uniformidade – e sua avaliação segundo o contexto, ou “o caráter refratário e deformador do signo ideológico nos limites da ideologia dominante” (BAKHTIN, 2002, p.47), é o que promovem os romances de José Cardoso Pires, ao menos em nível intermediário, somente alcançado pelos leitores menos desatentos. Há ainda um nível mais profundo de compreensão: aquele em que é possível aperceber-se de que a voz dos narradores são, também elas, constituídas a partir de um lugar, que vimos chamando de Instância Intersticial.

Outro recurso que, em *O Anjo Acorado*, antecipa a *Balada* é a existência de uma nota final, de feição metalinguística, assinada por “J.C.P”. No primeiro romance, entretanto, a nota insiste na *feição ficcional* da obra, em oposição a sua feição documental. Como observaremos, na Nota Final da *Balada*, insiste-se que as personagens foram dissertadas do real, isto é, assevera-se a importância da *feição documental* do romance.

A Instância Intersticial em que estão postos os narradores da *Balada*, isto é, a perspectiva por meio da qual na ficção encena-se o *lugar* e por conseqüência o *modo português* de narrar, exige que a própria ficção esteja em suspenso. Se a *ficção* está em suspenso, também o *fato* estará. Na prosa de ficção de Cardoso Pires estamos *entre fato*

e ficto – eis o lugar e o modo português. Assim, acusar a feição documental do romance ou, ao contrário e igualmente, a feição fictícia do fato são procedimentos que se alargam a cada romance. Em *O Hóspede de Job*:

E o mapa não falha. É, a bem dizer, a face da Terra espalmada, sobre o papel. Uns riscos indicam bosques, outros, de cor azul, marcam os rios, rios mesmo secos; há sinais para as casas e sinais para os cemitérios; sinais para as pontes, para as estradas que nos levam à família, para as baterias em posição. A própria ventania, o próprio tempo, estão no mapa em setas de todos os sentidos e em números que os comandos tiram das tabelas. Assim, se faz mau tempo as ordens são umas, se faz sol as ordens são outras e o mapa risca-se de maneira diferente.

Mas suponhamos que faz mau tempo; que chove, digamos.

Muito bem, chove. Se chove, é natural que os soldados, nos seus capotes de chumbo e água, se aconcheguem uns aos outros atrás das peças (estamos a vê-los encharcados até os ossos, vestidos de cinza molhada...) e que um condutor-auto salte para o volante e fique ali quieto, a dormir. Trata-se de uma furgoneta de com capota de lona e dentro dela está um sargento calculador às voltas com as tábuas de tiro. Como se encontra arrumada a poucos passos da linha das peças, é nela que os oficiais procurarão abrigo. Chegam de corrida, batem as botas pra sacudir a lama e tiram os capacetes. (*HJ*, p.76)

É no segundo e no terceiro parágrafos que o narrador aponta claramente que estamos diante de texto ficcional – mas apenas depois de conferir ao mesmo texto o gume factual, por meio do primeiro dos três parágrafos.

Nele, lê-se a descrição do mapa que os homens da tropa de Cercal Novo costumam ter diante dos olhos. O narrador afirma que “o mapa não falha”, isto é, confere infalibilidade a uma *representação do real* – e não percamos do horizonte a informação de que *mapas são feitos para orientar*. Se o mapa é “a face da Terra espalmada, sobre o papel”, então os estrategistas do Cercal Novo veem na superfície do papel não uma representação, mas *o próprio real por meio de imagens*, da mesma forma que o leitor de *O Hóspede de Job*. Concluamos que o romance contém uma imagem – a do mapa – que serve de *orientação de leitura*. E, se pusermos à prova essa conclusão, verificaremos, primeiramente, que os traços do mapa que representam rios secos apontam acidentes geográficos atingidos pela pobreza a que falta até água, como em outra passagem da mesma obra, em que os habitantes de Cimadas têm o poço estragado por soldados (*HJ*, p.33-35); e verificaremos também que no mapa há indicações “para as estradas que nos levam à família, para as baterias em posição”, em que a legenda equipara famílias e alvos, como no espaço infértil de testes de armamento norte-

americano em que brincam crianças e em que Portela será atingido por uma bala (*HJ*, p.121-131); verificaremos finalmente que as variações climáticas foram registradas no mapa por meio de dados de tabelas – o que conferiria *confiabilidade* e *veracidade* ao mapa e ao romance, por consequência.

Nos dois parágrafos seguintes, alude-se à feição ficcional de *O Hóspede de Job*, obtida por meio da *credibilidade* alcançada na representação do parágrafo anterior. A recorrência da primeira pessoa do plural convoca o leitor a partilhar do processo criativo com o narrador: “suponhamos que faz mau tempo; que chove, digamos” são períodos que, além de obrigarem à imaginação conjunta do cenário, deixam-no em suspenso. O narrador realista diria simplesmente “chove”, o que este nosso narrador só afirmará no parágrafo seguinte, depois de contar com a participação do leitor. O trecho entre parênteses e encerrado com reticências – “estamos a vê-los encharcados até os ossos, vestidos de cinza molhada...” – sugere o resultado da imaginação conjunta de narrador e leitor, asseverando mais uma vez que o que temos diante dos olhos é *ilusão*, não é realidade. As formas verbais estão obrigatoriamente flexionadas no presente do indicativo pelo mesmo motivo, como se a cena nos fosse projetada *aqui e agora* – de permeio entre o fato e a ficção, fato na realidade da cena, ficção na formulação hipotética das linhas anteriores. O futuro do presente em “os oficiais procurarão abrigo” retorna ao efeito da criação conjunta de leitor e narrador – como este, podemos saber o que ocorrerá depois, porque estamos equiparados a ele na condição de demiurgos. No final do romance, afinal, figura também a nota assinada pelo mesmo J.C.P., reafirmando uma vez mais o caráter ficcional de *O Hóspede de Job*.

A inflexão em *O Delfim* e as cinco pistas do Autor-detetive

Nas obras de Cardoso Pires, de modo geral, o *enredo* estará sempre em segundo plano, a ponto de tornar-se claramente difuso a partir de *O Delfim*, romance de 1968 (COELHO, 1963). Maria Lúcia Lepecki (1977, p.30) afirma que, posto de lado o acontecer, ganham relevo as considerações e digressões do Narrador sobre o narrado, recursos apenas marginalmente utilizados em *O Anjo Acorado* e em *O Hóspede de Job*. Eles serão alçados, de certa forma, à categoria de principal recurso formal em *O Delfim*, romance de virada fundamental na obra de Cardoso Pires – cujo ponto de vista

se aproxima da Instância Intersticial. Não nos custa a leitura de pequenos fragmentos da obra, para sintetizar-lhe as características fundamentais que culminarão na *Balada*.

“Cá estou” (OD, p.31) – é com essa oração singela que se dá a virada na obra de Cardoso Pires. O advérbio de lugar apontando para o *aqui*; a desinência de presente do indicativo apontando para o *agora* – eis os dêiticos que sempre foram e que sempre serão dilemáticos na experiência portuguesa, em que o *lá* e o *então* se fazem *presentes*. Associe-se à questão espaço-temporal a primeira pessoa – e teremos, em apenas uma frase, o sumo da alteração radical por que passa a obra cardosiana em *O Delfim*.

“Temos, pois, o Autor instalado na janela duma pensão de caçadores” (OD, p.32). A primeira pessoa do plural poderá sugerir que o autor não resistiu à inovação que imprimiu ao texto na primeira frase, e que terá recuado. Ao contrário: se se pode fazer uma generalização a respeito do modo de narrar de *O Delfim*, será a de que aquela primeira pessoa do plural denota, primeiramente, a insistência em revelar que a obra pertence ao plano da ficção e que esse plano é formulado, simultaneamente, por Autor e leitor, como já observamos anteriormente. Para Maria Lúcia Lepecki (1977, p.155), o narrador se coletiviza: “quem ensina é sempre um *nós dialogal* [...] nunca um eu superior” – e esse *nós* amplia a concepção de *O Delfim* para além do narrador. Como observaremos adiante, a balada é forma poemática que se caracteriza também pela sua feição *dialogal* e *coletivizante*.

A determinação em diferenciar *fato* de *ficto* também está marcada na maiúscula de *Autor*, também ele personagem, também ele pertencente à instância do que é literário. Assinalando a distinção, assinala-se o caráter ficcional e *ilusório* da obra de arte. Esse procedimento, de ancestralidade brechtiana, convoca o leitor à *ação* – donde se pode afirmar, pois, que a obra de Cardoso Pires se torna cada vez mais engajada quanto mais a Instância Intersticial ganha implicações nos romances, na medida em que o procedimento formal desqualifica as categorias tradicionais do *autor como demiurgo* e do *leitor como paciente*, equiparando-os: “um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém” (BENJAMIN, 1994a, p.132). O ponto de vista a partir do qual é narrado *O Delfim* está carregado da excitação do período de crise do salazarismo, que implicaria formulações populares de alternativas para Portugal, o que efetivamente ocorreu por um curto período tempo após a Revolução dos Cravos. Para Brecht, procedimentos artísticos de origem burguesa poderiam ser ressignificados e

refuncionalizados, isto é, poderiam ser transformados dialeticamente “de ferramentas burguesas em ferramentas proletárias que poderiam provocar consciência crítica sobre a natureza da sociedade burguesa” (BUCK-MORSS, 2011, p.54, tradução livre). Ou ainda, nos termos de Walter Benjamin:

Brecht criou o conceito de “refuncionalização” para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes. Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista. (BENJAMIN, 1994a, p.127)

A Instância Intersticial contém em si a síntese da experiência portuguesa, e, como verificaremos a seguir, embora seja a pedra de toque de *O Delfim* e da *Balada*, o ponto de vista a partir do qual se narra a o romance de 1981 corresponde à experiência histórica portuguesa da *suspensão* ou *permanência*, cujo ponto de convergência, na cadeia das metáforas é a imobilidade do Lizardo – e não à da *excitação* e da *iminência do conflito* que se pode observar no de 1968 (ou nos dois anteriores, como já observamos), especialmente na ocupação da lagoa. A Revolução dos Cravos e seus desdobramentos mais imediatos perderam paulatinamente força, também graças à instalação de um Estado dual (SANTOS, 1991, p.35), em que a antiga estrutura burocrática foi preservada ao par da transformações institucionais. Prevaleceu no pós-74 a *imobilidade* – e as premências da vida material fizeram, aos poucos, que o potencial democrático e participativo ficasse de lado, em nome da reativação do poder do Estado. Na *Balada da Praia dos Cães* já se entrevê o atoleiro burocrático do Estado por meio da perspectiva de Elias Santana e do Inspetor Otero.

Em *O Delfim*, o Narrador é mediador entre o Autor Implícito e o Autor Interno Explicitado, que corresponde ao Autor. Acresça-se que é dele que parte o questionamento referente à natureza ficcional do romance – porque é exatamente ele que levanta documentos e testemunhos para a investigação do crime que chocou a Gafeira; e que é a partir de sua perspectiva *transitória* que se podem flagrar outros trânsitos (LEPECKI, 1977, p.41) – em *movimento profundo*, a “lei a que obedece a dinâmica histórica da Gafeira” (*Ibid.*, p.87). Intermediador entre a feição ficcional e a feição empírica do todo que é *José Cardoso Pires* e entre a dimensão ficcional e a dimensão documental da ficção, o Autor de *O Delfim* conta a história do romance de um

espaço entre-espaços e de um tempo entretempos, de que ele próprio é a expressão mais acabada, intersticial que é, ele próprio em constante mutação, flagrando a Perimorfose portuguesa. Para Alexandre Motaury (2001, p.232), o narrador de *O Delfim* é “narrador-furão” devido à interferência constante na narrativa, justapondo presente e passado – como as lembranças do ano anterior, em que o Autor conheceu o Engenheiro e a esposa; passagens da *Monografia*; a inscrição romana – que resulta em “textura multifacetada” a que restos e fragmentos de tempos e espaços convergem em perfeita coerência, cosida pelo Autor Implícito, que preside o processo criativo como um todo.

Segundo o mesmo Motaury (2001, p.228), a oposição de Cardoso Pires à ideologia dominante ocorre precisamente devido ao cosimento que o Autor Implícito imprime a *O Delfim*, incorporando “versões fragmentárias – e em princípio ‘não autorizadas’ – ao plano principal da narrativa”. Isto é: a Instância Intersticial da narrativa permite flagrar discursos em circulação, antes mesmo de eles assumirem a uniformidade monológica das ideologias oficiais (o que já observamos nos romances anteriores, mas que neles ocorria de forma pontual) – e lhes confere feição multívoca, por meio de processos de justaposição, em que estas ideologias também circulam, mas como apenas mais um discurso. Acresçamos aqui que na *Balada da Praia dos Cães* será dado ainda um passo adiante: o de que as ideologias oficiais, especialmente a da burocracia que uniformiza a multiplicidade discursiva e que escamoteia a violência do Estado, também contaminam e acabam por fetichizar o espaço da ficção.

Para Isabel Margato (2001, p.222), ainda na mesma chave analítica, a obra de Cardoso Pires estava posicionada em lugar inseguro, à margem, “necessário a toda escrita que se constrói como um voo livre e consciente”. A percepção dessa pesquisadora certamente se refere à independência ideológica do autor, cujas projeções algo revolucionárias de 68 – expressas na tomada da lagoa – se viram ancoradas ou naufragadas já em 81. Por mais que a Instância Intersticial de que emana a voz que organiza o todo do romance permaneça a mesma em termos gerais, *O Delfim* conta com Narrador que aponta para a *superação* dos domínios de Palma Bravo. Na *Balada*, entretanto, as crises do salazarismo, no início da década de 1960, já guardam em si a burocracia dominante no início da década de 1980, além da importação gratuita das formas literárias de mercado (especificamente a do romance policial).

Eis aí outra variável fundamental para a compreensão da *Balada*, cujos termos já estavam postos anteriormente. Se, nas primeiras obras de contos e nos dois primeiros romances, é inequívoco que Cardoso Pires se tenha distanciado estrategicamente dos clichês do Neorrealismo, é forçoso verificar que é somente a partir de *O Delfim* que amadurece o projeto literário em que a instância narrativa implica imediatamente a relativização das formas literárias em voga na Europa.

Grosso modo, a avaliação que se pode depreender da obra de Cardoso Pires é a de que no processo de passagem do salazarismo à democracia que abriu Portugal ao mercado, na linha neoliberal, abandonou-se o autoritarismo que restringia o país à solidão orgulhosa em detrimento de outro menos perceptível, o de mercado, em que o país se dilui na bruma das mercadorias – em que *tudo que é sólido desmancha no ar*.

Ensina a ler que onde se escreve adultério e crime está a escrever-se também, embora ocultamente, o movimento da mentalidade de uma classe. Ensina a perceber que, enquanto se movimenta a matéria burguesa, uma outra também o faz. (LEPECKI, 1977, p.89)

Assumamos, portanto, que *O Delfim* guarda senhas para a compreensão da *Balada da Praia dos Cães*, isto é, assumamos que a forma do romance policial serve não apenas para recobrir o primeiro plano do romance de 1968 e o do de 1981 e, consequentemente, para apontar-lhes o caráter de mercadoria, mas também para subvertê-lo. As relações intratextuais servem de *pistas* para que o leitor possa compreender melhor ambas as obras – e o projeto literário de José Cardoso Pires.

A primeira pista é a lagartixa de *O Delfim*, que na *Balada* assumirá a forma do Lizardo – além do dinossauro, do *Dinossauro Excelentíssimo*, em clara alusão a Salazar. Em *O Delfim*, a explicação é evidente (o leitor perdoará a citação um pouco extensa, que entremearemos de comentários):

O terreiro estava como se imagina, deserto. Argolas inúteis, sol a pino; as mesmas tabernas sonolentas, os mesmos cartazes de pólvora e de adubo do ano passado e, ao fundo de certa loja, o Regedor, de chapéu na cabeça, a guardar o balcão. (*OD*, p.78)

Os largos das aldeias portuguesas, descritos como espaços que remetem ao Portugal medieval, depois abandonados devido aos influxos industriais que chegam ao país estão imortalizados no conto “O Largo”, de Manuel da Fonseca (1972, p.7-17).

José Cardoso Pires também insiste neles: são desolados; as “argolas inúteis” remetem a épocas em que não havia Talbots ou Jaguares, veículos com que os bem nascidos circulam pelas aldeias. O ambiente é sonolento e provinciano – e no caso específico do parágrafo acima, o Regedor, espécie de líder dos noventa e oito cooperados que tomaram para si a lagoa do Engenheiro Palma Bravo, cumpre ainda função que o arraiga ao passado – a de administrar o início da temporada de caça, ocupação secular da Gafeira.

Para lá da porta, a muralha continuava com a sua lenda e o seu orgulho na outra extremidade do largo. Como se dissesse: “*Quod scripsi, scripsi*” – e fosse um imponente eco romano. “O que está escrito em mim, está escrito há mais de vinte séculos e há-de perdurar. Quer os vossos delfins estejam mortos ou vivos; quer o fumo dos vossos tractores me venha turvar o rosto; quer os eruditos da região, abades e outros que tais, me lancem as excomunhões que me lançarem – eu, muralha, posso bem com as arrogâncias, e cá estou. *Quod scripsi, scripsi*. Só acato as razões da Madre Natureza, as ervas que me agasalham e a companhia dos bichos silenciosos. Esta lagartixa, por exemplo”. (OD, p.78-79)

Trata-se de momento solene: eis aí a sequência de metonímias que dão origem à metáfora a que todas as outras convergem na *Balada da Praia dos Cães*, o Lizardo. Primeiramente, a prosopopeia da *muralha*, que assume o discurso, persiste interposta na cidade que cresce, especialmente depois da tragédia envolvendo o Engenheiro, Maria das Mercês e Domingos. Está ciente da própria lenda, daí o orgulho que guarda – em eco romano, ancestral, ainda antes da formação do Estado Português, já ele, de certa forma, adiantado na Europa. A inscrição latina dá a extensão do tempo: vinte séculos, para além dos delfins, para além dos tratores, para além dos eruditos que lhe perscrutam as origens.

É notável a personificação da muralha de Cardoso Pires se confrontada com o largo de Manuel da Fonseca. Neste, as convulsões económicas e sociais chegavam advindas de fora, em ritmo textual que lembra a descrição de Marx e de Engels a respeito dos efeitos avassaladores da burguesia, no *Manifesto do Partido Comunista* (BARREIROS, 2010b) – tratava-se, portanto, de tentar circunscrever Portugal no mapa das revoluções a partir da literatura, em procedimento bem ao gosto do Neorrealismo português. No largo e na muralha de Cardoso Pires, ao contrário, a resistência aos “tratores” ganha verossimilhança na exata medida em que a chegada da Modernidade

não derriba a Muralha, ao contrário: ao descrevê-la resistente à chegada do capitalismo industrial, enfatiza-lhe a força – que só se dobra à Natureza, de que a lagartixa é exemplo.

Do *largo* – como espaço da morosidade e do provincianismo, cuja metonímia, a *muralha*, em que se inscreve o próprio passado em língua ancestral – à *lagartixa*, a que o mesmo Autor chamará de “o tempo (português) da História” (*OD*, p.207): trata-se da sequência de metonímias apontada por Marlise Vaz Bridi (2012, p.58-61), em sobreimpressão cinematográfica (LEPECKI, 1977).

A lagartixa será o tempo (português) da História: *português* entre parênteses, porque, na perspectiva dos países centrais, o tempo português está atrasado (SANTOS, 2011); com a História em maiúsculas, para que não se confunda a *história* que o leitor tem diante dos olhos – a *ficção* – com a História de Portugal, a que está inscrita nas muralhas medievais da Gafeira e depositada na lagartixa de *O Delfim* e no Lizardo da *Balada*. Ambos interpõem a História na ficção dos romances de que fazem parte.

E era verdade. Espalmada na inscrição imperial, havia uma lagartixa. Parda, imóvel, parecia um estilhaço de pedra sobre outra pedra maior e mais antiga, mas, como todas as lagartixas, um estilhaço sensível e vivaz debaixo daquele sono aparente. Pensei: o tempo, o nosso tempo amesquinhado. (*OD*, p.79)

A lagartixa está “espalmada na inscrição imperial”: é metonímia da permanência, *está escrita*. Tem a cor intermediária, como cabe bem à representação do tempo semiperiférico; está imóvel, como estará o Lizardo no viveiro em que Elias o preserva, a lagartixa e o lagarto dispensados do exercício da mobilidade; é estilhaço da muralha, de que é parte constituinte, preservando, a despeito do caráter estático, alguma sensibilidade e vivacidade – em letargia, entre a consciência e o sono profundo, em sonolência intermediária, igualmente correlata ao tempo semiperiférico.

Na *Balada da Praia dos Cães*, a sonolência e o provincianismo também contaminarão as ruas de Lisboa – e a preservação de Lizardo no apartamento de Elias corresponde ao tempo da capital eivado da morrinha das aldeias. É evidente que a lagartixa da muralha de *O Delfim* marca o tempo português na aldeia – daí a vida em espaço aberto e público. Na *Balada*, o Lizardo está preservado em viveiro de vidro, cuja temperatura é controlada por termostato – artificialmente vivo, como o Estado salazarista, que já dá os primeiros sinais de decrepitude, mas que ainda guardará o poder

por quatorze longos anos. Aquele estilhaço de muralha medieval de *O Delfim* assume a forma preguiçosa de lagartixa, que toma corpo na *Balada*, sob a forma modorrenta do Lizardo – ambos representações do tempo *entretempos* português.

Ficámos frente a frente, à luz do meio-dia. Eu, senhor escritor da comarca de Portugal, e portanto animal tolerado, à margem, e ela, ser humilde, português, que habita ruínas da História; que cumpre uma existência entre pedras e sol, e se resigna (é espantoso); que é, ela própria, um fragmento de pedra gerado na pedra – um resto afinal, uma sobra; que se alimenta de nada (de quê?) e é rápida no despertar, e sagaz, e ladina, embora votada ao isolamento de uma memória do Império; que não tem voz, ou a perdeu, ou não se ouve... Lagartixa, meu brasão do tempo. (OD, p.79)

Estarem frente a frente a lagartixa e o Autor constitui mais um dos enfrentamentos de cujo atrito evolva o conteúdo de verdade da obra. Encararem-se à luz do meio-dia aponta para o recurso visual da *luz universal*, nas artes visuais mais adequado à obtenção de imagens escultóricas (VENTURI, 1954, p.76) – como será o caso aqui. O Autor chama a si de “escritor da comarca de Portugal”, inscrevendo-se no provincianismo burocrático, mas colocando-se “à margem”, por ser “tolerado” – posição de que o Autor Externo, o próprio Cardoso Pires, extrairá todas as potencialidades possíveis, evitando a adesão cega a grupos literários que lhe poderiam tolher a liberdade criativa (MARGATO, 2001, p.222). Mas no romance trata-se apenas de um colecionador de impressões, à moda detetivesca, que ganhará ainda mais força na *Balada*, por meio da dinâmica entre Autor Interno Explicitado e Narrador, diante da lagartixa milenar, investida da própria História e nela inscrita – espécie portuguesa de esfinge que exige decifração. A existência resignada entre pedras e sol surpreende o Autor devido à passividade, à quase inanição que, entretanto, ganha celeridade e astúcia ao despertar. A lagartixa dá a medida do tempo *entretempos*.

A segunda pista que nos deixa à vista o Autor de *O Delfim* diz respeito à inserção e à posição portuguesa no capitalismo internacional. Já sabemos que se trata de posição semiperiférica, e que a Instância Intersticial, a partir da qual emana a narração da *Balada da Praia dos Cães*, é sua melhor figuração. Mas em *O Delfim* a insistência nas *viúvas de vivos* aponta um desdobramento natural dessa posição.

Sentei-me numa saca de adubo, entretido, por um lado, com ele [o Regedor] por outro, com a confusão que o rodeava – sal, panos, confeitos, a placa de uma *Companhia de Seguros, Agência, sabão*,

arreios amarelos pendurados no tecto, raticidas, um arado à porta, editais nas vidraças – o inventário insondável donde emergiam seus olhinhos perscrutadores. Em lugar de honra havia um calendário de parede com uma jovem colorida a beijar um cão: *John M. da Cunha – Grocery Store & Meat Market – Newark, N.J.*, e aquilo era um eco distante, a presença dos vivos que mourejavam noutros continentes com o pensamento nas viúvas e nos amigos da Gafeira. Mr. da Cunha havia de gostar de saber das últimas novidades da lagoa, estou certo que sim. E os patícios no Canadá também. E na Alemanha – junto ainda; e em França; e no Brasil e nos quintos dos infernos muita gente beberia um copo em honra dos noventa e oito e do seu delegado Regedor (OD, p.82)

O Autor está clara e literalmente imerso no universo das mercadorias periféricas, sentado no saco de adubo. O Regedor exulta em meio ao “inventário insondável” dos produtos que dão vida à Gafeira, todos sob a égide do calendário de uma empresa portuguesa sediada em Nova Jérsei, Estados Unidos. O nome da empresa é meio inglês, meio português – em eco que compõe agora um *duo* com o que vinha do passado latino. A lagartixa dava o *tempo português da História*; o calendário da empresa portuguesa estrangeira dá o *lugar português no capitalismo*, sempre fora de si, sempre fazendo circular mercadorias sem fortalecer a própria burguesia. Nesse sentido, o próprio Regedor é apenas um intermediador de produtos – papel tradicional ocupado pelos portugueses desde o período das Navegações –, todos eles ainda primários, como o são também os de John M. da Cunha.

A diáspora portuguesa e suas consequências – a existência dolorosa das viúvas de vivos – guardam a senha para a compreensão do papel intermediário e intermediador exercido por Portugal no capitalismo internacional. O *tempo português na História* insistirá remorado no lugar português do capitalismo – o que resultará no engessamento e isolamento do Estado em relação às novas classes dominantes, associadas ao capital internacional (SANTOS, 1990, p.19). Um leitor de primeira viagem suporia aí a derrocada iminente de Portugal, mas a obra de Cardoso Pires aponta que aquele estado enrijecido não ruirá – porque seguirá preservado em gabinetes obscuros que lembram o viveiro de Lizardo, sustentado por meio do autoritarismo violento do estado de exceção, que ganhará sobrevida: trata-se das marcas de tortura no dorso de Mena que espelharão as escamas do lagarto preservado.

A terceira pista que o Autor de *O Delfim* nos deixa para a compreensão da *Balada* são os próprios cães. Há a respeito deles, no romance de 1968, um capítulo

inteiro, o de número VII, que na edição que utilizamos vai da página 85 a 90. No capítulo II, esses animais são apresentados ao leitor antes mesmo do próprio Engenheiro Palma Bravo: cruzam majestosos o largo sob o controle do Domingos. Sabemos que nos túmulos de reis é comum a representação do *cão fiel*, a seus pés; sabemos, finalmente, que o próprio Domingos é comparado a um cão.

Mas antes de serem memória, recordação, os cães são a assinatura do amo, de que imitam a autoridade e os vícios. Os lulus de laço ao pescoço, iguaizinhos na expressão às velhas pintadas que os embalam. Os cães-polícias da G.N.R., insaciáveis e sanguinários. Os vira-latas, sempre ladinos e imaginativos. O perdigueiro do batedor, certíssimo com as botas cardadas do dono e com os remendos das calças de cotim. Tal senhor, tal cão – está farto de ser dito e redito. (OD, p.85)

Para o leitor da *Balada da Praia dos Cães*, haverá poucos fragmentos tão esclarecedores: tal dono, tal cão. Os cães do título equiparam-se aos próprios *portugueses*, imersos, na obra de 1981, no universo da delação que imperava no Portugal do início da década de 1960. São os cães que estraçalham as roupas do corpo do Major – ele que gostava tanto de cães, como lembrará o Inspetor Otero (BPC, p.35-36); são os cães-polícia que, mimetizados na paisagem exuberante do Algarve cercarão e serão responsáveis pela prisão do Arquiteto Fontenova e do Cabo Barroca (BPC, p.291-293). Entre fidelidade e traição – aí figuram os cães da *Balada*, espécie de *romance da delação*, a ponto de Elias afirmar, em fragmento localizado na segunda parte do romance: “Roque, este processo é mas é uma valsa de conspiradores. (Risada oca). Ora agora mentes tu, ora agora minto eu, mentia tudo, minha gente” (BPC, p.323), em alusão aos ardis armados entre os próprios habitantes da Casa da Vereda, uns contra os outros.

A quarta pista contida em *O Delfim* figura exatamente ao final do mesmo capítulo que analisávamos anteriormente. Ciente de que, depois da morte de Palma Bravo, de Maria das Mercês e de Domingos, não terá mais objetos de apontamentos para fazer, o Autor aproxima-se da instância que vimos chamando de intersticial:

Por isso, se pretender juntar aos meus apontamentos a menor ideia, a menor palavra, serei, como o abade da *Monografia*, narrador de tempos mortos. Falarei obrigatoriamente de ruínas, misturarei ditos e provérbios, pondo-os na boca do filho quando pertenciam ao pai ou ao tetravô, numa baralhada de espectros em rebelião. (OD, p.90)

O narrador está ciente do desaparecimento do delfim, de sua esposa e de seu empregado – quase cão – fiel. Narrar-lhes as vidas é narrar a “baralhada de espectros em rebelião” porquanto cada um deles reponha o anterior, em mosaico de passados que se interpõem no presente – em *sobreimpressão*, apontaria Maria Lúcia Lepecki. O autor da *Monografia do Termo da Gafeira* narra “tempos mortos”; o Autor de *O Delfim*, por mais que verse a respeito de mortos, têm-nos vivos ainda, diante de si – e mais os terá o Narrador da *Balada da Praia dos Cães*, em cujo último capítulo Elias circula por um parque em que a estátua do cirurgião e médium Sousa Martins é celebrada pelos milagres que ele supostamente ainda opera no plano dos vivos (BPC, p.350-351). De certa forma, toda a *Balada* pode ser resumida na exumação de um cadáver que não morreu – porque a ancestralidade mesma em que se constituiu como sujeito permanece intacta, na forma do Lizardo, mais uma vez, preservado artificialmente, isolado do mundo externo, com as temperaturas do mundo interno reguladas com o termostato. Trata-se de Portugal, finalmente: nação cuja máxima do “orgulhosamente sós”, em termos de política externa, preservava artificialmente um Estado cada vez mais inviável – mas cujas raízes são fundas demais para serem descartadas como objeto de análise, o que não escapa às investidas de Cardoso Pires. É rigorosamente a investigação dessa ancestralidade fantasmagórica que não cessa de materializar-se no presente que atenuará largamente, na *Balada da Praia dos Cães*, o eu do Autor, tão presente em *O Delfim*. Na *Balada*, salvo nas passagens pontuais em que o Autor Interno Explicitado se faz notar, o Narrador deixará correr a multiplicidade dos discursos que circulam entretempos e entre-espacos.

Ainda que não se tenha diluído como fará o Narrador da *Balada*, o Autor de *O Delfim* já apontará com agudeza as circunstâncias da semiperiferia. Talvez seja adequado afirmar, neste ponto, que não pretendemos *ranquear* (escolhemos o termo de sabor de língua inglesa propositalmente) os romances de Cardoso Pires – como se *O Delfim* tivesse menos qualidade do que a *Balada* precisamente porque nesta o ponto de vista a partir do qual se narra parece figurar com mais precisão a circunstância semiperiférica; o que pretendemos é verificar que a instância intersticial de 1981 corresponde à solução formal, do ponto de vista literário, ao dilema histórico experimentado por Portugal no início da década de 1980 – arrefecidos os pendores revolucionários de 1974. Outrossim, o Autor de *O Delfim* corresponde, *mutatis*

mutandis, ao intelectual que não padecia de falsa consciência, ensaiado, segundo Maria Lúcia Lepecki, desde *O Anjo Acorado* – e que em 1968 registrava a passagem da propriedade da lagoa das mãos do Palma Bravo aos noventa e oito da cooperativa.

A sensação da iminência da revolução popular, de que *O Delfim* está contaminado – e de que a *Balada* jamais poderia estar – pode ser observada na passagem abaixo:

Passam duas viúvas-de-vivos, com cestos de roupa à cabeça: “Tempo... Primavera...” Que é o tempo para estas mulheres? O tamanho dum luto, duma ausência? E para o Engenheiro? Uma velocidade ansiosa... Um Jaguar, seis mil rotações por minuto que o levavam à cidade e o vingavam dela? E, no que toca aos camponeses, que vem a ser o tempo para os camponeses-operários que trabalham na Vila? E para o Regedor? E para minha hospedeira, santa madona da boquinha recatada? E para mim, que sou senhor escritor?

Pergunto, e tenho a resposta comigo, num pedaço de papel que trouxe há pouco da loja do Regedor, uma licença de caça passada por ordem dos habitantes da aldeia, e não por Tomás, o Engenheiro. O tempo, o bom sentido do tempo, está nesta prova. A lagartixa sacudiu-se no seu sono de pedra. (OD, p.80)

A imagem das mulheres de cesto à cabeça, bastante cara ao imaginário popular português das cantigas, é repleta de *fecundidade*, devido à iminência da *primavera*, em data que abre a temporada de caça na Gafeira. As viúvas de vivos à espera dos maridos nesse momento específico conferem à imagem, portanto, certa ambiência de *renovação* – a ponto de o Autor questionar-se a respeito da importância e do valor do tempo para as diversas personagens e para si. A resposta ele traz consigo: a licença de caça que lhe foi outorgada pelo Regedor – representante dos noventa e oito da cooperativa – e não pelo Engenheiro Palma Bravo representa “o bom sentido do tempo”, exatamente a *renovação* que apontamos anteriormente. A lagartixa reage a esse sentido, que lhe incomoda a imobilidade remorada dos séculos: a propriedade coletiva da lagoa, de certa forma, anuncia um *tempo novo* que a Gafeira, o largo e a lagartixa não conhecem. Chegou o “Ano Primeiro da Era dos Noventa e Oito” e “Viva, Regedor de largos sonhos, capitão dos Noventa e Oito” (OD, p.198).

É evidente que o Autor de *O Delfim* não celebra gratuitamente a propriedade coletiva da lagoa. O olhar sobre a suposta *renovação* está repleto de suspeitas – como cabe bem a um narrador que conhece a resistência das muralhas e flexibilidade da lagartixa. Em conversa com Tomás Manuel, no ano anterior, antes da tragédia:

... E esse é o preço que nos custa o tempo: “Positivamente”, disse-me uma vez Tomás Manuel. “Cada tempo tem um preço”. Via as florestas trituradas pelas fábricas de celulose (ele próprio trabalhava numa, e que remédio); via a caça a desaparecer (“não tarda muito só nos restam perdizes de aviário e coelhos enlatados”, ameaçava); nas vilas do interior surgiam snack-bars (“manjedouras”, chamava-lhes ele) onde o sincero e palpável linho ia sendo substituído por guardanapos de papel (“papel higiénico para limpar o olho da boca”); via na Gafeira os filhos dos emigrantes passeando transistors (“garrações de música”) – via isto e criava ilusões:

“É o preço do tempo. Para haver Jaguars e safaris foi preciso aceitar esta trampa toda.” (OD, p.134)

Tomás Palma Bravo se interessa pelo consumo de carros importados e pela diversão europeizada da caça na África. O gosto do delfim pelo que é estrangeiro pode ser considerado resultante dos influxos do capitalismo central que chega a Portugal às vagas, ao sabor dos ciclos de crise ou de pujança econômica. A destruição da fauna e da flora portuguesas (em intuição bastante aguda de Cardoso Pires no que diz respeito aos movimentos ecológicos, que só ganharão maior repercussão na década de 1970), a substituição dos guardanapos de pano (associados ao artesanato) pelos de papel (associados à indústria) e a chegada dos rádios – tudo são indicadores da subalternidade portuguesa ao capitalismo internacional, cujo anverso deleita o Engenheiro. Em perspectiva, portanto, *O Delfim* guarda certa ambiência de renovação, com as esperanças depositadas na propriedade coletiva da lagoa, mas sem ilusões: o desaparecimento de Palma Bravo não implicaria o desaparecimento da lagartixa, da muralha e do largo que, em última instância, souberam adaptar-se aos avanços do capitalismo. É exatamente o que observaremos na *Balada da Praia dos Cães*: uma Lisboa amesquinhada e provinciana e um Portugal obscurantista cujo Estado se mantém *artificialmente* (como o Lizardo, sob a proteção das paredes de vidro e do termostato), por meio do acovardamento quase geral e do aviltamento imposto pela *tortura* (também inscrita nas escamas do lagarto, que espelham as costas de Mena) e pela *delação* (terror último que fez perder a razão a todos os habitantes da Casa da Vereda, além de ser um dos fios condutores do romance, nos interrogatórios de Elias a Mena). Aqui a vaga da *renovação*, de que estão investidas as personagens femininas, dará lugar à *resistência* – figurada especificamente em três personagens também femininas: Mena; Marta Fontenova, a mãe do arquiteto; e Maria Norah, amiga de Mena.

A quinta pista deixada pelo Autor diz respeito à forma do romance policial.

“Amigo”, vejo-me eu a dizer na vidraça que dá para a varanda sobre a lagoa, “a literatura policial é um tranquilizante do cidadão instalado. Toda ela tende a demonstrar que não há crime perfeito”. [...]

“Essa conversa de que o crime não compensa também é uma boa anedota”, diz ele [o Engenheiro Palma Bravo]. Boceja largamente, recostado no maple (e eu invejo-o por isso. Tem sono. [...]). Põe-se de pé: “Deve ter havido milhões de crimes altamente compensadores.”

“Está bem, mas não vêm nos romances. O burguês pacato precisa de acreditar nas instituições. Mostrar-lhe que pode haver crimes perfeitos era o fim da sua tranquilidade”. (OD, p.199)

Engenheiro e Autor estão *protegidos pela vidraça que dá para a varanda sobre a lagoa* – talvez daí a sonolência de Palma Bravo, à moda de Lizardo. Também as duas personagens estariam protegidas pela estrutura policial do romance, que as contém – mas exatamente aqui se faz sentir a pena do Autor Interno, que apresenta, por meio do Autor (Interno Explicitado) um *crime que não tem solução*. Primeiramente, portanto, *O Delfim* será obra destinada a incomodar o “cidadão instalado” e o “burguês pacato”, porque não contém senão versões a respeito das mortes de Maria das Mercês e de Domingos e do desaparecimento do Engenheiro. São insondáveis os detalhes do crime – embora as especulações sobre ele permitam entrever a sociedade em que se inserem os protagonistas da tragédia, o que é propriamente o que interessa ao Autor Interno. Na *Balada da Praia dos Cães*, inverte-se o procedimento: os detalhes do assassinato do Major Dantas Castro são largamente investigados e expostos, mas não são eles que lhe explicam as *causas* – que residem, mais uma vez, na história e na sociedade portuguesas, no momento específico do salazarismo em que ocorreu o homicídio, e para além dele. A própria personagem que está investida da pecha de “detetive” dos romances policiais se interessa menos por essas causas do que pelas franjas do crime – a autoria dos sublinhados no exemplar do romance *O Lobo do Mar*, encontrado na Casa da Vereda. Mais uma vez: se tradicionalmente a forma do romance policial serve para apaziguar o bom burguês; se, segundo Ernest Mandel, em citação emprestada a Maria Luíza Scher Pereira (1994),

o romance policial é o império do final feliz – onde o criminoso é sempre apanhado, a justiça é sempre feita, o crime não compensa e a legalidade, os valores, a sociedade burguesa sempre triunfam. É uma literatura reconfortante, socialmente integrante, apesar da preocupação com o crime, a violência, o assassinato (MANDEL, 1988, p.80-81)

– então a *Balada da Praia dos Cães* terá efeito inverso, causando desconforto, apontando os conflitos inerentes à sociedade portuguesa.

Há mais, no que se refere à forma: o romance policial é forma literária de mercado, consagrada pela indústria cultural editorial; escolhê-lo como referente para a redação de *O Delfim* e da *Balada da Praia dos Cães* refletirá não só a intenção de subverter essa forma consagrada pelo mercado – tomando de volta ao romance o realismo que lhe era imanente (ADORNO, 2003b), como também a de trazer ao primeiro plano o processo de subalternização da cultura portuguesa. Em outras palavras, o gosto de João, em *O Anjo Acorado*, ou do próprio Engenheiro, em *O Delfim*, pelos produtos da indústria cultural estrangeira asseveram na cultura o processo secular da economia: o de celebrar na vida ideológica as formas importadas do centro, em desajuste óbvio e aparente com a vida material portuguesa. Portugal não suporta a racionalidade técnico-científica pressuposta na forma do romance policial, nem a consequente e pretensa objetividade que se lhe atribui: em *O Delfim*, a investigação se dilui em fofocas de aldeia ou em preconceitos ancestrais que distorcem a clareza sucinta pressuposta nos autos; na *Balada da Praia dos Cães*, desde as primeiras páginas, sabemos que o responsável pela investigação do crime da Praia do Mastro é “Indivíduo de fraca compleição física, palidez acentuada” (BPC, p. 39) – frágil, bem distinto dos detetives valentões da literatura policial. Faltam-lhe tónus e objetividade: tem “olhos salientes (exoftálmicos) denotando um avançado estado de miopia” (*Ibid.*) – isto é, tem problemas de visão, em referência à incompetência para investigar.

Apenas a título de curiosidade, na obra *O mundo emocionante do romance policial*, Paulo de Medeiros e Albuquerque registra

um autor [português] realmente ‘policial’, isto é, um autor que é essencialmente autor de histórias de crime. E mais ainda: autor traduzido em várias línguas, de renome internacional, com romances que constam de coleções ao lado dos maiores nomes do romance policial, tais como Queen, Chandler, van Dine, enfim todos os grandes escritores do gênero. (ALBUQUERQUE, 1979, p.250)

Trata-se de Dick Haskins, pseudônimo do português Antônio Andrade Albuquerque, nascido em 1929, que vive na Inglaterra, cujos últimos romances foram publicados em 2007. Paulo de Medeiros e Albuquerque comunicou-se com o autor e

perguntou-lhe a respeito da “existência ou não de uma narrativa policial em Portugal” – o que lhe respondeu o escritor, em carta cujo fragmento transcrevemos abaixo:

No que me diz respeito, é certo que criei uma personagem da série, anglo-portuguesa, com temperamento latino, com muito da alma latina e, portanto, portuguesa, neste caso; é certo que já escrevi três livros desenrolados em Portugal, mas tive a preocupação – para não me desviar da realidade – de manter uma atmosfera internacional relacionada com os temas. (ALBUQUERQUE, 1979, p.253)

A argumentação de Dick Haskins – preferimos chamá-lo pelo pseudônimo, para investir o escritor do suposto “internacionalismo” com que reveste as próprias obras, mesmo as que se passam em Portugal – serve claramente ao propósito de demonstrar que a atmosfera do romance policial é distinta da atmosfera portuguesa – e que esta não pode acolher aquela, apenas *mimetizá-la*. A forma do romance policial português – se assim quisermos chamar a *O Delfim* ou à *Balada da Praia dos Cães* – terá necessariamente de ser distinta da forma tradicional do romance policial, natural de outras nações. Observe-se, entretanto, que, como se é de esperar no sistema literário de nações semiperiféricas como é o caso da portuguesa, ou no de nações coloniais, como foi o da brasileira, o dado estrangeiro é quase obrigatório, mesmo que se apresente “involuntária e indesejadamente, pelas frestas, como defeito” (SCHWARZ, 1992, p.29). Um escritor cuja produção esteja destinada ao mercado – como é o caso de Dick Haskins – revestirá Lisboa da atmosfera internacional, necessária à forma tradicional do romance policial, no qual a especificidade portuguesa surgiria como defeito, se viesse à tona; um escritor cuja produção esteja destinada a incomodar o burguês pacato ou o “Leitor Distraído” e a avaliar a experiência específica do salazarismo e suas consequências – José Cardoso Pires – revestirá Lisboa da atmosfera ambivalente, *entre-espaços*, entre o urbano e o campo, do ponto de vista interno, entre o centro e a periferia, do ponto de vista externo, ambiência necessária à *forma nacional do romance* (de que a forma estrangeira também é parte constituinte, mas apenas no plano da superfície, em homologia ao que ocorre com as ideologias do centro em ambiente português), do qual a *experiência histórica portuguesa* da semiperiferia, e da Perimorfose que lhe é consequente, são os referentes para a composição da pedra de toque da *Balada da Praia dos Cães* – a Instância Intersticial.

O ensaio como forma da *Cartilha do Marialva* – e as cinco pistas do ensaísta

A análise da *Balada da Praia dos Cães* como parte integrante do projeto literário de José Cardoso Pires não pode escapar à análise do gênero literário a que pertence a obra. Acabamos de sugeri-lo – pode-se-lhe chamar *romance policial português*, se a intenção for atentar ao empréstimo da forma literária da indústria cultural, de que está revestida não apenas a *Balada*, mas também *O Delfim*. No próprio título do romance alude-se a uma forma de poema – a balada – a que se pode associar o texto, principalmente pela ambiência fantasmagórica (nas primeiras páginas, o leitor se depara com um cadáver a que falta o *rigor mortis*, espécie de morto-vivo), pelo caráter coletivizante, do romance como um todo, e dialogal, de algumas passagens. Investigaremos essas características a seguir, a partir de fragmentos do próprio texto. Por ora, insistiremos no caráter dissertativo da obra – e na sua semelhança com o *ensaio*, a partir de outras pistas deixadas por José Cardoso Pires, agora na *Cartilha do Marialva*.

De saída, um fragmento de Maria Lúcia Lepecki nos dará a extensão da importância da *Cartilha*:

O ensaio não produz “cientificamente” nem cria “artisticamente”. É, assim, espaço intermédio, lugar do permanente duelo entre imaginação e documentação – espaço, com toda a evidência, idêntico ao d’*O Delfim*, “monumento” a e “documento” da Gafeira, não menos semelhante a *O Anjo Acorado*, onde convergem história textual e Historicidade extratextual (também obviamente ficcionada) das personagens. (Lembro, ainda uma vez, a nota de pé de página em *A.A.* inserida sobre Guida, e a que há pouco fiz referência). (LEPECKI, 1977, p.161)

Valhamo-nos da concisão e da objetividade da pesquisadora: o ensaio figura *entretectos* – na esteira das categorias de *entretempos* e de *entre-espacos*, criadas por Boaventura de Sousa Santos (2011, p.38) – na exata medida em que a ele ocorrem *fato* e *ficto* em recontro, “num paralelismo autônomo e numa confluência conflituosa” (*BPC*, p.364), para usar o termo do Autor Interno Explicitado da *Balada*, na Nota Final, quando se refere aos distanciamentos e às aproximações entre fato e ficção. Arriscamos afirmar que talvez o ensaio seja a forma textual mais adequada à experiência portuguesa, já que lhe são inerentes o embate e a complementariedade entre a feição documental e a feição ficcional. Da mesma forma que a nação semiperiférica, o ensaio

repousa no interstício entre realidade e ficção, entre verdade e ilusão. Já sabemos que é na fricção desses polos que fulgura o conteúdo de verdade.

Importa perceber que qualquer tentativa de classificação da *Balada da Praia dos Cães* acaba frustrada. Há na obra traços de romance policial – mas há também aspectos que o subvertem na espinha dorsal; o título diz *balada* e, embora haja na obra vestígios da balada portuguesa tradicional, não se pode obviamente afirmar que tenhamos nas mãos uma balada tradicional; o ensaio figura entre fato e ficto, da mesma forma que a *Balada*, mas ao cotejá-la com a *Cartilha do Marialva*, notamos a diferença entre os dois textos de Cardoso Pires. Finalmente: ao fugir à divisão tradicional que serve ao mercado, a *Balada* é romance e ensaio, é ficto e fato, de modo que escapa, em alguma medida, ao carácter fetichista da forma-mercadoria – em que se insere facilmente o romance policial.

Mais do que isso: o ensaio talvez seja a forma mais adequada, segundo Adorno (2003a), à *consciência da não identidade* – isto é, ao fragmentário, ao instável, ao efêmero e ao transitório, de modo que o desvendamento de lampejos particulares traga à luz o que lhes é subjacente: a própria lógica burguesa. No caso português, ressalvemos, essa lógica segue subjacente, mas incide sobre a nação de forma mediatizada, já que as ideologias do centro são, nos termos de *O Delfim*, aclimatadas ao ambiente provinciano do largo, constrangidas pelos limites da muralha e remoradas pelo tempo da lagartixa. Em Portugal, o ensaio, nos termos de Adorno, não terá outra finalidade senão apontar os processos por meio dos quais se confere unidade e coerência ideológica ao descompasso histórico português (cuja matriz repousa na insistência do papel de intermediação de mercadorias) entre vida ideológica importada do centro e vida material determinada pelos arcaísmos económicos, sociais e políticos.

A *Cartilha do Marialva* está debruçada especificamente sobre “o antilibertino português [...] cuja configuração social e intelectual se define, nas suas tonalidades mais vincadas, no decorrer do século XVIII” (CM, p.13) – mas, mais uma vez, apreendido o tempo da História de Portugal, já podemos supor de antemão que a crítica ao marialva do século XVIII incidirá igualmente sobre o português das classes dominantes agrárias do XX – no engenheiros palmas bravos, nos dinossauros excelentíssimos, nos elias santanas. O século XVIII é crucial para a constituição do marialva, porque foi

exatamente nesse período em que a consciência do atraso português deu azo às Reformas Pombalinas.

Infelizmente não dispomos de espaço para a investigação aprofundada dos contrastes entre vida ideológica e vida material portuguesa especialmente no século XVIII – período que contém matéria suficiente para mais de um trabalho acadêmico de fôlego. De forma geral, pode-se afirmar que ao longo desse século, e já no anterior, a presença marcante dos *estrangeirados* – políticos, diplomatas e intelectuais portugueses que tomavam contato, nas nações centrais, com a evolução do capitalismo e suas consequentes ideologias – na vida portuguesa, por meio de propostas de reforma, contrasta com o passo lento da vida econômica e política nacional. O ápice da influência dos *estrangeirados* na vida portuguesa está mesmo concentrado nas reformas propostas a pulso firme por Sebastião José Carvalho e Melo, primeiramente Conde de Oeiras, finalmente Marquês de Pombal. Segundo Fernando Novais (1995, p.10), a administração pombalina ocorre no exato momento em que o Antigo Sistema Colonial entrava em colapso, devido à aceleração dos processos que levariam à Revolução Industrial na Inglaterra e ao capitalismo industrial na Europa. Nas reformas pombalinas reponta, pois, de certa maneira, a última tentativa de exploração e preservação da colônia, por meio do enrijecimento dos mecanismos de controle e de tributação, bem como a investida mais consequente de modernização da economia metropolitana. O ponto de partida é o mercantilismo clássico, em que, de modo geral, a exploração econômica da colônia favorece a retenção de metal amoldável na metrópole e esta acumula capital por meio da manufatura e posterior exportação dos produtos resultantes desse processo. Evidentemente, o que acabamos de descrever é o modelo teórico, que não ocorreu de modo integral em nenhuma nação.

A herança do atraso português, entretanto, fez malograrem, de maneira geral, as reformas pombalinas, apesar de terem sido elas as que mais alcançaram efeitos duradouros na modernização da indústria portuguesa. As intervenções de Pombal na vida nacional são descritas por todos os historiadores com riqueza de detalhes que variam de acordo com a perspectiva adotada pelo pesquisador. Avaliamos, com Fernando Novais, de modo geral, que as reformas pombalinas, conquanto encerrassem em si o impulso *modernizador* de que necessitava Portugal para equiparar-se às nações do centro, foram constituídas sob a égide da tentativa de *manutenção* do Antigo Sistema

Colonial, que acabaria por vir abaixo devido aos influxos externos – dinâmica figurada na obra de Cardoso Pires por meio da lagartixa ou do Lizardo. Além das particularidades históricas, importa perceber na figura de Pombal a encarnação do Estado forte, tutor, intermediador e autoritário que já caracterizamos anteriormente. Trata-se, de certa forma, dadas as diferenças históricas, de papel simbolicamente semelhante ao que Salazar ocupará no século XX:

À frente de uma secretaria com centralidade na burocracia do Estado, incumbida de todas as áreas do governo, cabendo-lhe todos os despachos de consultas dirigidas ao rei, Pombal assumiu, por inerência do cargo, uma posição determinante para propor medidas legislativas e executivas. Ao manobrar a instabilidade das restantes secretarias, controlou-as indiretamente, assegurando assim que todos os campos do governo passavam pela sua ingerência pessoal. (COSTA, LAINS E MIRANDA, 2011, p.267)

Trata-se, claramente, do *intermediador* por excelência, fazendo chegarem os interesses dos diferentes setores dominantes ao rei, sob a sua pena forte, que não hesitou em centralizar serviços do Estado, em acentuar a eficiência do serviço público e em eliminar com energia os oponentes que se lhe interpunham no traçado dos projetos: esmagou setores da nobreza, condenando à morte o próprio Duque de Aveiro, “o mais alto fidalgo do país” (SARAIVA, 2005, p.250); concertou a diplomacia nacional para alcançar a extinção da Companhia de Jesus, cujo modelo de ensino fugia aos novos sistemas contábeis de partidas dobradas, em aulas de comércio, iniciação matemática e câmbios; e enforcou homens do povo no Porto, depois de manifestações populares contra a Companhia Geral da Agricultura dos Vinhos do Alto Douro. Fundou também a Junta do Comércio, que neutralizava a oposição e impedia parte dos comerciantes de terem meios de representação ou de intervenção social. A Junta também fiscalizava as movimentações mercantis, industriais e portuárias: “Era um braço do Estado, integrador da facção dos negociantes que pactuaram com o modelo empresarial das companhias monopolistas inscritas no espaço do império” (COSTA, LAINS e MIRANDA, 2011, p.272).

Repitamos: apesar de todas essas reformas, a administração pombalina chegou tarde demais – e a posição intermediária de Portugal, ainda de lineamentos do capitalismo mercantil, sustentada a todo custo, sofreria abalos estruturais que culminariam nas crises dos séculos XIX e XX. José Hermano Saraiva (2005, p.253)

avalia as reformas pombalinas sob o signo do atraso, sem os ganhos de eficiência promovidos pelas inovações tecnológicas difundidas na Inglaterra, por exemplo. Ao par da introdução de indústrias já tardias, permanece inalterada a estrutura agrária nacional: “o Portugal de Setecentos representa um caso exemplar de *uma economia que operava dentro de uma moldura institucional ancestral* que só viria a ser lentamente desmantelada com as reformas liberais do século XIX” (COSTA, LAINS e MIRANDA, 2011, p.219, grifo nosso).

A estrutura institucional ancestral apontada no fragmento acima, associada ao atraso das indústrias introduzidas em Portugal, aponta claramente para as crises pelas quais o país passará no século XIX. Já vimos também que “na disseminação do tecido empresarial industrial e, até, na geografia da produção persiste uma fisionomia antiga” (COSTA, LAINS E MIRANDA, 2011, p.240-241), pontilhada pela intermediação constante do Estado. Insistimos na avaliação de que o caráter supostamente *renovador* das Reformas Pombalinas esteja calçado no Antigo Sistema Colonial, o que lhes confere feição *tardia*. Com efeito, Fernando Novais avalia a crise do Antigo Sistema Colonial como processo em que Portugal figura já claramente na periferia, não no centro do capitalismo industrial que florescia na Inglaterra. Portugal acomoda-se à posição periférica, se tomadas como referência as nações europeias do centro. A crise do Antigo Regime, por chegar a Portugal devido a influxos exógenos, assume nesse país *formas históricas específicas*, para Novais. Homologamente, as *formas específicas* do ensaio, na *Cartilha do Marialva*, ou do romance português, na *Balada da Praia dos Cães*, podem ser consideradas resultantes de desdobramentos desse processo histórico deflagrado no século XVIII – daí o debruçar-se de Cardoso Pires sobre esse momento. Em última análise, observar essas formas específicas é observar uma passagem do “movimento de longo curso e grande profundidade” (NOVAIS, 1995, p.14) que ocorre na Europa. Acrescentamos, a partir das pesquisas de Boaventura de Sousa Santos (2011, p.33-34): julgar essas formas como *atrasadas* é apenas questão de ponto de vista, pelo menos do ponto de vista literário.

Eis a feição do conservadorismo rural português, constituído no século XVIII, segundo o Cardoso Pires da *Cartilha do Marialva*:

Naturalmente, o imobilismo da fidalguia de antiga cepa está longe de compreender estruturações a largo prazo, quer na política quer na administração, porque a mão de Deus (ou seja, a contingência,

o milagre) é superior aos planos do homem, e porque, em seu parecer o progresso consiste num retorno aos valores convencionais ainda que sob novas metamorfoses. (CM, p.17)

O fragmento quase dispensa comentários: a fidalguia de antiga cepa retém, em nome da autopreservação, as ideologias que lhe sustentaram as prerrogativas em passado distante – por isso insistem na mesma carta de princípios, a dos mitos portugueses, por mais que as mudanças se lhes avizinhem das propriedades. Resignifica-se o progresso por meio do “retorno aos valores convencionais ainda que sob novas metamorfoses” – eis aí uma sentença que poderia ser utilizada como definição do que chamamos anteriormente de Perimorfose, o movimento mesmo de anulação do progresso, investindo-o da anterioridade mítica portuguesa. Num exemplo: por meio das Navegações – cujo motor fundamental era a prospecção de produtos para *novos* mercados e cuja finalidade primeira era fazer circular esses produtos – selaram-se pactos que aprofundavam as relações fundiárias tradicionais, além da justificativa ideológica da difusão da fé cristã. O impulso renovador serviu à manutenção e à reprodução das estruturas mais conservadoras.

Donde, firmar-se o homem conservantista no espelho do passado como recurso de confiança e de tranquilização em face dos desvarios e das mudanças (“modas”, dirá então) do mundo; donde, também, considerar as evoluções do industrialismo ou do regimento colonial (tão estudado pelos políticos pombalinos – veja-se Luís da Cunha, veja-se Ribeiro Sanches) como ventos passageiros da História e incapazes, por mais fortes que sejam, de derrubar os padrões centenários de um modo de viver. Deus, consola-nos o messianismo de hoje e de sempre, nunca abandona os bons portugueses – e, assim, a defesa contra a marcha contemporânea é feita sob a bandeira de quem resiste a uma crise transitória e, como tal, com movimentos de emergência ao sabor do dia-a-dia. (CM, p.17-18)

Mais uma vez o fragmento é cristalino: para o marialva, as mudanças do mundo são modas passageiras – incluídas aí as direções econômicas mais graves, como a Revolução Industrial de meados do século XIX. Já observamos a convicção de que os “padrões centenários de um modo de viver” são inexpugnáveis nas figuras da *muralha* e da *lagartixa*, aqui aproximadas: a primeira remeterá à *impermeabilidade* e à *proteção*; a segundo, estilhaço da primeira, reflete-a e inflete-a no sentido da *flexibilidade*, para além da *imobilidade*. Já vimos nas pistas de *O Delfim*, tornamos a ver na *Cartilha do Marialva*: o largo é capaz de abarcar, entre as muralhas de que está cercado, quaisquer

“modas” ou “crises transitórias” – a “marcha contemporânea”, em suma –, protegido que está pelos auspícios da Divina Providência, *permanente e estática*.

Se quisermos adiantar algumas das conclusões, trata-se, no plano das formas literárias, exatamente do que ocorre na *Balada da Praia dos Cães* (mas em dinâmica que o autor retém na obra para revelar-lhe o *atraso*, não para reproduzi-la): a forma do romance policial, sinal da marcha contemporânea da indústria editorial, é aclimatada à matéria portuguesa, que lhe é adversa; no conjunto das formas tradicionais portuguesas, a *balada* figura no título da obra. Está reproduzido, pois, o movimento português por excelência, a Perimorfose. Nas mãos de Cardoso Pires, entretanto, esse movimento será recorrentemente assinalado, apontado, acusado, traído, no corpo da obra, de modo que o leitor possa percebê-lo (no sentido da língua portuguesa europeia e sul-americana) e apreendê-lo, tomando ciência do engodo subjacente às ideologias do cotidiano – que reproduzem o discurso mítico que afirma que as “modas passageiras jamais porão abaixo a tradição portuguesa” – e às formas literárias estrangeiras – nas quais estão pressupostas as formas supostamente mais avançadas do capitalismo como *solução* para o (também suposto) atraso português. Como observaremos no momento oportuno, é essa uma das funções da intertextualidade da *Balada da Praia dos Cães* com *O Lobo do Mar*, de Jack London, romance no qual repousa a ideologia da livre-iniciativa no que ali há de robisonada.

Os embates discursivos que, na *Balada da Praia dos Cães*, emergem à superfície do texto de forma não mediatizada, em sobreimpressão cinematográfica (LEPECKI, 1977, p.96-97), aqui repontam na forma de argumentação tipicamente ensaística, em que arte e ciência são conceitos complementares e em que o âmbito de competência ganha larga amplitude. Na passagem abaixo, um trecho de discurso de Salazar é incorporado à *Cartilha do Marialva*:

“Eu sou um rural”, palavras textuais de um estadista provinciano, Salazar, em 1965. “Independentemente do que se possa chamar a poesia campestre que atrai os sorrisos um tanto desdenhosos da economia industrial, por mim, e se tivesse de haver competição, continuaria a preferir a agricultura à indústria, mas se quereis ser ricos não chegareis lá pela agricultura, ainda que progressiva e industrializada...” (CM, p.32)

Já conhecemos conteúdo do discurso de Salazar – há aqui algum eco do Palma Bravo que comentava a respeito dos “preços” de poder comprar um Jaguar. O idílio do

campo como alvo de sorrisos desdenhosos da economia industrial já pode ser lido, em 1965, como reflexo dos embates mais acirrados que se davam na economia portuguesa – em que a burguesia agrária que dera sustentação a Salazar desde a primeira hora se opunha a burguesias ascendentes associadas ao capital estrangeiro e, conseqüentemente, à “economia industrial” e financeira (SANTOS, 1990). O que importa verificar é o tom distanciado do autor. Aqui, Salazar é “*um estadista provinciano*”, expressão cujo artigo indefinido carrega o texto de certa objetividade, como se Salazar fosse apenas um *exemplo* da argumentação que vem sendo desenvolvida; chama a atenção também a expressão “estadista provinciano”, quase uma contradição em termos. O procedimento é aparentado ao das estilizações que o Narrador da *Balada da Praia dos Cães* imprime aos supostos documentos que colecionou e que apresenta ao leitor; aqui, o efeito específico do *distanciamento* acaba por *aproximar* o texto do objeto de análise e de crítica.

A primeira pista que nos terá sido deixada pelo autor da *Cartilha do Marialva* será, portanto, a escolha da própria forma do ensaio. O laboratório formal de Cardoso Pires implica experimentações diversas: conquanto não seja texto *ficcional*, o ensaio aproxima-se da forma literária da ficção. Adorno (2003a, p.18) afirma que a interpretação constituída a partir do objeto literário e compatível com ele faz emergir no plano da forma do ensaio os próprios elementos do objeto literário. A matéria histórica investigada na *Cartilha do Marialva* já contém em si o pressuposto da ambivalência, característica da semiperiferia – daí que a forma do ensaio corresponda rigorosamente ao projeto literário de Cardoso Pires.

A segunda pista contida na *Cartilha do Marialva* diz respeito às homologias entre vida social e vida psíquica, dado fundamental, por exemplo, para a compreensão das perversões do Major Dantas Castro e de Elias Santana, na *Balada da Praia dos Cães*:

Nos países civicamente menos evoluídos e em especial nas sociedades repressivas a obsessão sexual pode tornar-se como uma sublimação do desejo de autoridade ou como uma compensação de liberdade ou afirmação social transferida para o plano do indivíduo.

Uma vez que a sociedade imponha ao cidadão profundas limitações de interesses cívicos, culturais e políticos, isto é, que o destitua de autoridade e de cidadania, recusando-lhe possibilidades de afirmação e de promoção na vida colectiva, ele procurará compensar-se a níveis pessoais, mais imediatos, de comportamento. (CM, p.50)

Portugal certamente figura entre os “países civicamente menos evoluídos”, de sociedade repressiva – ali, portanto, os sujeitos tenderão a sublimar o desejo de autoridade na forma da obsessão sexual. A relação entre Dantas Castro e Mena pode ser entendida dessa forma: iniciado em transgressão que pode ser facilmente associada ao tradicional Complexo de Édipo – sugerido, inclusive, como possibilidade de enredo, em uma passagem de *O Delfim* (OD, p.201) –, o envolvimento das duas personagens é iniciada por uma fase de atividade sexual intensa, a do *diabo no ascensor* (BPC, p.181-185), seguida de crises violentas de ciúmes causadas pela tentativa de ruptura com as formas tradicionais de relacionamento e de fidelidade, concluída com a impotência do Major e com as torturas que ele inflige a ela. Interessa reter que a tentativa do casal de manter uma relação sem as amarras tradicionais da fidelidade não resiste ao teste da realidade, exatamente porque o Major guarda em si algo de *marialva*, que não pode suportar a emancipação feminina – a terceira pista guardada na *Cartilha*, referente ao papel das mulheres em sociedades e em literaturas como a portuguesa.

A emancipação das mulheres no contexto português e o papel que têm na literatura como personagens – eis a terceira pista que nos foi deixada pelo autor da *Cartilha*. Se o machismo é atributo necessário do marialva, que “jamais pode aceitar a igualdade em soberania dos amantes” (CM, p.49), então as conquistas do feminismo internacional desafiarão radicalmente o largo, a muralha e a lagartixa – ambiente do marialva e seu animal de estimação. No plano da literatura, a personagem feminina assumirá a forma da emancipação – na obra de Cardoso Pires, na *Alexandra Alpha*, na literatura portuguesa, nas *Novas Cartas Portuguesas*, cuja forma literária guarda as senhas da experiência portuguesa na perspectiva feminina.

A quarta pista que nos dá o autor da *Cartilha do Marialva* diz respeito ao caráter de *avaliação* contido na *Balada da Praia dos Cães*:

A História é como os sonhos para Freud: reconstrói-se depois de vivida em tempo e em lugar definido. Quer isto dizer que em todo o levantamento científico do passado existe o presente histórico a presidir, e que todo o juízo definitivo é potencialmente um passo de revisão. (CM, p.36)

Da dimensão histórica, coletiva, aos sonhos nos termos de Freud – rigorosamente subjetivos: “é pena que Freud não nos tenha conhecido: teria descoberto [...] um povo em que se exemplifica o sublime triunfo do princípio do prazer sobre o

princípio da realidade”, lamentava Eduardo Lourenço (2007, p.132). A reconstrução da História é feita em perspectiva, a partir de tempo e lugar específicos, distintos do tempo e lugar em que o passado se constituiu História. Mas aqui mais uma vez a experiência histórica portuguesa concreta baralha os termos, já que em Portugal o passado é reposto no presente. Avaliar um é avaliar outro, naturalmente – mas para conferir à avaliação o teor crítico da investigação radical do presente e da não identidade é necessário discriminá-los. Em Portugal, o presente histórico presidirá a avaliação crítica do passado se puder dele distinguir-se – daí os exercícios, na *Balada*, de abjunção do Autor Interno, do Autor Interno Explicitado e do Narrador. É o primeiro que preside o balanço da Crise do Salazarismo; o segundo ata as pontas da obra de Cardoso Pires, cosendo a intratextualidade e a coerência do projeto literário do Autor Externo; ao último, cabe o papel (rigorosamente *ficcional*) de estilizar os documentos, de sobreimprimir presente e passado – finalmente: de levar a efeito os recursos por meio dos quais a proposta dos Autores Interno e Externo é realizada. Talvez nossas afirmações soem categóricas demais – mas calçamo-las em outros fragmentos da *Cartilha*:

Mas tudo decorre de uma impossibilidade de facto. O objectivo-base do homem marialva – a consagração metafísica de uma distribuição de direitos sociais –, não encontrando nesta metade do século XX terreno histórico que o consolide, não encontra também uma unidade doutrinária em que se integre. Assim, a ordem rural agarra-se ao messianismo porque se vê arrastada para a negação dos princípios que considerava sagrados, imutáveis; socorre-se do Verbo como resposta à Acção (isto é, à evidência), lança nuvens de impérios para toldar a paisagem que o repele e que é cada vez mais nítida. (CM, p.105)

Primeiramente, chama a atenção que o fito do marilava não encontre “terreno histórico que o consolide” – pressuposto a que vimos conferindo gume desde as primeiras páginas. Sob a circunstância da semiperiferia, a realidade concreta se altera à revelia dos supostos e pretensos protagonistas das classes dominantes portuguesas – os marialvas –, de forma que estes lancem “nuvens de impérios para toldar a paisagem” cada vez mais nítida que lhes é também cada vez mais adversa. Assim, no plano das ideologias oficiais, emerge o *mito*:

Esta apologética do mito (*Criámos o nosso mito. Não é necessário que ele seja uma realidade*, Mussolini) e a vitória do Verbo sobre a Acção demonstram a) os recursos limitados do ideário

patriarcal e b) o verbalismo mítico que convém à exposição. (CM, p.90, *itálico do autor*)

A respeito do setor da burguesia que Guida representava, em *O Anjo Acorado*, Maria Lúcia Lepecki (1977, p.64) afirmava: ela “naturaliza um cosmos cujas gritantes contradições explica, mitologizando”. Já vimos o mesmo procedimento anteriormente, em análises de Eduardo Lourenço (2007) e de Maria Luiza Scher Pereira (1994). Finalmente: atribuir caráter *mítico* ao verbalismo marialva significa revelar-lhe a intenção de escamotear, por meio da homogeneização discursiva e ideológica, as descontinuidades da realidade material.

No plano da forma, o *estilo oficial* – a quinta pista que nos deixa o autor da *Cartilha do Marialva*:

Como o calão, o *estilo oficial* (que no barroquismo marialva se exterioriza por certo acento burocrata proveniente da obstinação da ordem) é um instrumento de defesa dos grupos em minoria. Tal como a predileção pelo acento “impessoal” da frase e pelo sujeito indeterminado (“Entendeu-se que...”, “decidiu-se optar por...”) são constantes formais de autoritarismo e de divinização. O sujeito indeterminado, a Voz superior. (CM, p.82-83)

O *estilo oficial* a que se refere o autor distingue Elias Cabral Santana – que chama aos defuntos de *de cujus*, “que é sempre um termo de meretíssimo juiz” (BPC, p. 40) – corresponde ao “acento burocrata” que reveste os “autos”, tão citados em *O Delfim* e na *Balada da Praia dos Cães*. Trata-se de registros supostamente *objetivos*, portanto *irrefutáveis*, de um ponto de vista de classe cuja finalidade é naturalizar as contradições da realidade material, como se estas lhes fossem inerentes. O fragmento acima é claro: as marcas da impessoalidade estão investidas de autoritarismo e de divinização – “o sujeito indeterminado, a Voz superior”, cujo amparo *legal* lhes confere feição absoluta. O Narrador da *Balada* emulará a afetação da irrefutabilidade das ideologias oficiais, mas, ao estilizá-las, subvertê-las-á, apontando-lhes a artificialidade.

02. Entre fato e ficto

Laudo cadavérico, página de rosto e a apresentação dos termos gerais da *Balada da Praia dos Cães*

Mesmo os leitores mais atentos terão se surpreendido com a organização interna das primeiras páginas da *Balada da Praia dos Cães*. Com efeito, o laudo cadavérico do Major Dantas Castro – a esta altura, apenas “um desconhecido” – abre o romance logo depois da página de rosto, em que constam o título da obra e o subtítulo “Dissertação sobre um crime”. Fica a impressão de que se trata de documento oficial, não literário, coletado pelo Autor Interno Explicitado, precedendo toda a obra e prendendo-a à realidade histórica. Se o laudo abre o livro antes mesmo da segunda página de rosto, então talvez ele seja documento efetivamente *oficial*. Mas a leitura atenta impedirá que o leitor possa assumi-lo como *real*, pois faz supor que tudo que virá a seguir está sob suspeita, já que a própria “portada” da obra está carregada de ambivalência.

Em artigo a respeito da *Balada*, Marlise Vaz Bridi afirma que o romance dá máxima visibilidade a um procedimento inerente ao discurso literário: o de “constituir-se ele mesmo no amálgama de vários outros discursos, onde cada um deles perde a especificidade para integrar-se como fio da trama de um discurso de outra ordem” (BRIDI, 2002, p.39) – exatamente o literário. O procedimento a que aludimos no parágrafo anterior é descrito da seguinte maneira:

[...] há uma duplicação da página de rosto de tal modo que o romance tem dois inícios, ou melhor, um simulacro deles: no corpo da obra, após a reprodução do laudo pericial acerca de um cadáver, ressurgue a página de rosto como que a apontar o início da obra de ficção propriamente dita e a demarcar o laudo pericial como pertencente a outro plano, documento verídico da realidade. (*Ibid.*, p.32)

Segundo a autora, o laudo, seguido de uma nova página de rosto, instauraria no plano da obra a “mistura entre a realidade e a ficção”, cujo “deslindamento é cuidadosamente afastado, por simplificador” (*Ibid.*, p.33). Finalmente, partindo do pressuposto inicial – o de que o laudo foi subsumido pelo discurso literário –, conclui-se que o fragmento inicial do romance “passa a cumprir outra função, entre outras a de simular a verdade e, por isso, apontar para a História contemporânea do país ou para um ensaio de sua interpretação” (*Ibid.*, p.33). Retenhamos por enquanto esse ponto de partida.

O recurso utilizado na abertura da *Balada* ataria essa obra à tradição realista do romance do século XIX; no século XX, entretanto, segundo Adorno (2003b), os produtos da indústria cultural tomaram ao romance seu realismo imanente. Desse modo, talvez só seja possível proceder à investigação de Portugal pela porta de entrada da ficção. Com efeito, há fragmentos do próprio laudo que deixam sugeridas intervenções do Narrador. Chamará a atenção, por exemplo, o item 2, em que se afirma que o cadáver encontrado na Praia do Mastro em 03 de abril de 1960 “não aparenta rigidez cadavérica; não tem livores” (BPC, p.33); não tem, portanto, a rigidez e a palidez típicas dos mortos. Daí a afirmar *que não está morto* – ao menos para efeito analítico-interpretativo da obra – bastaria um passo, que não daremos ainda.

Outrossim, surpreende o item 15, em que se afirma que há “ausência de sinais de homossexualidade ativa ou passiva” (*Ibid.*, p.34). Os itens 01 e 02 destinam-se à descrição geral do cadáver; os de 03 a 14, à dos ferimentos e dos projéteis que nele foram encontrados – de modo que a alusão à ausência de sinais de homossexualidade ativa ou passiva destoa do tom geral, a não ser que a investigação desses “sinais” seja padrão em laudos como o que temos diante dos olhos. Finalmente, encerra-se o suposto documento com a alusão aos “cães” que rasgaram as peças do vestuário do cadáver. E também chama a atenção que esses animais tenham sido citados com artigo definido, em anáfora provável aos cães do título.

Acreditamos que as duas estranhezas acima descritas, além do traço gramatical do artigo definido, apontem para a hipótese de que a obra tenha sido iniciada na própria capa e que a inclusão do laudo ainda antes da folha de rosto tenha mesmo o efeito proposto por Marlise Vaz Bridi – o de sinalizar que, na *Balada*, *os limites entre ficção e realidade*, ou entre *romance e história*, são dados um pelo outro. Em termos bastante simples, nosso pressuposto é o de que a dimensão ficcional da *Balada* só poderá ser compreendida na medida em que se justapõe à dimensão factual ou histórica do mesmo romance, e vice-versa, de modo que uma espelhe a outra – e que na instância entre elas esteja contido o *conteúdo de verdade* do romance.

Recuemos, pois, ao título. Na descrição da forma poemática da balada associada à cultura popular portuguesa, Massaud Moisés (1984) fornece algumas senhas para a análise do romance. De modo geral, a forma medieval da balada era “um cantar de feição narrativa, em torno de um episódio apenas, de assunto melancólico, histórico,

fantástico ou sobrenatural” (MOISÉS, 1984, p.285). Para nossa pesquisa, interessa que a balada verse a respeito de assunto *histórico* – como será, em larga medida (isto é, na medida de sua *literariedade*) o da *Balada* de Cardoso Pires – e *fantástico* – porque o ponto de partida da narrativa está na descoberta de um cadáver sem rigidez e palidez, isto é: *que talvez não esteja morto*, espécie de fantasma ou de semimorto. Mas a seguir, o pesquisador aponta outras características que também permitem aproximar a forma poemática da balada ao romance que ora estudamos:

De estrutura dramática, dialogal, esse tipo de balada nos mostra a ação em processo: em vez de contada, a fabulação é presentificada ao leitor. Tal esquema, que torna a balada um embrião da cena dramatúrgica, promana do caráter coletivizante do poema na sua forma tradicional: o autor se omite para que na sua voz ecoem as expectativas e valores do seu povo. (MOISÉS, 1984, p.286)

Em verbete de Dicionário Eletrônico de Termos Literários, Miguel Alarcão (2013), da Universidade Nova de Lisboa, afirma que a balada é forma poemática narrativa de narrador impessoal, em que se guarda memória da história, da lenda e da mitologia; que a balada é também resultado, produto ou cruzamento de diversas linguagens; que tradicionalmente se associa a balada às formas populares de poesia devido à suposta autoria coletiva e anônima – em que se manifestaria uma comunidade ou povo.

Maria Lúcia Lepecki (1977, p.155) já se referira ao caráter dialogal da primeira pessoa do plural, o *nós*, em *O Delfim*. Conforme já observamos anteriormente, o ponto de vista do Autor desse romance pressagiava a Instância Intersticial da *Balada*, na exata medida em que ambos os textos constituem-se por meio de diálogos com o *Leitor*. *Estar-entre* é circunstância dialogal por excelência, instalada na passagem, na circulação, no trânsito ou, finalmente, na Perimorfose. “Dialogando com os que lhe complementam a informação e saber, o Escritor duplica-se em mestre e discípulo. Colectiva-se, por consequência, com os mestres que segue e os discípulos que conduz” (*Ibid.*, p.155). Em *O Delfim*, ainda havia o *Autor* que, posto pusesse em circulação os diferentes discursos, ainda presidia a ordenação dos fatos; era ainda aquele cuja perspectiva, a do alto de seu quarto, organizava as vozes. Na *Balada*, há Narrador e Autor Interno Explicitado – e o efeito pretendido é o de que a dinâmica entre dois instale o texto *entre* o fato e o ficto, ponto de vista privilegiado para apreensão e registro

da multiplicidade discursiva externa ao romance, nele internalizada de modo a subverter o estilo oficial da Voz Superior, que é monológico. Maria Luiza Scher Pereira (1994, p. 120) lembra que, de todos os títulos de romances de Cardoso Pires, apenas a *Balada* não remete a uma personagem individualizada – o que lhe confirma o gume dialogal e coletivo. A autora também cita Óscar Lopes, que afirmara ser a obra “rica em polifonia vocal, se pensarmos no seu coral de vozes que à nossa leitura se sobrepõe” (LOPES *apud* PEREIRA, 1994, p.120).

Partamos de um trecho do romance para verificar o caráter dramático⁹ e dialogal da *Balada*. Descoberta a Casa da Vereda, em que o Major Dantas Castro, Mena, o Cabo Barroca e o Arquiteto Fontenova estiveram confinados, a Polícia Judiciária procede ao levantamento de evidências que poderiam conduzir à captura dos suspeitos. Na casa encontram-se diversos objetos que podem ser úteis à investigação – “Mas isto é um festival de pistas. Estamos lixados, há aqui matéria para mais de vinte volumes” (*BPC*, p.56) é o que declara o inspetor Otero face à abundância de rastros deixados pelos assassinos. A seguir, Elias mede, com um estagiário, a distância que vai da vivenda à estrada e que deverá ter sido trilhada pelos antigos moradores da casa.

[...] Elias na ponta da fita métrica considera: Irmão, uma descida destas à noite é de partir a bússola da paciência a qualquer um.

Ainda por cima, à chuva, diz o estagiário. O padre deve ter passado um mau bocado, chefe.

Elias: Padre? Quem lhe disse a você que havia um padre metido nisto?

Estagiário: O cabeção, Chefe. Então o cabeção que estava no guarda-fato. (*BPC*, p.56-57)

Note-se no fragmento acima que o diálogo entre o Chefe Elias e o estagiário tem início de forma razoavelmente comum ao texto em prosa de ficção: a fala daquele a este é introduzida por dois pontos, seguidos de primeira palavra em letra maiúscula. Leitores mais apegados à pontuação dos romances tradicionais do século XIX talvez sintam alguma falta do travessão ou das aspas, mas não terão a compreensão comprometida. Da mesma forma, a resposta do estagiário abre um novo parágrafo, seguida de oração encabeçada por verbo *dicendi*, posto faltem também o mesmo travessão ou as mesmas

⁹ Michelle Matter (2010, p.249-250) já fez breve levantamento de “aspectos do dramático” na *Balada da Praia dos Cães*, em algumas passagens: a encenação do crime cometido na Casa da Vereda, contida na “Reconstituição”; os interrogatórios de Elias a Mena, assemelhados a leituras dramáticas; as rubricas de movimentações de cena, também na “Reconstituição”.

aspas. O período seguinte do mesmo parágrafo também contém discurso direto, fala do estagiário ao chefe, terminada em vocativo que não deixa dúvidas quanto a quem está falando, por mais que, insistimos, os traços tradicionais do diálogo não estejam presentes.

Mas o parágrafo seguinte é aberto apenas com o nome da personagem que pergunta, seguido de dois pontos, seguidos por sua vez pela pergunta de Elias, sem travessões ou aspas; essa pergunta é seguida de resposta encabeçada pelo designativo do interlocutor de Elias, “Estagiário” – tudo com a feição do *texto teatral*, que remete ao gênero dramático, à “estrutura dramática, dialogal” que “nos mostra a ação em processo” como quer Massaud Moisés em fragmento citado acima. Se quisermos nos ater aos pressupostos fundamentais do gênero dramático, segundo as proposições de Anatol Rosenfeld (2008), encontraremos que, nesse gênero, de forma geral, é “[...] o mundo que se apresenta como se estivesse autônomo, absoluto (não relativizado a um sujeito), emancipado do narrador e da interferência de qualquer sujeito, quer épico, quer lírico” (ROSENFELD, 2008, p.27). O efeito dominante obtido por meio desse traço é o de obscurecer as intervenções constantes do Narrador, como se as vozes circulassem livremente pelo romance, sem instância ordenadora – ou como se pudéssemos *ver e ouvir* os discursos diversos que circulam nos estratos inferiores das ideologias do cotidiano (MIOTELLO, 2005). É evidente que a *feição* teatral de alguns fragmentos da *Balada da Praia dos Cães*, entretanto, jamais poderá ser generalizada para todo o romance, que não se constitui integralmente como *texto de teatro*; no mais, ao contrário do que ocorre no gênero dramático, o Autor Interno da *Balada* interfere na narrativa por meio do Narrador e do Autor Interno Explicitado. Apesar dessas duas passagens, e de todas as outras em que a interferência é menos explícita, o efeito geral é o de que “não há mais quem apresente os acontecimentos: estes se apresentam por si mesmos, como na realidade [...]. A ação se apresenta como tal, não sendo aparentemente filtrada por nenhum mediador” (ROSENFELD, 2008, p.29-30), especialmente se compararmos a *Balada* a *O Delfim*. Em síntese: é certo que temos um Narrador que interfere nas vozes que, na aparência do texto, teriam emergido por si próprias.

A “Psicanálise mítica do destino português”, de Eduardo Lourenço (2007), contém hipótese fundamental para nós: a de que “a mais sumária autópsia” da historiografia portuguesa, que “revela o irrealismo prodigioso da imagem que os

Portugueses fazem de si mesmos” (p.23), está, em certa medida, transposta, no plano da literatura, na *Balada da Praia dos Cães*, cuja dimensão do *registro do fato histórico* é parte integrante da do *registro ficcional*. Uma não poderá ser sustentada sem a outra. A questão de fundo é a matéria histórica portuguesa, que se dá a ver, na *Balada* sob uma forma literária específica. O mesmo Eduardo Lourenço registra que, nas “Histórias de Portugal”, “tudo se passa como se não tivéssemos interlocutor” e que há no país “certa carência de fundo em matéria teatral e romanesca” (*Ibid.*, p.24). A experiência nacional teria timbrado, portanto, formas literárias monológicas – e a *Balada*, devido à multiplicidade de discursos, já poderia ser lida como obra na contramão dessa tendência: primeiramente, o *nós dialogal* que já se manifestava nas obras anteriores, especialmente em *O Delfim*, implica participação do leitor, que se acentua na *Balada* por meio da feição dramática, como se o narrador se pretendesse objetivo, exatamente como se pretendem as instâncias da justiça, que coletam provas, avaliam-nas e julgam-nas. Conhecemo-lhes o anverso: a objetividade das instâncias judiciais pressupõe também a Voz Superior do marialvismo mais conservador. É na escalavradura dessas contradições que está inscrita a força – o que vimos chamando *conteúdo de verdade* – da *Balada da Praia dos Cães*.

Utilizemos aqui um fragmento de maior fôlego, de modo que possamos ampliar a análise que vimos empreendendo para o romance como um todo. Na balada tradicional, os eventos costumam estar dispostos linearmente no tempo, ao contrário do que ocorre na obra de Cardoso Pires. A justaposição de passado e presente, constituindo um tempo entretempos, característico da Instância Intersticial, é fundamental para que a *Balada da Praia dos Cães* se constitua como avaliação não só da crise do salazarismo, mas também dos eventos ocorridos após a Revolução dos Cravos. Retomemos o diálogo entre o estagiário e o Chefe Elias. Este desconhecia o cabeção descoberto por aquele. Elias esquadrinha mentalmente a chegada do Major Dantas Castro e de Mena à Casa da Vereda, em uma noite de chuva. Sob a tormenta seria difícil traçar o caminho da estrada à casa.

“Mena”, chamava ele no meio da tempestade.

Tinham-se lançado pela encosta abaixo e às duas por três cada qual andava para seu lado. Aqui e ali um rasgão no escuro, “Mena, Mena”, e tudo, voz, correrias, era levado na enxurrada. Até que, não se sabe como nem onde, a mão da jovem rompendo as cordas da chuva encontrou (finalmente) outra mão, que era a do padre, e

investiram os dois por charcos e por silvas e por socacos pedregosos e chegaram a uma parede, uma porta, ao tão desejado milagre duma fechadura que cede. E de repente, luz: Casa da Vereda, como designam os autos. Aqui mesmo, este sítio. Moça e sacerdote encontravam-se num pequeno hall, recuperados ao pavor e à tempestade. (BPC, p.57)

A reconstituição do trajeto da estrada à casa é feita mentalmente por Elias e é acompanhada minuciosamente pelo narrador. Sugere-se uma ambiência levemente amorosa, pontilhada pelos chamados de Dantas a Mena, em falas que estão devidamente destacadas por aspas. O distanciamento entre o fluxo mental de Elias, em que o trajeto é recomposto, de um lado, e a ação das personagens, de outro, é claramente delimitado por essas aspas e pelas formas verbais no pretérito. A restauração da atmosfera amorosa ganha força por meio das mãos que se encontram, e o trajeto perde a desorientação anterior e flui naturalmente, em enxurrada, por meio do polissíndeto, até à porta. Mas a sentença seguinte quebra o ritmo, e o erotismo quase vulgarizado começa a ganhar corpo, no “desejado milagre duma fechadura que cede” – em expressão do juízo de valor de Elias, eivado de resquícios de provincianismo católico marialva. O milagre aponta para o disfarce do major, a fechadura que cede alude à sofreguidão dos amantes que não se encontravam havia oito meses. Que fique aqui sugerida, para investigação mais adensada no capítulo intitulado “Fetiches e perversões: entre sujeitos e objetos”: a imaginação de Elias dá asas a suas perversões, desviando-o muita vez da investigação que se pretende objetiva, na pretensa imparcialidade dos autos. São eles, aliás, que interrompem essa franja *voyeur* do investigador: “E de repente, luz: Casa da Vereda, como designam os autos” – em período que soa como a expressão de certa autocensura de próprio Elias, ciente da passagem picante pela qual enveredava sua imaginação, a que só dará asas na própria casa.

“Aqui mesmo, este sítio” – podemos apontar essa frase nominal como exemplo flagrante da presentificação a que se refere Anatol Rosenfeld. Vislumbramos por um instante as passagens da imaginação do *voyeur*; temo-lo agora diante de *nossos próprios olhos*, na Casa da Vereda, em dêiticos incontestáveis do *aqui* e do *agora* do romance, em efeito algo surpreendente, na superposição de três tempos: o primeiro, o da chegada dos amantes à casa, marcado pelas aspas; o segundo, o da investigação da casa, marcado pelas formas verbais de presente, pelos diálogos sem travessões ou aspas – marcas textuais que constituem o terceiro tempo, o da leitura, o próprio presente do leitor, no

excerto que tem diante dos olhos, que coincide ao menos por um átimo com o tempo do romance, por meio dos recursos textuais acima descritos. Três momentos distintos, todos eles investidos de presentificação por meio do espaço da Casa da Vereda. Esse efeito terá consequências graves em nossa análise do romance como um todo: como outros espaços ao longo do romance, a Casa da Vereda remete a Portugal, dentre outros motivos, por ser espaço em que passado, presente e futuro estão equiparados e justapostos.

Em poucas palavras, e em fragmento de relevância ainda localizada, mas em que já está contido procedimento que permeia todo o romance: a estrutura dramática e dialogal que guarda raízes na balada tradicional confere à *Balada* de José Cardoso Pires a feição de palimpsesto, na medida em que no romance acumulam-se os tempos – o passado e o presente – sem que aquele seja superado por este, ambos em acúmulo: estão justapostos e remetem um a outro no que chamamos anteriormente de Perimorfose. É essa também a feição da evolução histórica portuguesa, a que a Balada está *circunscrita*, sem estar *presa*.

Retomemos: a balada também guarda feição coletivizante, isto é, “o autor se omite para que na sua voz ecoem as expectativas e valores do seu povo” (MOISÉS, 1984, p.286), caráter por meio do qual Miguel Alarcão associou essa forma poemática a outras de extração rigorosamente popular. Insistimos que, na *Balada* de José Cardoso Pires, a omissão do autor não será completa, ao contrário: suas intervenções são fundamentais, primeiramente, para a *organização* da obra. A impressão inicial é a de que o Autor Interno Explicitado é apenas organizador ou compilador de documentos oficiais ou extraoficiais, depoimentos, memórias, fotografias, anotações avulsas, reportagens de jornal etc. Ainda que seja possível verificar as intervenções claras do Narrador a cada registro supostamente objetivo do Autor Interno Explicitado, vale a pena registrar essa primeira impressão da obra – porque um e outro gesto serão constituintes complementares do romance, cuja precisão formal está rigorosamente em situar-se entre a dimensão ficcional e a histórica. Sem referir-se à *Balada da Praia dos Cães*, Maria Lúcia Lepecki afirmava, segundo a coerência interna das obras publicadas até 1977:

A radicalidade marxista implica a ausência absoluta de qualquer tipo de moralismo e/ou sentimentalismo, condicionando, antes, um justo peso e medida na observação-reflexo de fenômenos cujo

conhecimento científico tanto precede a quanto se recria em o acto de escrever. Na subjectividade inerente à obra de arte, Cardoso Pires inocula, assim, a objectividade do saber concreto e, fundindo, subjectivo (imagem literária) e objectivo (imagem cognitiva precedente, não literária), cria e mostra o próprio comprometimento, profetiza a transformação que, por necessária e contida na direcção mesma das forças Históricas, também necessariamente virá (LEPECKI, 1977, p.47, grifos da autora)

A *objetividade do saber concreto* – ou, como preferimos, sua *dimensão factual ou histórica* – inoculada na *Balada da Praia dos Cães* está contida, pois, na multiplicidade de discursos que se justapõem no romance – e sintetizada no jogo da primeira folha de rosto, seguida do laudo cadavérico, seguida finalmente de uma segunda folha de rosto; a *subjectividade inerente à obra de arte* – ou sua dimensão ficcional – está prefigurada nos itens 2 e 15 do laudo, bem como no pontilhado que o encerra e abre efetivamente a obra ao ficto.

O carácter coletivizante da *Balada* reside, dessa forma, na multiplicidade de discursos, de modo que *seja dada voz* a setores distintos da sociedade portuguesa. Em termos gerais, teremos a *perspectiva do Estado corporativo* (e dominante, tanto social quanto literariamente) figurada no discurso do Chefe Elias e do Inspetor Otero; a dos setores revoltosos (mas ainda conservadores) das Forças Armadas, no do Major Dantas castro; a dos estudantes, no do Arquiteto Fontenova; a das mulheres à busca de emancipação, no de Mena, no de sua amiga, Maria Norah, e no da mãe do arquiteto; o dos filhos dos camponeses-operários que vão à tropa à cata de ascensão social, no do Cabo Barroca. Há ainda outros, de importância menor na economia interna do romance, e a que nos referiremos nas passagens adequadas.

Não se trata de reduzir a *Balada* à alternância de vozes oriundas de distintos lugares sociais portugueses – mas de verificar que eventuais alterações entre essas vozes contém certa *redução estrutural* de dados externos à obra, nos termos de Antonio Candido (2010, p.28). Avançando um passo, nos termos de Maria Luísa Lepecki, aquelas alterações e aquela mediação compõem a imagem literária, da ordem subjetiva, constituída por meio da imagem cognitiva precedente, não literária, de que é redução estrutural.

Ao investigar a dinâmica espacial em *O Anjo Acorado*, Maria Lúcia Lepecki verifica que é na praia que se dão as “ultrapassagens de campo semântico, génese da plurificação de acontecimentos”:

Um primeiro acontecimento se dá quando cada grupo de personagens ultrapassa os limites do espaço físico de origem, transplantando-se para outro – a plataforma à beira mar – onde se desenrolará a acção. Transportados para o lugar geográfico novo, ambos os grupos mantêm contacto com a origem, através de objecto simbólico ou pelo percurso de caminho de volta. [...] A remissão constante para o sítio de onde se saiu informa, também, constantemente, estarem os agentes em situação de ultrapassagem de limites geográficos, imagem de ultrapassagem intelectual, afectiva ou ideológica (LEPECKI, 1977, p.36)

Talvez, na *Balada da Praia dos Cães*, a plataforma à beira mar siga o mesmo princípio descrito acima, mas com uma depuração formal. Primeiramente, a praia preserva a característica *limítrofe*. Trata-se do *espaço literalmente textual* em que *fato* – o registro do substantivo “praia”, três vezes, uma na capa do livro e duas nas folhas de rosto, além das ocorrências no laudo cadavérico – e *ficção* – as páginas iniciais do romance propriamente dito – se confinam e tangenciam. As páginas iniciais do romance, carregadas de paratextos editoriais (GENETTE, 2009, p.09), corresponderiam à *passagem* entre fato e ficção – que fica em suspenso até o fim; a praia é sua figuração literária.

Da capa à segunda página de rosto é erigida a instância narrativa da Balada, o que vimos chamando de Instância Intersticial: essa *passagem* do fato ao ficto – nem este nem aquele, mas a instância *entre* os dois. A praia é a figuração desse intervalo, da mesma forma que, em *O Anjo Ancorado*, a praia é o espaço em que personagens, ao ultrapassarem limites do espaço físico de origem (representações de ultrapassagem intelectual, afectiva ou ideológica), despejam o resultado final das próprias ações. Assim, o Arquiteto Fontenova terá sido o estudante que abandonou os bancos cómodos da universidade, em que as ideias ululam dissociadas da prática, e posicionou-se politicamente por meio da *ação*; o Cabo Barroca terá rompido os limites da aldeia e depois da hierarquia da tropa; Mena terá se emancipado por meio dos estudos, da escolha do amante e da opção ideológica. Finalmente o próprio Major Dantas Castro, por mais que tenha malogrado no intento, terá tentado rebentar as amarras autoritárias que acabaram por custar-lhe a vida.

A Praia do Mastro, em que o corpo do Major é abandonado, está prenhe de um cadáver que “não aparenta rigidez cadavérica; não tem livores” (*BPC*, p.33), isto é, *que não aparenta estar morto* – e que guarda, desse modo, *o mistério a resolver por meio*

da dissertação do crime. Se, segundo Maria Lúcia Lepecki, é por meio da ação que são constituídos o espaço e o tempo, então a Praia do Mastro será aquela em que o *aqui* e o *agora* estão dados pelo enterro do morto-vivo, seguido de sua exumação. Já está dado, então, o lineamento dissertativo da *Balada*, na medida em que o processo será de investigação de ação passada e alicerçada no real que se faz presente no espaço ficcional da Praia do Mastro (LEPECKI, 1984) e que se atualiza em cada ato de leitura. É ainda a instância narrativa a partir da qual emana o levantamento dos documentos – instância em que se justapõem e se igualam, em palimpsesto, o passado (os antecedentes do crime e o próprio assassinato, matéria aparente do romance), o presente (a Instância Intersticial, a partir da qual é avaliada a *exumação* daquele passado) e o futuro (ponto de vista do leitor, a partir do qual são lidos o passado e o presente). O efeito determinante de toda a *Balada*, que a perpassa da capa à contracapa, é o da *justaposição entre essas instâncias*, ou, se quisermos dizer de outra forma: a obra não se constitui plenamente em nenhuma delas, mas *entre elas, entretempos* (SANTOS, 2001, p.38).

A praia é o espaço dos *entretempos* – será assim *entre-espaço*, mas não apenas no sentido espacial, mas especialmente no que respeita aos campos semânticos de que estão investidas as personagens. Todos vão dar à praia, ou morrer nela: o Arquiteto Fontenova, o Cabo Barroca e Mena perderão a vida *subjativa* (isto é, serão encarcerados) por ter tentado transcender as limitações de campos que lhes foram impostas; também o narrador colecionará documentos do real que assumirão feição fictícia para tentar cumprir uma passagem – do fato ao ficto, à procura da coerência que falta ao real, mas que é imanente à obra de ficção, em jogo de espelhos que não mais nos surpreende, dada a dinâmica observada acima.

Em análise sobre *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, Walter Benjamin afirma que o narrador do romance fala *a partir de* Berlin – sem “cortejar a cidade, com o sentimentalismo de quem celebra a terra natal” (BENJAMIN, 1994b, p.57). Talvez seja possível afirmar o mesmo a respeito dos narradores da *Balada*: eles falam *a partir de* Portugal porque a Instância Intersticial guarda em si o traço fundamental da experiência *semiperiférica* – o traço intermediário, entre o ficto (conduzido pelo Narrador) e o fato (de que o Autor Interno Explicitado “disserta” as personagens). O princípio estilístico daquela obra de Döblin é a *montagem* (*Ibid.*, p.56), recurso que “faz explodir o ‘romance’, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de

caráter épico. [...] A verdadeira montagem se baseia no documento”. As observações são profícuas para a nossa análise. Primeiramente porque, de forma geral, a *montagem* – especialmente no que diz respeito ao cinema – se aproxima bastante do recurso fundamental utilizado na *Balada da Praia dos Cães*, como observaremos a seguir, especialmente em fragmentos de interrogatórios de Elias a Mena. Neles, perceberemos a sobreimpressão dos momentos passados na Casa da Vereda sobre os interrogatórios – alcançando o efeito de aproximação entre as duas passagens, no que se refere ao tempo e ao espaço, e os dois torturadores, Dantas Castro na Casa e Chefe Elias nos porões da Judite. Desse modo, a montagem, também no romance português, serve à ruptura da forma tradicional do romance e abre-lhe as portas a novas possibilidades de caráter épico – gênero em que, ao menos na sua forma “pura”, o narrador tem a pretensão de comunicar a matéria do narrado ao leitor, o que implica distanciamento no tempo (ROSENFELD, 2008, p.24-25). Rigorosamente o inverso do que afirmamos a respeito do caráter dramático da *Balada* – também inscrita, portanto, *entregêneros*.

Insistimos mais uma vez que não se trata de circunscrever a *Balada* a um outro gênero, mas de fazer rigorosamente o exercício teórico contrário: o de verificar que a obra, na mesma medida em que contempla um narrador imiscuído em Portugal, que narra *a partir* desse país – o que o aproxima do andamento histórico português e que constitui, portanto, homologia entre a instância narrativa da obra e a realidade na qual ela foi constituída – a *Balada* também contempla o pressuposto épico do *distanciamento* do narrador. O recurso da montagem é exatamente um indicador desse distanciamento, fundamental para que a função de organizador do Autor Interno Explicitado possa ser exercida. Em termos bastante simples: o Narrador está *imerso* na matéria narrada (e interfere nela diretamente), enquanto o Autor Interno Explicitado pretende estar *fora* dela, afirmando que “Hoje, 1982, vemos claramente Elias Santana como o investigador que, uma vez senhor de toda a verdade, se entretém a deambular pelas margens à procura doutras luzes e doutras reverberações” (*BPC*, p.148) – o que lhe permite produzir o efeito do distanciamento. Esse duplo movimento, de imersão e emersão, de aproximação e distanciamento, revela propriamente a instância intersticial da *Balada*; sem o acompanharmos, faremos uma leitura incompleta: ou leremos a obra como relato histórico ou como mera ficção. Anatol Rosenfeld (2008, p.151-152) afirma que o *olhar épico da distância* é que permite suprimir ao cotidiano o que nele é incompreensível,

porque é habitual. Na *Balada* o Narrador tem os pés plantados na dinâmica semiperiférica de Portugal – e narra, a partir desse *entre-espaço*, espécie de *praia* literária, o progresso da investigação de Elias, a partir da perspectiva do chefe da Judite, de modo a ancorar-se nos fundamentos do discurso dominante do Estado salazarista. E é de lá que ordena e estiliza os discursos, os depoimentos, as reportagens de jornal, os documentos oficiais, equiparando-os todos por meio da *montagem*, que remete ao caráter ficcional da obra, engendrado, agora, pelo Autor Interno Explicitado, que garante o distanciamento por meio do qual é possível *alienar* o leitor, em procedimento rigoroso de *negação da negação* (ROSENFELD, 2008, p.152), da perspectiva em que está imerso.

De rafeiros e portugueses

*Escrever história é tão difícil que a maioria dos historiadores vê-se obrigada a
fazer concessões à técnica do lendário.*

Eric Auerbach, *Mimesis*

Dados os traços gerais da instância a partir da qual se constitui a narração da *Balada*, enriqueçamos a análise do romance por meio de breve levantamento de dados externos à obra, mas que estão nela sugeridos. Em *Portugal: Ensaio contra a autoflagelação* (2011), Boaventura de Sousa Santos retoma as afirmações que já propusera em 1994, dezessete anos antes, alcançando afirmação lapidar a respeito da *experiência nacional portuguesa*: “Durante muitos séculos, Portugal foi simultaneamente o centro de um grande império colonial e a periferia da Europa. Reside aqui o elemento estruturante básico da nossa experiência coletiva” (SANTOS, 2011, p.22).

Primeiramente, é de notar que o elemento estruturante básico da experiência coletiva portuguesa guarde duas faces opostas – Portugal como centro, Portugal como periferia –, o que costuma resultar, aos olhos dos pesquisadores, como *ambivalência* ou *ambiguidade*, muitas vezes insolúvel ou insuperável. O mesmo Boaventura de Sousa Santos, na mesma obra citada anteriormente, afirmará:

No caso de Portugal, não estar no centro significou ir atrás, e ir atrás é ter o passado como problema. Mas mais do que isso é não

poder libertar-se plenamente do passado. Portanto, nessas condições, a evolução histórica assume a forma de um palimpsesto onde os diferentes períodos se vão acomodando em diferentes e imprevisíveis formas, *mas sempre sem desaparecer*. O palimpsesto oferece-se a leituras superficiais de rupturas e continuidades. (SANTOS, 2001, p.34, grifo nosso)

A ambivalência da história de Portugal reside na impossibilidade de superação do passado, cuja manifestação mais aparente talvez seja a da *saudade* – que já chamamos anteriormente de “termo complexo da literatura portuguesa” (BARREIROS, 2010, p.61), na esteira dos termos de António José Saraiva e da semiótica tensiva (TATIT, 2001):

O sentimento chamado saudade caracteriza-se pela sua duplicidade contraditória: é uma dor da ausência e um comprazimento da presença, pela memória. É um estar em dois tempos e dois sítios ao mesmo tempo, que também pode ser interpretado como uma recusa a escolher: é um não querer assumir plenamente o presente e o não querer reconhecer o passado como pretérito. Do ponto de vista da actividade, é um acelerador combinado com um travão simultâneo, se é possível usar imagens mecânicas em matéria de tanta subtilidade qualitativa. De qualquer forma, é um sentimento complexo, mesclado, doce-amargo, pouco propício à acção, e não deve ter contribuído pouco para que a personalidade portuguesa apareça a observadores estrangeiros como desnorteante e paradoxal. (SARAIVA, 2007, p.84)

O vocabulário do fragmento compõe a imagem a um só tempo *dinâmica e estática* do que António José Saraiva chama de “personalidade portuguesa”: “Duplicidade contraditória”; “acelerador” interrompido por um “travão simultâneo”; sentimento “desnorteante e paradoxal” são expressões daquela ambivalência, daquela situação intermediária de base – centro de periferia, periferia do centro. Fernando Pessoa, no heterônimo de Álvaro de Campos, talvez tenha proposto a mesma imagem nos seguintes versos de “Tabacaria”: “Serei sempre *o que não nasceu para isso*; Serei sempre *só o que tinha qualidades*”. Com efeito, é possível afirmar que, depois de um breve momento histórico de pujança, durante o período das Grandes Navegações, em que a nação se viu privilegiada econômica e politicamente, Portugal sempre esteve na *iminência* de voltar a ser grande potência (isto é, quando voltava os olhos a suas colônias), mas nunca teve forças internas para fazê-lo (especialmente quando tentava equiparar-se, em vão, às nações que se tornaram centrais no capitalismo europeu). O país estava investido das qualidades de potência – a propriedade e a exploração das

colônias, especialmente o Brasil –, mas não teria “nascido para isso” – por não ter sabido preservar a condição hegemônica.

A semiperiferia ibérica – ou o *semidesenvolvimento*, nos termos de Fernando Morán (1971) – pode mesmo ser caracterizada pela desproporção dos processos experimentados na economia, na sociedade e no plano das ideias. Para esse diplomata, crítico literário e político espanhol, o fito do romance na semiperiferia é contribuir para a superação dos obstáculos que representam o arcaico que as classes dominantes insistem em timbrar nessas sociedades – no caso português, o obscurantismo marialva. A sociedade semidesenvolvida (ou semiperiférica, nos termos de Boaventura de Sousa Santos) se caracteriza pelo desenvolvimento desigual de seus setores. “Los procesos de transición social no son sincrónicos, continuos, simétricos y equilibrados. Como procesos históricos consisten en una serie de contradicciones, de tensiones, conflictos y discontinuidades”¹⁰ (MORÁN, 1971, p.203). A forma do romance, nessas sociedades, será correlata a esse processo. Nela os anacronismos serão inevitáveis, e cabe aos autores apropriarem-se das próprias contradições inerentes à matéria sobre a qual versam para lhe conferirem feição específica – sem abandonar as contradições internas e sem desposar cegamente as formas do centro; sem fechar os olhos e as obras ao processo inerente do desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo, que carrega em si estas formas.

La solución no está en dar como sepultado a lo que no lo está [o arcaísmo entranhado na sociedade, manifesto em anacronismos formais], sino en encontrar el procedimiento técnico, y el lenguaje, que den cuenta de la diversidad de niveles sin pérdida de la unidad artística.¹¹ (MORÁN, 1971, p.206)

Na *Balada da Praia dos Cães*, a unidade artística é garantida pelo ponto de vista a partir do qual a obra é composta – a Instância Intersticial, pedra de toque do romance, que lhe garante feição *lábil* em todas as estruturas. De certa forma, arrolar e analisar os procedimentos que garantem aquela unidade é o fito de nossa pesquisa. Além disso, vale asseverar que cabe a Adorno o pressuposto de que as contradições da sociedade

¹⁰ Em tradução livre: “ Os processos de transição social não são sincrônicos, contínuos, simétricos e equilibrados. Como os processos históricos, consistem em uma série de contradições, tensões, conflitos e descontinuidades”.

¹¹ Em tradução livre: “A solução não está em dar como sepultado o não o está, mas em encontrar o procedimento técnico e a linguagem que deem conta da diversidade de níveis sem perda da unidade artística”.

habitam as células mais íntimas dos problemas referentes à forma, a cujos delineamentos o artista deve dedicar-se, de modo a conferir-lhes coerência (BUCK-MORSS, 2011, p.101). É exatamente o mesmo pressuposto de Roberto Schwarz, ao avaliar a obra de José de Alencar, depois de descrever, em “As ideias fora do lugar”, o desajuste existente entre os pressupostos sociais do romance e o “chão histórico” brasileiro:

[...] a nossa [dos brasileiros] imaginação fixara-se numa forma [o romance] cujos pressupostos, em razoável parte, não se encontravam no país. [...] adotar o romance era acatar também sua maneira de tratar as ideologias. [...] Caberia ao escritor, em busca de sintonia, reiterar esse deslocamento em nível formal, sem o que não fica em dia com a complexidade objetiva de sua matéria – por próximo que esteja da lição dos mestres. (SCHWARZ, 1992, p.29)

José Cardoso Pires reitera o desajuste português no plano formal. A partir da *Instância Intersticial*, o delineamento do romance, na superfície, aproxima-se do romance policial, mas nas estruturas profundas subverte-o; o *tempo da investigação* se vê sempre interposto pelo *tempo da Casa da Vereda*, isto é, o passado se projeta sobre o presente, borrando-o, conferindo-lhe cariz de mosaico – *entretempos*; os espaços são todos a metonímia do viveiro em que está confinado o Lizardo, que lhes imprime a feição intersticial, de *entre-espacos*; a constituição psíquica das personagens é homóloga ao chão histórico em que se constituíram – o Major e Elias, por exemplo, na exata medida em que são antípodas, são também a imagem refletida um do outro, no que se refere ao marialvismo com que se relacionam com Mena, seviciando-a – e todas elas se veem espelhadas, mais uma vez, no lagarto: Mena no dorso escamoso; Dantas e Elias na imobilidade.

Voltemos ao romance e tomemos por referência a data em que o cadáver do Major Dantas Castro é encontrado: 03 de abril de 1960. É nos últimos anos da década de 1950 e nos primeiros da de 1960 que terá início a crise que levará à derrocada do Estado salazarista: em 1958, a candidatura do General Humberto Delgado à presidência, em oposição ao candidato do governo, será suficiente para exaltar a oposição a Salazar, abrindo precedente para diversas ocorrências que agitarão a vida política do país nos anos seguintes. Em janeiro de 1960, o Capitão Henrique Galvão, aliado de Delgado, organizará o assalto ao navio Santa Maria, evento de repercussão internacional que embarçará o Estado Novo. Datam de 1961 e 1962, respectivamente, o início das

Guerras Coloniais – a que Boaventura de Sousa Santos chamará “a quintessência do regime” (1990, p.25) – e a Crise Acadêmica, em que estudantes universitários se manifestarão contra a opressão.

Ao caracterizar o Estado salazarista, Boaventura de Sousa Santos refere-se a essa instituição como “face de Janus” (*Ibid.*, p.17): de certa forma, a *ambivalência* do estado português pré-1974 guarda raízes nas contradições ancestrais que já observamos anteriormente. De modo mais amplo, na impossibilidade de constituir uma república nos moldes dos países centrais e em meio ao caos político em que se viu o país no início do século XX, os portugueses acabaram tutelados por um estado forte, autônomo, personificado no carisma algo tácito de Salazar – o Estado não apenas continuará a exercer papel de mediador e *anulador* de todos os conflitos, mas como sua *dupla face* aprofundará a feição *intermediária* e *semiperiférica* de Portugal. Por mais que tenha amargado o Ultimato Inglês de 1890, o país ainda detém no século XX as colônias africanas, espécie de ponto de convergência do projeto nacional depois da perda do Brasil – isto é, Portugal *segue na condição de centro de um império ultramarino e de periferia da Europa*.

Sumariemos rapidamente o conceito de *semiperiferia* apresentado por Boaventura de Sousa Santos (1990, p. 105-135), em algumas de suas características. A primeira delas é a de que “durante o longo período colonial, e sobretudo a partir do século XVIII, Portugal foi um país central em relação às suas colônias e um país periférico em relação aos centros de acumulação capitalista” (*Ibid.*, p.107). Com efeito, já sabemos que um levantamento da história de Portugal levará à conclusão de que, de forma geral, esse país cumpriu, no mercantilismo, papel fundamental de *intermediador* de mercadorias – e de certa forma insistiu nesse papel até o século XVIII, em que as Reformas Pombalinas deixavam clara a caducidade do modelo. Mas mesmo ao longo do século XIX e no início do século XX, as vagas conservadoras – como o miguelismo arraigado de alguns setores, que a literatura não cessa de registrar – não serão interrompidas, e a experiência portuguesa foi se constituindo, pois, nos últimos séculos, de um arranjo *sui generis* entre estruturas econômicas de extração arcaica pré-capitalista justapostas a aspirações liberais e republicanas de feição radical.

Mais do que isso: “as sociedades semiperiféricas no contexto europeu caracterizam-se por uma descoincidência articulada entre as relações de produção

capitalista e as relações de reprodução social” (SANTOS, 1990, p.109). Em termos gerais, para retermos apenas o que interessa para a investigação da *Balada*, há em Portugal um descompasso sensível entre, de uma lado, a semi-industrialização portuguesa, de malha industrial atrasada, de baixa produtividade e de salários baixos, com burguesia tímida no que diz respeito aos empreendimentos e aos investimentos e, de outro, as práticas sociais do consumo dos portugueses, que revelam um modo de reprodução social que é “mais elevado ou avançado do que aquele que se poderia legitimamente deduzir do desenvolvimento das relações sociais de produção capitalista” (*Ibid.*, p.116) – outra expressão do descompasso que já verificamos anteriormente entre *vida material* e *vida ideológica*, pois é esta que orienta as práticas sociais de consumo. Eduardo Lourenço (2007, p.129) descreve esse desajuste da seguinte maneira: “os Portugueses habituaram-se a um estatuto de privilégio sem relação alguma com a capacidade de trabalho e inovação que o possa justificar”. Desse modo, o semioperariado, ou o camponês-operário, nos termos do próprio Cardoso Pires, ampara-se, para sobreviver, nos minguados – mas fundamentais – excedentes de renda das pequenas propriedades rurais, de modo que as aspirações e práticas de consumo desse setor estão para além do que as relações de produção permitiriam. Importa perceber que, no plano econômico, Portugal preserva não apenas traços estruturais de ancestralidade feudal, como também relações de trabalho que não correspondem rigorosamente às categorias previstas nos países centrais. Do ponto de vista político, restará, evidentemente, o Estado corporativo como tutor das classes subalternas e como representante da burguesia agrária.

Com base nas obras de Boaventura de Sousa Santos, é possível afirmar que, no plano das relações externas, ao longo da história portuguesa, a existência das colônias, garantindo o equilíbrio interno entre burguesia mercante e burguesia agrária, freou em certa medida o recrudescimento de um setor burguês de mentalidade empreendedora; no plano das relações internas, a pequena propriedade rural, na medida em que amparava a reprodução social, fundada já esta no atraso da produção capitalista, mantém bloqueado o desenvolvimento das relações sociais de produção capitalista. Entre as colônias e as metrópoles, entre a pequena propriedade rural e a urbanidade capitalista – a existência portuguesa está instalada, se podemos dizer assim, no *limite* ou no *interstício*, selado na mentalidade atrasada das classes privilegiadas:

a mentalidade de uma classe ociosa e sem finalidade transcendente desce e se infiltra nos interstícios da sociedade portuguesa no seu conjunto como sociedade em perpétua defasagem entre o que é e o que quer parecer, defasagem até certo ponto comum a todas as sociedades existentes, mas não como a nossa, sacrificando, até aos limites da inconsciência, o que é, ao que quer parecer (LOURENÇO, 2007, p.131)

Grosso modo, a burguesia agrária, de raízes tradicionais, foi a classe hegemônica inicialmente representada pelo Estado Novo, cuja burocracia progressivamente adquiriu larga autonomia. De um lado, o Estado salazarista representava os interesses dessa classe, por meio da tutela vigilante dos “interesses das classes trabalhadoras, reprimindo a sua articulação e representação autónomas” (*Ibid.*, p.17); de outro,

as bases ideológicas e as estruturas institucionais e normativas do Estado corporativo pressupõem uma distância calculada em relação às classes sociais em conflito, ou seja, um espaço de manobra em que se tecem interesses próprios do Estado. (*Ibid.*, p.17-18)

Essa dupla composição, de verso e anverso complementares, de modo geral, malgrado crises menores anteriores, só entrará em decadência no início da década de 1960. Igualmente, a investigação a respeito da qual versa a *Balada da Praia dos Cães* ocorre de maio a agosto de 1960. O romance de Cardoso Pires contém exatamente a característica fundante do país em que é escrito: a do limite ou interstício – entre o fato e a ficção, entre a realidade e a literatura – até no período em que se passa a história, de transição entre a força do Estado corporativo e sua derrocada em abril de 1974. Mas perceber que a ação fundamental do romance ocorre em período de transição da política portuguesa é ainda transitar pela superfície narrativa, em cujas camadas mais profundas e menos evidentes estão os fatores fundamentais que ganham expressão objetiva naquele plano, em homologia rigorosa que pretendemos gizar a seguir.

Na passagem do laudo cadavérico do Major Dantas Castro – marca textual que aponta para a feição factual da obra – para o início do romance propriamente dito – isto é, da faceta fictícia do texto – figuram os *cães*. Ao final do laudo: “Não foram encontrados documentos, haveres ou quaisquer referências pessoais. Nas regiões a descoberto algumas peças do vestuário apresentavam-se rasgadas pelos cães -----”

(BPC, p.34)¹². Os traços finais terão continuidade depois da segunda folha de rosto, em que se pode ler novamente o título da obra – ou seja, hipoteticamente, abandonamos o fato histórico e ingressamos efetivamente na ficção:

----- um dos quais, cão de fora e jamais identificado, foi aquele que chamou a atenção dum pescador local e o levou à descoberta do cadáver. Este cão parece que tinha sobrelhas amarelas, que é coisa de rafeiro lusitano. Provavelmente andava à divina pela costa e como tal deve ter pernoitado na zona dos banhistas que nesta época do ano se resume a algumas armações de ferro e pavilhões a hibernar. Pelo terreno encontravam-se restos de fêrias, farrapos de jornais soterrados no areal, um sapato naufragado, embalagens perdidas; refugos de marés vivas; o conhecido cartaz *PORTUGAL, Europe's Best Kept Secret, FLY TAP* crucificado num poste solitário. Foi neste verão fantasma que o cachorro em viagem se veio acolher. (BPC, p.35)

A praia – espaço entre espaços e entre tempos, domínio do *limítrofe* e do *intermediário* – pode ser compreendida como representação da condição semiperiférica portuguesa. Os cães anteriores à segunda página de rosto rasgavam peças do vestuário do cadáver do Major, como se o imolassem à celebridade que alcançará na imprensa sensacionalista; já este “rafeiro lusitano”, o vira-lata português, é o responsável por encontrar o corpo. Incialmente, aqueles e este cão são os responsáveis por trazer à superfície o corpo do Major – como se fosse necessário desenterrar o cadáver para verificar que ele, de certa forma, *ainda vive*: o Major gostava de cães e é vítima deles. Lembremo-nos da pista que nos deixou o Autor de *O Delfim*: “Tal senhor, tal cão” (OD, p.85). Os cães que trucidam o corpo enterrado lembram os “cães-polícias da G.N.R., insaciáveis e sanguinários” (*Ibid.*) – em alusão ao ambiente da repressão e da delação, constante em Portugal, como demonstra a própria *Balada da Praia dos Cães*; este rafeiro pertencerá à categoria dos “vira-latas, sempre ladinos e imaginativos” (*Ibid.*) – espécie de representação, primeiramente, do próprio Autor Interno Explicitado; também do cão que desenterrou da cova o corpo do Major; do Chefe Elias, que investiga o crime no padrão *oficial*, de que está revestida boa parte da *Balada*; e finalmente do próprio leitor, não o Desatento a que se referem, cada uma à sua maneira, Alexandre Pinheiro Torres (1967), Maria Lúcia Lepecki (1977) e Marlise Vaz Bridi (2012), mas outro, *crítico e atento*, por isso *ativo* – talvez o “leitor-escritor operativo”

¹² A edição que utilizamos em nossa análise, publicada pela Editora Bertrand Brasil, em 2009, continha uma falha: nela, não foi interposta uma segunda folha de rosto, com o título do romance, entre o fim do laudo e o início da narrativa propriamente dita – o que ocorreu em todas as outras edições da obra e corresponde às análises que fazemos aqui.

de Walter Benjamin (1994b) – que pretende desvendar o que há por trás da investigação viciada de Elias a respeito do crime. *A verdade sobreimpressa entre os autos, em palimpsesto* – talvez possamos assim definir o conteúdo de verdade que afirmamos haver nos efeitos resultantes da Instância Intersticial a partir da qual é narrada a *Balada da Praia dos Cães*.

Como tentaremos demonstrar, as duas feições complementares do romance – a do fato (histórica) e a do ficto (literária) – possuem, cada uma delas, igualmente, dupla feição, cujos polos também se tocam e se justapõem o tempo todo. A dimensão histórica do romance guarda em si a feição da *práxis social dialética*, do comportamento radicalmente inédito, não identitário – expressa no fito dissertativo do Autor Interno Explicitado –, cujo anverso é o da *práxis social concreta*, da reprodução estática das condições e relações de classe – contida, por exemplo, na reprodução da Voz Superior e do estilo oficial no discurso de Elias Chefe, correspondente ao imaginário marialva e ao discurso do Estado. A dimensão literária contém, outrossim, um gesto de não identidade, por meio da pena irônica e derrisória do Narrador, e outro, em que a falsa identidade entre discurso oficial e realidade corresponde à reprodução do modelo literário do centro, isto é, o romance policial.

A dupla face das duas dimensões do romance apresentada acima não é gratuita, ao contrário: é ela que nos permite verificar o alcance do *projeto literário* de Cardoso Pires, porque este, embora esteja circunscrito a Portugal, guarda as senhas para a compreensão de processos estruturais globais em que esse país ocupa posição secundária – de modo que sua literatura ganhe expressões particulares, não menos importantes do que as dos países do centro, se não por nenhum outro motivo, ao menos pelo de permitir observá-los a partir de uma perspectiva crítica. Em poucas palavras, a dupla feição dos conceitos não é nada mais do que o pressuposto teórico fundamental de análise crítica para o descompasso entre discursos e realidade (BUCK-MORSS, 2001, p.140). Em nosso caso, especificamente, a análise crítica da *multiplicidade de discursos* contida no romance, como expressão do *conteúdo de verdade da experiência portuguesa concreta*.

Assim, ao polo da *práxis social dialética* da não identidade corresponde a especificidade formal da *Balada da Praia dos Cães*, em que a experiência histórica portuguesa é apreendida por meio da dinâmica entre narradores (o Narrador e o Autor

Interno Explicitado) e integrada à forma do romance – é o campo semântico do subversivo, que emerge em alguns dos discursos colecionados pelo narrador, mas que se faz presente principalmente na forma semiperiférica da obra, a Instância Intersticial *entretempos e entre-espacos*. O limite dessa radicalidade é dado pelo empréstimo da forma policial do romance, subproduto literário oriundo do centro, e pela ubiquidade do discurso marialva, patriarcal e corporativo do Estado salazarista. É exatamente a desigualdade dessa combinação entre subproduto literário do centro do capitalismo e discurso dominante em Portugal que ganha expressão a partir do ponto de vista privilegiado do Autor Implícito – que está, simultaneamente, dentro e fora de Portugal, o que já é, em si, uma figuração do andamento histórico português. Os narradores estarão sempre tolhidos pelas contradições entre vida ideológica e vida material portuguesa – mas são estas rigorosamente que permitem entrever as contradições do centro, apropriar-se de suas formas literárias consagradas e *refuncionalizá-las* nos termos brechtianos (BENJAMIN, 1994, p.127), utilizando-as para desfetichizar a reprodução gratuita das condições e relações de classe por meio da não identidade entre discurso dominante e realidade concreta.

Retornemos àquele parágrafo, aos cães do título e ao cão que traz à tona o cadáver do Major Dantas, além de recuperar os elementos de análise levantados até aqui. Já sabemos que a *balada* remete ao passado coletivo português, presentificando-o, por meio da forma dramática e dialogal. Também já sabemos que na balada se destaca o sobrenatural, e já vimos que na abertura desta *Balada* é apresentado um morto-vivo, exumado pelos cães e pelo narrador do texto. O passado se projeta, portanto, sobre o presente, turvando-o, para dizer o mínimo, pontilhando-o de lineamentos que compõem um quadro com claros de passado e escuros de presente, ou vice-versa. Também já verificamos que leitor, narradores e Elias estão equiparados ao vira-latas que primeiro descobriu o cadáver na Praia do Mastro – o espaço intersticial ou intermediário por natureza, como já vimos – afinal cão, leitor, narradores e personagem é que trazem à tona, cada um à sua maneira, no espaço da praia e do romance, respectivamente, o passado de Portugal. É rigorosamente nos átimos de passagem dessa dinâmica que repousa a força da obra de José Cardoso Pires.

A *Balada da Praia dos Cães* guarda a presentificação, portanto, de traços do passado autoritário português. Os *cães* estão, finalmente, equiparados *aos próprios*

portugueses, nas suas diferentes expressões (os aderidos ao salazarismo, como os cães-polícia, ou os opositores a ele, como os rafeiros ladinos) por meio dos quais o narrador perscrutará o *caráter nacional*, se assim quisermos. Trata-se de cães que rasgaram as roupas ao cadáver – eis aí o limite entre o fato, anterior à segunda folha de rosto, e o ficto. Depois dessa folha, teremos apenas *um cão*, “rafeiro lusitano”, que conduziu um pescador à descoberta do cadáver. A pesca, como sabemos, é ocupação histórica dos portugueses, dada a especificidade geográfica do país. Não perderemos nada em imaginar, sem querer que essa seja a única possibilidade interpretativa do texto, que o cão guarda em si a imagem do *Narrador*, pelo faro apurado para a descoberta do cadáver e pela apresentação desse cadáver a um trabalhador que se assemelha à imagem do povo português.

Acresça-se a essa imagem bastante matizada o terreno em que dormira o rafeiro: a praia de verão quase deserta, fora de temporada. Nela se encontram “restos de férias”, em alusão à utilização do espaço intermediário do litoral como *desfrute* – mas no qual está guardado, como sabemos, um cadáver que trai o mesmo espaço na sua feição de *conflito*. O “conhecido cartaz PORTUGAL, Europe’s Best Kept Secret, FLY TAP crucificado num poste solitário” é o primeiro indício da superfície textual que sugere o duplo caráter dos conceitos. A imagem está prenhe de significados que ecoarão em constelação ao longo do romance: no plano da aparência, está em destaque Portugal sob a forma de mercadoria, no apelo turístico em língua inglesa, com o nome do país e da empresa que o representa, em caixa-alta. Aqui, o capital estrangeiro alcança as praias portuguesas devido ao apelo exótico do país: aos olhos dos habitantes dos países centrais, Portugal encerra ainda traços de um passado tradicional que neles se perdeu quase completamente. Walter Benjamin se refere, nas *Passagens*, “a imagens” da consciência coletiva “nas quais se interpenetram o novo e o antigo” e que seguem “de volta ao passado mais remoto”, de uma sociedade sem classes, cujas experiências, retidas no inconsciente coletivo, “geram, em interação com o novo, a utopia que deixou seu rastro em mil configurações da vida, das construções duradouras até as modas passageiras” (BENJAMIN, 2006, p.41). No interstício entre a forma do novo meio de produção e a do antigo, repousa o desejo de superar o que se tornou antiquado mais recentemente; esse desejo remete diretamente ao passado mais remoto, de uma sociedade sem classes. Nos nossos termos, o habitante de países centrais procura em

Portugal o segredo e a utopia, supostamente ali encerrados, das sociedades pré-capitalistas, cujos traços o país retém. Trata-se de experiências que, nas nações do centro, não podem ser tão facilmente encontradas como o são em Portugal. A justaposição de passado e presente é corolário do papel português no capitalismo internacional, isto é, é dado concreto da realidade portuguesa. Na perspectiva desse visitante, cada traço comezinho de Portugal abre-lhe uma porta ao passado utópico. As praias portuguesas serão, portanto, restos e fragmentos de exotismo no Velho Continente, aos quais é possível chegar por meio da TAP, companhia aérea portuguesa que *medeia* entre o arcaísmo da semiperiferia e a atualidade do centro.

A face oculta do cartaz (oculta na percepção do turista), ou a face *portuguesa* do cartaz equivale ao corpo enterrado na areia. O *segredo* português, agora em vernáculo, é menos exótico e, se desvendado, trará à tona o país intermediário, cujos arcaísmos infra e superestruturais comprometem-lhe a saúde financeira, social e espiritual – a TAP, no anverso do cartaz, é empresa aérea de capital *misto*, do Estado e da iniciativa privada, em representação do bifrontismo e, ainda outra vez, da semiperiferia do capital cuja burguesia é tímida e acomodada às facilidades de bastidor que o poder público lhe oferece. Emergirá também, finalmente, o cadáver de Dantas Castro, homem simultaneamente libertário e autoritário, cuja amante e cujos companheiros de guerrilha lhe tiraram a vida – homem do exército, instituição de manutenção daquele Estado e de oposição a ele, especialmente no início da década de 60.

Tanto no verso, à vista dos turistas, quanto no anverso, na perspectiva dos portugueses, o cartaz está “crucificado” no poste – em alusão à leitura mítica da história de Portugal como protagonista da história do cristianismo. Todo o sofrimento e toda a exploração da população serão redimidos por meio do papel histórico que o país teria a cumprir – nação suposta e pretensamente depositária da *mensagem* ou das respostas fundamentais, a própria história de Portugal corresponderia ao Calvário cujo ápice é o juízo final, presidido pelo mesmo mártir que padeceu dos mais graves sofrimentos. No imaginário português mediano, a nação está fadada a *regenerar espiritualmente o universo* (LOURENÇO, 2007, p.41) – daí a força do segredo ali tão bem guardado.

É na praia semiperiférica, onde o passado está oculto sob fina camada de areia, onde turistas dos países centrais desfrutam da imagem utópica de estarem em terras sagradas de traços pré-capitalistas e onde estão ocultas as experiências portuguesas da

exploração, do autoritarismo e do corporativismo de estado – é neste espaço em que circula o rafeiro lusitano que leva o pescador e o leitor ao corpo do Major. Os outros cães, os do título e do laudo, tripudiam sobre o cadáver – e se constitui aqui a traição, porque “a vítima gostava desvairadamente de cães”, ironia percebida pelo inspetor Otero, que também perceberá, mais adiante, que “a viúva [do Major Dantas Castro] disse qualquer coisa como ‘ele só acreditava nos soldados e foi um soldado que o matou’” (BPC, p.178).

O Major gostava de cães, e foi traído por eles. Gostava de Mena, e foi morto por ela. Engrossara as fileiras dos movimentos do exército português pela liberdade com o Arquiteto Fontenova e com o Cabo Barroca, mas foi assassinado por eles. Mais uma vez, importa flagrar a dinâmica: sob o autoritarismo salazarista, impera a delação, que volta a população contra si própria. Eis aí uma das facetas da experiência histórica portuguesa: se nela o passado se projeta sobre o presente, e se este não pode ultrapassar aquele, o que resulta em *circularidade* e em *mosaico entretempos*, a autofagia é sua consequência direta e imediata. Trata-se do *medo*, forma-limite que implica os portugueses na desconfiança uns em relação aos outros e na autodefesa de todos contra todos – exatamente nos termos da proposição do Arquiteto Fontenova, em conversa com o Autor Interno Explicitado (BPC, p.361).

Os cães do título pontilham o romance, conferindo a essa interpretação um delineamento mais claro – tal dono, tal cão; o ambiente de repressão e de delação é *promovido* pelo Estado. Na reconstituição da rota de fuga de Elvas à Casa da Vereda, observa-se o seguinte diálogo entre Elias e Roque:

Roque acha que com isso os fugitivos pretendiam apagar a sombra e mais nada. Mas Elias responde-lhe em tom de bíblia: A sombra, estimado irmão, é o castigo do vivente. Nunca protege o próprio e alimenta-se dele.

E Roque: Nunca tinha pensado mas não está malvisto, não senhor. Os próprios cães quando fazem bem com a sombra deitam-se, e se calhar é por isso.

Elias Chefe: Irmão, os cães mijam de parede, essa é que é a sombra que os acusa.

Roque: E estes gajos é isto. Quiseram apagar a sombra e deixaram-na aqui nesta sucata.

Elias Chefe: Falas como um oráculo, mas a respeito de cães nunca te esqueças: a sombra do corpo passa, a sombra do mijó fica. A sombra do mijó é que nenhum ladrante até hoje conseguiu escapar. Fiz-me entender? (BPC, p.81)

Estamos em pleno universo de Cardoso Pires: diálogo ágil que o contista lapidou no romancista (BRIDI, 2012, p.91), no “modo coloquial nacional” proposto por Maria Lúcia Lepecki (1977, p.31). É exatamente por isso que não nos podemos deixar enganar: o “tom de bíblia” que Elias confere às palavras é de rir, mas também é grave. O profeta Elias, o bíblico, trouxe um morto de volta à vida – de certa forma, o mesmo que faz este, o de Cardoso Pires, por meio da investigação e da reconstituição do crime, mas sem o dom divino do profeta ou o talento do detetive policial. Tudo em Elias Chefe lhe trai a artificialidade e o acanhamento espiritual, manifestado especialmente em seu apego à vida da aldeia, nos termos do amesquinamento idílico da ideologia oficial do Estado Novo. Adiante investigaremos a personagem sob cuja perspectiva, em boa parte do romance, é deslindada a experiência portuguesa. Por enquanto, basta verificar a artificialidade do tom: “A sombra, estimado irmão, é o castigo do vivente. Nunca protege o próprio e alimenta-se dele”. O vocativo investido de fraternidade religiosa, com a anteposição pedante do adjetivo, faz rir – e talvez obscureça o conteúdo da sentença, que guarda a mesma lógica que observamos anteriormente – a de que a sombra se volta contra o vivente. O diálogo destacado acima alcança o efeito geral da estilização dos procedimentos indutivos dos detetives da literatura policial – sempre sob a ironia e a derrisão, porque Elias e Roque debatem sobre cães, sombras e urina. “[...] a sombra do corpo passa, a sombra do mijó fica. A sombra do mijó é que nenhum ladrante até hoje conseguiu escapar”: o mijó deixa cheiro e pode deixar marcas visuais. Embora aqui o empertigamento do discurso não corresponda à pobreza da comparação, temos ainda mais uma vez a referência aos cães que se voltam contra si, em autofagia.

Adiante, já no quarto capítulo, ao visitar o túmulo de seus familiares – situação que em si já guarda mais uma vez a tentativa de *preservação do passado* –, Elias se depara com uma cadela no cio, seguida por cães ávidos por cobri-la: em termos bastante objetivos, a cadela que carrega em si a *potência de vida* é afastada a pedradas pelo investigador. Afastá-la é dar espaço aos mortos e às notícias – o que é, como veremos, a mesma coisa:

Elias procura uma pedra. Ainda ela vai no ar e já se ouvem ganidos com toda a matilha a desarvorar por esse cemitério abaixo, caim-caim, pernas para que vos quero. Elias volta-se para o Diário de Notícias. (BPC, p152)

As referências bíblicas proliferam: Elias é o profeta que traz os mortos de volta à vida – e perpetuar-lhes a memória com uma visita no cemitério é uma forma de fazê-lo novamente. Afastar a potência de vida é, de certa maneira, *traí-la* – mais uma vez, acrescentemos. “Caim”, personagem bíblica que traiu o próprio irmão; “Caim” – é assim que os cães chamam Elias, equiparado a seguir ao *coveiro* que calcina os olhos aos cães. O Covas – é esse o apelido de Elias, exatamente porque “tem passado a vida a desenterrar mortes trabalhadas e a distribuir assassinos pelos vários jazigos gradeados que são as penitenciárias do país” (BPC, p.40, na “folha corrida” de Elias Cabral Santana) – o Covas, o responsável pela morte *subjetiva*, isto é, a prisão dos moradores da Casa da Vereda, é também o responsável pela perpetuação da tortura sofrida por Mena. Em uma expressão, o homem que preserva os mortos e que toma a vida aos vivos. O Diário de Notícias, que ele lê no cemitério, amplia o movimento:

Que está cada vez mais mula-de-enterro, o Diário de Notícias. Cada vez mais correio de mortos. Já não é só a página das cruzes, missas do sétimo dia, Agência Magno e etecétera, é a VELADA AO SOLDADO DESCONHECIDO, Mosteiro da Batalha, é a REVOLTAS NA ÍNDIA, Naufrágio de Goa, eterna saudade, é o PRESIDENTE THOMAZ, outro morto. Cemitério impresso, pura e simplesmente cemitério impresso tudo aquilo. E o Thomaz em foto a duas colunas parece um pénis decrépito fardado de almirante. [...] *Memento mori*. O diretor do Colégio de São Tiago Apóstolo é que quando evocava um grande morto abria sempre com *Memento Mori*; e Elias e os outros infantes de bibe e compêndio completavam em coro: *Pul-vis-est* (pausa) *Et-in-gloria-tran-sit* (âmen). (BPC, p.152)

É ao sabor da leitura e da consciência de Elias que avança o texto. Por meio do recurso da montagem, o jornal é “correio dos mortos” – isto é, serve ao contato *entre mortos* – para além do obituário, pontilhado da propaganda da “Agência Magno”, a sinalizar que com a morte também se lucra. As notícias apresentadas em letras garrafais apontam que a ambiência da *morte* de que está revestida a personagem também está para além dela. As notícias do jornal são homólogas à consciência de Elias: a preservação da memória militar, em evento de sabor autoritário; a perda das colônias indianas, tomada como catástrofe, porque implica perda de patrimônio associado aos mortos do passado; o caráter impotente do próprio presidente, que parece a Elias um “pénis decrépito”. A cada sentença, proliferam-se as sugestões metafóricas, o que dá o limite de nossa análise: não as podemos analisar todas, porque para fazê-lo seria

necessário um impraticável inventário linha a linha de toda a obra. É necessário, agora, alcançar os *termos gerais* da forma, para avançarmos.

Primeiramente, o leitor atento terá verificado que os conflitos entre Portugal e Índia quanto às colônias portuguesas ocorreram em 1961: “em 11 de agosto de 1961 o Parlamento da União Indiana declara anexados os enclaves de Dadrá e de Nagar-Aveli, sonogados ao exercício de soberania portuguesa desde julho de 1954” (ROSAS e BRITTO, 1996, p.459); em 18 de dezembro do mesmo ano a União Indiana “invadiu os territórios sob administração portuguesa” (*Ibid.*), portanto cerca de *um ano depois dos eventos narrados do romance*. O dado *histórico* dá o gume *literário* da obra: a dissertação do crime, dissertada do real, não é coincidente com ele, pelo contrário. É exatamente o plano da *forma literária* que se deve investigar para observar a substância mesma da experiência portuguesa, não a fidelidade dos fatos do romance às ocorrências concretas (o assassinato no qual o Autor Externo se inspirou para escrever¹³). E é literalmente esse plano que grita aos olhos do leitor em letras garrafais: o que se lê no discurso jornalístico nada mais é do que *reprodução* da ideologia oficial (reverência à instituição militar; luto pela perda de colônias; perpetuação do títere de Salazar como falseamento da democracia em regime notoriamente autoritário). Mesmo a decrepitude do presidente supostamente eleito está no campo de reprodução da ideologia oficial, porque até esta precisa de um respiradouro que soe democrático – sem que o seja efetivamente.

Entendido o discurso jornalístico como meio de veiculação e reprodução da ideologia oficial, entende-se igualmente a alusão à escola, outro Aparelho Ideológico de Estado (ALTHUSSER, 1996) por meio do qual se reproduz a ideologia oficial. No plano formal, a expressão latina *memento mori* aponta novamente para a influência da igreja na constituição dessa ideologia, especificamente no contexto português. *Memento mori* é expressão que se refere, mais uma vez, à morte, que deve ser lembrada pelos mortais. Lugar-comum barroco; discurso mítico em que os portugueses se veem investidos de missão especial; expressão que em si reverencia a morte em detrimento da vida – *memento mori*, seguida de *et in gloria transit*, é sentença que faz correr na

¹³ Na apresentação da edição brasileira da *Balada da Praia dos Cães*, Sônia Piteri (2009, p.05-30) apresenta detalhadamente as informações referentes ao crime da Praia do Guincho, em que foi localizado o corpo de José Joaquim Almeida Santos, em 31 de março de 1960 – ponto de partida de José Cardoso Pires para a redação da *Balada*.

Balada o universo discursivo mais conservador da religiosidade portuguesa, que o Salazarismo soube articular em favor do escamoteamento dos conflitos de classe: o do português humilde das aldeias que deposita a confiança no discurso de que o país é pequeno e inegavelmente pobre para cumprir uma missão elevada. Lembremo-nos da pista do ensaísta da *Cartilha do Marialva*: em discurso, Salazar se afirmava “um rural” e dizia preferir “a agricultura à indústria”, além de asseverar que Portugal deveria resignar-se à vida modesta da pobreza (CM, p.32) – tudo sob a confiança de que “Deus, consola-nos o messianismo de hoje e de sempre, nunca abandona os bons portugueses” (*Ibid.*, p.17)

Não percamos a perspectiva – risco sempre grande quando mergulhamos na letra do romance cardosiano, pela multiplicidade de discursos que ali circulam e pelas sugestões metafóricas justapostas cujos sentidos emergem a cada aproximação. Já sabemos que a prática da delação, consequência direta do medo, é uma forma histórica específica de movimento mais amplo, isto é, da Perimorfose portuguesa, entretempos e entre-espacos, em circulação. Essa dinâmica deixa rastros em todo o romance – sombras de mijo, na expressão do próprio Elias. A cadela aluada é perseguida por diversos cães que a desejam, ela e eles espantados e maltratados pelos *coveiros* – em iminência da morte sobre a vida. Prevalecem as ideologias oficiais, engendradas por aparelhos ideológicos potentes como a escola, a imprensa e a igreja, todos sob o signo da conservação dos mortos, cuja ambiência mórbida também abriu o romance, no laudo do corpo de Dantas Castro.

Na captura do Arquiteto Fontenova e do Cabo Barroca no Algarve, um “cão-polícia” (BPC, p.292) os surpreenderá. A descrição da região é constituída por lugares-comuns referente às belezas naturais, que mimetizam os agentes da repressão espalhados por toda parte:

O motel [em que o Arquiteto Fontenova e o Cabo Barroca estão escondidos] começou a revelar-se pela brancura macia da cal das paredes e logo pelo verniz das persianas de madeira, todas corridas. Quando a piscina (vazia) resplandeceu em safira no seu fundo de azulejos e as palmeiras-anãs se abriram em leque à luz do dia, Roque apercebeu-se dos segretos da paisagem, e viu soldados rastejantes atrás das piteiras desgrenhadas, um vulto de walkie-talkie na mão a esgueirar-se entre alfarrobeiras e as olheiras dum cão-polícia. (BPC, p.292, itálico do autor, que será analisado a seguir)

O Algarve, da mesma forma que a Praia do Mastro, é espaço para o turismo, cuja exuberância obscurece a violência cotidiana. Nas páginas iniciais do romance, flagramos um rafeiro que chamou a atenção de um pescador, revelando-lhe a cova em que jazia o corpo de Dantas Castro; aqui, polícias e cães-polícia – em tudo equiparados – estão à caça daqueles que perderão a vida subjetiva, isto é, que serão encarcerados. Na descrição do espaço, a “brancura macia da cal” (material que também serve para cobrir corpos enterrados clandestinamente), o “verniz das persianas”, a cor safira dos azulejos e as plantas (palmeiras-anãs, piteiras e alfarrobeiras) servem de cobertura aos “secretos da paisagem”, em que “soldados rastejantes” estão prontos para capturar os dois assassinos do Major Castro. A passagem certamente lembra o cartaz da Praia do Mastro: Portugal é o segredo mais bem guardado da Europa e *de si mesmo*.

Cães e portugueses comuns participam do clima cotidiano de delação e traição que predomina em Portugal. No início do romance, os animais prediletos de Dantas Castro estraçalhavam-lhe o corpo; aqui eles perseguem-lhe os asseclas – que por sua vez arquitetaram-lhe o assassinato, em ciranda de traições que se encerra com um morto e três presos por homicídio, sem que o intento principal – a liberdade de Portugal – tenha sido sequer vislumbrado. Os leitores da *Balada* sabem o motivo: da mesma forma que Portugal guarda em si seus traidores, cada um dos homens que lutam pela liberdade pessoal e coletiva guarda em si uma espécie de ditador que se perpetua no tempo.

Os rastejantes da passagem acima trazem à memória o Lizardo, lagarto de estimação de Elias Santana e espécie de *metáfora fundamental*, para a qual todas as outras convergem, na *Balada* e em outras obras. O lagarto, as cobras, os anfíbios – animais rastejantes em geral – apontam todos para o dinossauro de *Dinossauro Excelentíssimo*, animal que serve de alegoria para representar não apenas o próprio Salazar, mas as consciências mais atrasadas e conservadoras de Portugal. É nas escamas de Lizardo que se refletem muitas das metáforas do romance e da obra de Cardoso Pires: além do dinossauro, as marcas de cigarro nas costas de Mena, que no conjunto assumem formas de escama, e a lagartixa metonímica do muro do largo de *O Delfim* – todos *rastejantes* que atravessam o tempo, perpetuados. Trata-se de uma representação da justaposição dos tempos, que já vimos anteriormente. São animais em que o tempo se acumula, eles próprios inscrições do passado viventes no presente.

Na passagem acima, os *rastejantes* são os próprios soldados – agentes repressivos do Estado, cujas ideologias oficiais são justamente inscrições do passado que se perpetuam no presente –, acompanhados agora pelos *cães-polícia* representação da população delatora. Ora, o gesto de Portugal, *Europe's best kept secret*, é o do país humilde em cujas aldeias ainda se pode respirar algum ar pré-industrial. Essa imagem certamente resultante da propaganda salazarista obscurece outro Portugal, outro segredo, se quisermos – exatamente aquele sobre o qual o narrador da *Balada da Praia dos Cães* que dissertar: o do Portugal violento, dos porões da Pide (ou da própria Judiciária, como o cômodo em que Mena é interrogada por Elias), cuja memória está rasurada nos arquivos de caráter *top secret* – exatamente aqueles que o Autor Interno Explicitado afirma ter consultado para compor o romance.

A investigação de passagens em que figuram os cães do título permitiu identificar uma cadeia semântica estrutural do romance, a partir dos outros termos do título – a *Balada* como forma literária dramática, dialogal e coletivizante; a *praia* como expressão de *entretempos* e *entre-espacos* da experiência histórica portuguesa. Os *cães* serão, portanto, a representação da traição e da delação como práticas fomentadas pelo Estado Novo por meio do ambiente dominado pelo medo, que encerra em si a ancestralidade autoritária e a resistência a processos de modernização. O represamento no plano socioeconômico teve de justificar-se no plano ideológico por meio da recorrência dos mitos portugueses, em que a brutalidade do cotidiano é naturalizada. Para perpetuar-se o velho é preciso envelhecer o novo, aniquilando-o. Eis o movimento geral dos cães da *Balada*, exceto o da cadelinha no cio. Mas mesmo esta está cercada de mortos no cemitério, e os rafeiros que poderiam semeá-la têm os olhos calcinados por agentes da morte.

Da ficção ao fato: as páginas finais

Se propusemos anteriormente que a matéria histórica que serve de referência à composição da *Balada da Praia dos Cães* é rigorosamente a experiência portuguesa semiperiférica, então o subtítulo “Dissertação de um crime” e a expressão “*dissertadas* de figuras reais” (BPC, p.364), da Nota Final, referente às personagens, guardam senha fundamental para a compreensão da coerência interna do romance: a passagem que observamos do fato ao ficto, e a outra que observaremos agora, do ficto ao fato, ganham

consistência por meio da *ambidestrezza formal do romance*, isto é, de seu caráter híbrido – outra pista que já nos havia deixado o ensaísta da Cartilha do Marialva, tendo escolhido o ensaio como forma para o registro do marialvismo. Com efeito, podemos chamar a *Balada da Praia dos Cães*, de forma geral, de romance, mas o leitor da obra conhece a profusão de discursos que lhe emergem nas páginas. De forma geral, o *caráter dissertativo e híbrido* da *Balada* guarda ancestralidade na *Cartilha do Marialva*.

Na *Balada da Praia dos Cães*, História e Literatura, ou, se quisermos, *fato e ficto* ganham complexidade se observados conjuntamente: o *conteúdo de verdade* da obra reside exatamente no interstício entre eles – exatamente o lugar intermediário, em homologia à experiência portuguesa concreta e à fetichização da categorização que não registra o desconcerto entre discurso e real. Na *Balada*, as contradições da matéria histórica contaminam o material literário a ponto de a voz predominante na obra corresponder à reprodução das condições e das relações sociais, especialmente na preferência dada pelo Narrador a Elias Chefe, cujo universo discursivo pretensamente objetivo, na artificialidade dos autos, faz emergir na superfície da obra a “Voz Superior” que o ensaísta da *Cartilha do Marialva* encontrava no “estilo oficial” ou no “acento burocrata” dos setores dominantes (CM, p.82-83) – e também as afetações do detetive-modelo do romance policial. É exatamente essa dupla apropriação que inscreve na obra o desajuste entre forma literária policial e matéria histórica portuguesa: a artificialidade dos recursos utilizados para conferir à obra caráter de realidade acusa o tempo todo sua feição ficcional. Essa recorrência resulta finalmente na distinção entre fato e ficto – com as consequências conhecidas da refuncionalização brechtiana, sem pecar pelo excesso de didatismo.

As páginas finais da *Balada* – um passeio de Elias pelo Campo Santana ou Campo dos Mártires da Pátria; um Apêndice, com notas; e uma Nota Final, assinada pelo Autor Interno Explicitado –, da mesma forma que as páginas iniciais, mas em sentido inverso, operam a transição do ficto ao fato, do romance à realidade. Avaliaremos esses fragmentos de modo a verificar a coerência interna da obra, nos movimentos de abertura e de fechamento para, a seguir, investigarmos os elementos fundamentais que figuram entre capa e contracapa.

A última cena da *Balada* contém um passeio de Elias pelo Campo Santana, ou Campo dos Mártires da Pátria. Trata-se de parque bastante significativo, se verificarmos

que, antes de ser parque, foi matadouro, praça de touros, locação da Feira da Ladra e palco do enforcamento de Gomes Freire de Andrade e seus companheiros em 1817, quando se levantaram contra o Marechal-General Beresford. É espaço histórico por excelência, portanto, constituído em mosaico da celebração do passado no presente – especialmente pela estátua do Doutor Sousa Martins, médico e filantropo português, espírita e santo popular, canonizado *in partibus* pela população, que até hoje ali deixa ex-votos de gratidão pelos milagres supostamente realizados pelo médico, morto em 1897, homenageado em busto. O ambiente carregado da credence popular é acentuado pelo “sossego de província a toda volta” (BPC, p.349); é lusco-fusco – invólucro do universo semântico do *intermediário*, já que na cidade aspira-se o sossego de província, não é dia nem noite, e o passado se faz presente. Diríamos, segundo a vereda interpretativa que seguimos até aqui, que Elias celebra a vitória de ter reconstituído com fidelidade as ocorrências da Casa da Vereda em meio ao ambiente português – como se celebrasse a própria manutenção da província na cidade, o ambiente semiperiférico por excelência. Seria, então, o festejo da *lusitanidade*, de que Elias se julga reflexo. É ele aqui a expressão da lagartixa de *O Delfim*, do Dinossauro de *Dinossauro Excelentíssimo*, ou de seu próprio animal de estimação – o Lizardo:

De tempos em tempos alisa a calva penteada, mas fecha-se logo e fica de olho mortiço, mãozinhas pendentes, da cor do muro. Como um *lagarto*. Exactamente. Como um lagarto, já que todo o de facto bom polícia se dissolve no silêncio e nas rugas da paciência para quando menos se espera lançar de esticão e trazer mosca. (BPC, p.350, grifo nosso)

O lagarto, a lagartixa, o dinossauro, Elias, o bom polícia, que é também o português mediano que acusa o vizinho de subversão (como a galinheira, proprietária do apartamento em que Dantas Castro morava e em cujas paredes Mena escreveu impropérios) – imagens do passado que se perpetua no presente, fósseis vivos de outra época que é celebrada em espaço citadino que exala provincianismo. Animais e homens limítrofes, como a experiência nacional portuguesa. Mesmo o monumento do médico, incrustado na praça, não é propriamente monumento:

Senta-se apertando no bolso um frasco de prisioneiros aflitos e contempla a estátua do cirurgião Sousa Martins, o tal que depois de morto continua a semear curas entre os vivos. Velas acesas, ex-votos,

mensagens de espíritos: aquilo é mais um oratório que um monumento. (BPC, p. 351)

O *monumento* passa a *oratório*, sugerindo que as manifestações populares seguem *celebrando personalidades históricas como mentores religiosos*, à maneira do que já descrevera o ensaísta da *Cartilha do Marialva*: “Numa estrutura feudal-agrária o camponês aceita temerosamente a ordem cósmica como temerosamente aceita a ordem terrestre (divinização do chefe), ambas de poderes misteriosos” (CM, p.32). Lembremos de que a cidade toma emprestados à aldeia os padrões de socialização e os mapas cognitivos (SANTOS, 1990, p.47). Em suma: a religiosidade popular ainda guarda raízes na devoção a personagens brumosas, como espíritos que retornam do além para curar os vivos – em alusão direta ao cirurgião espírita, cujo capital simbólico é obtido por transferência. Dom Sebastião ou Salazar são homens *públicos* que, ao menos no imaginário português médio, sob a influência do discurso dominante, terão vindo ao mundo enviados *por Deus* com a missão de salvar os portugueses de todos os males e de guiá-los para o cumprimento da missão portuguesa a um só tempo civilizatória e espiritual. O conteúdo de verdade da *Balada* jaz precisamente na tensão entre a explicação racional do que soa irracional – a histórica experiência portuguesa místico-religiosa – e na irracionalidade do que é aceito como razão – o poder que emana da instituição burocrática, suprimindo aos homens o caráter de sujeitos políticos (BUCK-MORSS, 2011, p.33): o Campo Santana é rigorosamente, no Epílogo da obra, esse ponto de passagem, repleto de imagens em Perimorfose, especialmente essa, em que está representado mais um mediador entre vivos e mortos. Importa perceber que o busto do médico e médium não alcançará nenhuma conclusão no fim do romance: apenas ecoará em outras, em versos e anversos que se iluminam uns aos outros – muitos deles remetendo, como agora parece bastante evidente, ao Lagarto. Ao referir-se aos ex-votos:

E todo este arsenal é misterioso e se renova aos pés do Espírito Sábio, trazido e levado por uma maré secreta, tudo vem do domínio do Oculto, pensa Elias que em matéria do inexplicável sabe apenas que: há mistérios. E enquanto houver mistérios haverá ciência para os explicar, a chave do progresso está nessa competição. (BPC, p.352)

As contradições insolúveis – isto é, as figurações da experiência semiperiférica – se encadeiam: a “maré secreta” de ex-votos deixados aos pés da estátua vem do “domínio do Oculto”, embora quem a deixe lá sejam pessoas; os ex-votos se renovam e

impulsionam a “competição” entre ciência e inexplicável. O elogio à obscuridade, que afirma o passado em pleno presente, é outra das muitas expressões da experiência portuguesa retidas por José Cardoso Pires na *Cartilha do Marialva*:

“Para quê alfabetizar o País?”, perguntava um homem público dos nossos dias, o deputado Querubim Guimarães, lembrando que analfabetos tinham sido os marinheiros do Gama e a eles se deveu o caminho marítimo para a Índia. E o arcebispo de Sevilha: “Para ser professor não é forçoso ter grande cultura”.

Bem entendido, nos tempos que correm, o elogio das santas ignorâncias só por descuido se desmascara com pinceladas tão grosseiras. Não. A reacção faz-se de maneira diferente porque o ódio tem mil cores. No irracionalismo, com todos os desprezos e arrogâncias perante a marcha universal, e nos casticismos caseiros, com os tradicionais emblemas da raça, do instinto e da coragem, concentram-se alguns dos trunfos do desespero contra os valores culturais. (CM, p.63)

As “mil cores do ódio” ganham expressões diversas na *Balada da Praia dos Cães*: há as mais chamejantes nas manchetes dos jornais, seguidas de passagens sensacionalistas, logo nas primeiras páginas do romance (BPC, p.43-44; p.50); há a opacidade – mas não menos pungente no efeito geral – nos longos interrogatórios de Elias a Mena, em que as repetições que ele a obriga a fazer revivescem toda a experiência da Casa da Vereda – tome-se aqui, como exemplo, a descrição do processo de interrogatório, no início do capítulo III (BPC, p.103-104); há ainda o *sfumato* da contradição inerente a Dantas Castro, um libertador que não pode aceitar as intenções emancipatórias de Bernardino Barroca e as consequentes humilhações que lhe imprime (BPC, p.110-115; p.117) – que podem ser entendidas como expressão de certo inconformismo marialva com a emancipação do camponês-operário, por meio do serviço militar, o que era recorrente em Portugal, e o último recurso à hierarquia para impedir esse processo; há luzes particulares de depoimentos como a “Conversa de Bar” (BPC, p.121) e o “Documento C” (BPC, p.141), em que têm vez manifestações pontuais de discursos de delação, de traição ou de ódio gratuito, tudo precipitado aos poucos no cotidiano, ganhando saturação no Baú dos Sobrantes; há algum desbotamento de ódio, escamoteado na pretensa racionalidade das hipóteses formuladas pelo Inspetor Otero ao comandante da PM, em visita à Casa da Vereda (BPC, p.169-180), especialmente na tentativa de explicação das ações do Major – “O meu professor de direito civil costumava dizer que a política é a projecção da frustração individual sobre o coletivo”

(BPC, p.172) – e na utilização pedestre do Complexo de Édipo para a explicação do assassinato – “mas para a viúva o cabo é que personifica o crime, se assim posso me exprimir. É o soldado, que mata o pai dos soldados, daí a grande traição” (BPC, p.178) –, amparada nos termos da viúva, cuja consciência no que dizia respeito à situação do Major parece assemelhar-se à alienação da Guida de *O Anjo Ancorado*, com algum verniz de cultura que, de forma geral, serve ao falseamento das consciências; há ódio na tonalidade mais viva na prisão de Marta Aires Fontenova Sarmento (BPC, p.188-192), mãe do arquiteto, encarcerada por quinze dias, a despeito do comprometimento de seu estado de saúde; há-o em versão ainda mais aguda no “*Testemunho duma galinheira, proprietária e cristã*” (BPC, p.235-242) – depoente em que parecem sumariar-se as feições mais rasas da delação, que ocorre, neste caso específico, devido à violação do patrimônio (daí sua caracterização de “proprietária”) e à afronta ao moralismo (daí a de “cristã”) – em que o respeito à propriedade e aos valores cristãos justifica a delação. O leitor se aproxima, nesta altura do romance, da decadência da relação amorosa de Mena e do Major – e do início da violência que ela começa a sofrer, e que atingirá o ápice das torturas que lhe escalavram as costas. É agora o ódio em cores puras, sem diluição – “e amandou a palmada do bom pastor na ovelha tresmalhada. Ah tigre. Aplicou-lha com tal sentimento e com tal dedicação que a desprevenida perdeu o pé e caiu redonda logo ali” (BPC, p.249). A luz universal, temo-la rigorosa ao final da primeira parte, na revelação das torturas – das passagens mais violentas da obra em suas cores cruas, que merece registro:

Mena morde o lábio antes de responder. As torturas, diz. Cada vez ia mais longe, tinha de acabar por me matar.

Então põe-se de pé e, olhe, volta-se levantando as traseiras do pullover acima do elástico do soutien. E Elias vê. Vê e não acredita. Desde a cintura ao pescoço tinha as costas lavradas por queimaduras de cigarro, cinzentas e eriçadas. Repetidas. Meticulosas. Pareciam uma espinha de escamas a todo o correr do dorso.

Ele tinha-se tornado impotente, diz Mena baixando o pullover. (BPC, p.312-313)

As torturas que Dantas Castro imprime a Mena têm tantos níveis de interpretação que merecerão, adiante, capítulo à parte. Interessa nesta altura de nossa argumentação verificar que, primeiramente, são elas a expressão cabal da combinação entre repressão e delação – as torturas completam a composição do ambiente autoritário, correspondem à imposição do medo, na iminência da ameaça à vida. Para além disso, é

relevante notar, mais uma vez, que a personagem que se arrogava da condição de *libertador* é exatamente aquela que encarcera os parceiros políticos, sevicia por meio de tortura a parceira e leva a paranoia coletiva aos limites do intolerável – o que culmina com seu próprio assassinato. Já sabemos, graças ao ensaísta da *Cartilha do Marialva*: há relação intrínseca entre a repressão experimentada em países de capitalismo tardio e a obsessão sexual como “sublimação do desejo de autoridade”. Frente à impossibilidade de emancipar a mulher – que em última análise é também emancipar-se a si –, resta a Dantas Castro submetê-la à tortura lenta das queimaduras de cigarro, em cujas cicatrizes cintilam opacas as escamas do Lizardo, como que a assenhorar-se principalmente daqueles que dele querem livrar-se.

A sexualidade também é sugerida nas páginas finais por meio da homossexualidade: um soldado paraquedista que cai do céu, “Ali no banco, mesmo ao lado dele”, flertará com Elias, fazendo-lhe uma proposta sexual, que o chefe de brigada não aceitará. Não interessa suspeitar quanto à sexualidade de Elias, mas verificar a situação-limite em que a própria personagem se colocou. Em amplificação: “o paraquedista que caiu das nuvens e o cirurgião que subiu aos céus” (*BPC*, p. 354) cumprem, cada um, um sentido oposto cuja dinâmica sugere, mais uma vez, a imagem intermediária – do santo canonizado *in partibus*, associado a toda moral cristã, ao paraquedista homossexual, expressão clara da subversão dessa moral, mas que é parte inerente a ela, ao menos no contexto português. Do moral ao imoral, mas entre eles, de modo a instalar-se em uma estabilidade frágil e desequilibrada – a dos *escadotes*, “quatro escadotes armados, quatro escadotes de metal reluzente voltados uns para os outros como se fossem personagens a representar eternamente num palco desconhecido” (*BPC*, p. 354), em alusão provável às quatro personagens envolvidas no crime da Praia do Mastro – a vítima e seus três assassinos – todos resultantes de experiência histórica concreta ambivalente, semiperiférica, já o dissemos, em que estado e igreja se amalgamam, em que o progressista é conservador, em que a emancipação obscurece. É Portugal, entretempos e entre-espacos:

Elias entoa música em pianíssimo. Parou na montra duma agência de viagens para mirar o frasco dos insectos. À luz fluorescente e distorcidos pelos ângulos do vidro são criaturas tenebrosas. Escaravelhos armados de carapaças, um louva-a-deus em verde virginal, mais que sinistro, gafanhotos de patas serrilhadas, olhos como bagas de chumbo. Tudo a espernear, uma confusão de bocas e

articulações a debaterem-se num mundo fechado. PORTUGAL, Europe's Best Kept Secret, anuncia um cartaz na vitrina, Fly TAP. Ao lado um tamanco com asas (que quer dizer KLM, a Holanda sobre nuvens) e o slogan Com-as-Viagens-Abreu-O-Mundo-é-Seu. (BPC, p.354-355)

O ritmo sugerido na entoação de Elias é o de máxima suavidade, quase imperceptível – como se compusesse a trilha sonora da imagem que se constituirá aos olhos do leitor. Sob a interferência das luzes da vitrine de uma agência de viagens, os animais caçados por Elias parecem monstruosos e se movimentem freneticamente, “uma confusão de bocas e articulações a debaterem-se num mundo fechado” – em alusão provável, mais uma vez, aos quatro da Casa da Vereda, encarcerados na casa, no mundo fechado do frasco ou de Portugal. Tanto faz: estarão sempre reclusos e parecerão sempre assustadores se forem distorcidos, como estão, pelas luzes de fora e pela própria refração do continente que os cerca e que distorce o próprio conteúdo. Na Nota Final, o Autor Interno Explicitado afirmará que “na tragédia individual das personagens existiu uma parte maior de erro colectivo” e que “as sociedades de terror se servem dos crimes avulsos para justificarem o crime social que elas representam por si mesmas e que em todos esses crimes a sua mão está presente, em todos” (BPC, p.363). Já conhecemos essa dinâmica: o frasco que Elias tem nas mãos pode aludir simultaneamente ao confinamento das personagens na Casa da Vereda ou ao isolamento de Portugal em relação ao continente europeu; a feição monstruosa dos pequenos insetos é dada pela refração do frasco – “o irrealismo prodigioso da imagem que os portugueses se fazem de si mesmos” (LOURENÇO, 2007, p.23) – cuja luz é emitida pela vitrine de uma agência de turismo, em que o provincianismo do *slogan* contrasta com a urbanidade moderna dos destinos, tudo isso em alusão ao segredo português que já investigamos anteriormente – o destino exótico com ares pré-industriais para um turista do centro, de um lado; a violência autoritária ofuscada pelo fetiche dessa mercadoria turística, de outro.

O *sentido* desse epílogo é a saída do *ficto*, rumo ao *fato*. A última imagem aponta para o próprio Elias (ou para o que ele representa, isto é, o burocrata de origem rural que ocupa um aparelho repressor do Estado, aparentado de outros, ideológicos): transportes de circo cruzam a cidade, com gaiolas sem animais, mas ocupadas por adestradores de “ar estúpido, ensonado”, parecendo “vaguear sem destino” (BPC,

p.355). Trata-se da última imagem espelhada do romance: os adestradores que estão encarcerados nas jaulas, sem se dar conta disso, certamente se assemelham ao próprio Elias, encarcerado pelas ideologias oficiais.

O Jardim dos Mártires está entretempos – porque ali passado e presente estão imbricados – e entre-espacos – porque ali está o limite entre o físico e o metafísico, o monumento é oratório. É o lugar mesmo da passagem do *ficto* ao *fato*: se, no início do romance, as duas folhas de rosto, com o laudo cadavérico de permeio, partiam do *fato* ao *ficto*, agora ocorre o inverso. Encerra-se o *ficto* com a anotação das “passagens de zarzuela e trechos avulsos” entoados por Elias no passeio ao jardim.

Nesse, como em qualquer epílogo, encerram-se as cadeias semânticas abertas no texto – especialmente aqui o leitor desatento não encontrará sentido, apenas imagens indecifráveis justapostas. Reafirmamos, contudo, que o sentido está na *passagem* do *ficto* ao *fato*. Com efeito, o ambiente urbano eivado de provincianismo e de confinamento, também referido nos insetos; a equiparação de Elias a Lizardo; a mediação entre o céu e a Terra, operada pelo médico milagreiro; o convite à homossexualidade; a retomada do segredo português; e finalmente a passagem dos domadores nas jaulas – todas essas imagens remetem à Perimorfose, que já flagramos anteriormente, a dinâmica intervalar da existência portuguesa, sempre entretempos e entre-espacos.

O apêndice, com oito notas de rodapé, é outra fase de passagem do *ficto* ao *fato*. Digamos que aqui, das páginas 357 a 361 da edição que utilizamos como referência, ainda permanece o *pacto ficcional*, isto é, o pacto implícito entre os narradores e o leitor quanto aos limites entre ficção e verdade. O Autor Interno Explicitado é ainda o compilador e estilizador de documentos, por cuja escrita tomamos contato com notas de pé de página, marcações entre colchetes, itálico de diversas passagens e depoimentos. Trata-se, de certa forma, de revisitação do Narrador de *O Anjo Acorado*, que redigia uma breve biografia de Guida em nota de pé de página, mas agora elevado à máxima potência. Por meio das notas finais da *Balada*, preserva-se a dialética entre ficção (que estaria no corpo do romance) e história (que figuraria nos paratextos, como as notas, de modo a conferir credibilidade à escrita literária, por meio da historicidade).

É finalmente na “Nota Final” que se rompe parcialmente aquela dinâmica, pois aqui assina o texto aquele que chamamos de Autor Interno Explicitado, o J.C.P. que

assinara também as notas finais de *O Anjo Acorado* e de *O Hóspede de Job*, insistindo na feição ficcional dessas obras; aqui ocorre o inverso: J.C.P., responsável também pela tradução de um trecho da revista *Erotika*, aponta a feição *factual* da obra, dissertada do real. Seu traço gráfico é o itálico.

Em primeira análise, o efeito fundamental dos paratextos finais é o de conferir *teor de verdade* à obra: hipoteticamente, demarcariam os limites entre criação e realidade. Mas já sabemos que na *Balada* todos eles são parte da ficção. O efeito obtido por meio dos paratextos, portanto, é o inverso: para dizer o mínimo, nos termos de Adorno (2003b), novamente, tomam de volta para o romance, ainda que nas franjas do texto, o caráter realista, que lhe fora tomado pela literatura de mercado. De certa forma, por meio da insistência nos recursos de efeito realista, fica em suspenso a pergunta quanto ao caráter ficcional da literatura do século XX. Se é possível transformar paratextos em recursos que aprofundam a feição ficcional da obra, os recursos literários podem apontar para o real. Em suma, o efeito dos paratextos tem a chave invertida.

Outrossim, o resultado da Nota Final inverte a chave do sentido assumido nas notas de outros romances anteriores. A relevância dessa passagem está tanto na explicação (algo simples, feito todo o percurso analítico anterior) de que as personagens foram dissertadas do real e de que as tragédias individuais guardam relações mediatizadas com os conflitos coletivos, quanto no diálogo que estabelece com as outras obras de José Cardoso Pires. Queremos dizer com isso que a *Balada* só poderá ser adequadamente lida se observada no todo do projeto literário de Cardoso Pires e no lugar específico que ocupa na obra desse autor.

Sumariemos aqui as conclusões referentes a esta primeira parte desta pesquisa. O que pretendemos flagrar foi a instância a partir da qual se narram as obras – com o fito de verificar os antecedentes, se é que podemos chamá-los assim, dos narradores da *Balada da Praia dos Cães*. Não o fizemos por puro arbítrio, mas porque a assinatura da Nota Final assim sugeria. A Instância Intersticial em que está posto o Autor Implícito é a pedra de toque do romance que analisamos aqui – porque é a partir dela que se pode constituir o espaço entre os espaços, o tempo como mosaico dos tempos, as ações das personagens como efeito e causa daquela instância, e a organização dos eventos do romance a partir de uma forma ancestral da cultura portuguesa – a *balada* – e uma outra, a do romance policial, rigorosamente estrangeira, *fora do lugar*, para falar com

Roberto Schwarz. De permeio entre elas, o caráter *dissertativo do romance*, que retoma a *feição literária do ensaio*, sempre entregêneros. Os descompassos entre vida material e vida ideológica de Portugal só podem ser explicados por meio da investigação do caráter intermediário ou semiperiférico do país, figurado precisamente na Instância Intersticial, a partir da qual ordena-se a *Balada*, nas formas específicas do Autor Interno Explicitado e do Narrador.

Na dinâmica *entre* os narradores, a monologia discursiva impressa pelo Estado às ideologias do cotidiano ainda está por cristalizar-se – ou, olhando de uma outra forma, é mais um discurso que circula. Interessa ao Autor Implícito, por meio deles, dar voz a tantos discursos quanto puder, aos mais próximos e aos mais distantes daquela uniformização – porque ao fazê-lo preserva o caráter combativo da própria obra. Os leitores de Cardoso Pires terão notado alteração do tom de *vaticínio revolucionário* (ainda que cauteloso) do Escritor de *O Delfim* para algum ceticismo do Narrador e do Autor Interno Explicitado da *Balada da Praia dos Cães*. Em termos gerais, observa-se que os dinossauros, lagartixas, lagartos e cães-polícia de 1960 não desapareceram depois da Revolução dos Cravos, ao contrário: por meio do processo de Perimorfose, a sociedade portuguesa abriu-se à Europa sem superar o atraso. O leitor atento terá percebido, assim, que o Portugal em avaliação na *Balada* não é apenas o da crise do salazarismo, mas também o de 1982 – em que estão vivas as mesmas contradições.

03. Distinguir vozes

O primeiro desafio imposto ao leitor da *Balada da Praia dos Cães* é o de distinção das vozes que falam no romance. É exercício que teremos a pretensão de executar a seguir, sem intencionar esgotá-las, mas criando categorias gerais por meio das quais possamos compreender melhor os diálogos entre elas no conjunto da obra. Eis o nosso pressuposto teórico, de forma abrangente:

No romance é dado um sistema literário de linguagens, mais exatamente de representações das linguagens, e a tarefa real de sua análise estilística consiste em descobrir todas as línguas orquestradoras presentes na composição do romance, (...) em compreender as suas inter-relações dialógicas e, finalmente, se é que existe um discurso direto do autor, em definir seu fundo dialógico e plurilíngue fora da obra. [...]

Para compreender esse diálogo [...] não basta o conhecimento do aspecto linguístico e estilístico das linguagens: é indispensável compreender o significado sócio-histórico de cada linguagem e conhecer precisamente a disposição de todas as vozes ideológicas de uma época. (BAKHTIN, 1988, p.205-206)

Já organizamos anteriormente os *narradores* (ou, nos termos de Bakhtin, os *orquestradores*) da *Balada da Praia dos Cães*, na esteira de Maria Lúcia Lepecki (1977): o Autor Externo, empírico, o próprio José Cardoso Pires, é aquele que teve nas mãos o diário do oficial miliciano médico Jean Jacques Marques Valente, um dos responsabilizados pelo assassinato do ex-capitão do exército José Joaquim Almeida Santos – trata-se, se quisermos, da *matriz empírica* da obra, aquela que, junto com os recortes de jornal e os processos da Pide e da Polícia Judiciária, servirá de objeto à *dissertação do real*. O Autor Implícito, manifestação do Autor Externo no plano literário da obra, presidirá ao processo de dissertação, de duas formas, em termos gerais: por meio do Autor Interno Explicitado em que prevalece a feição do *compilador de documentos*; e por meio do Narrador, responsável pela feição ficcional do texto, entreposta de documentos organizados pelo Autor Interno Explicitado, sempre em negativo, a contrapelo um do outro. O Autor Interno Explicitado será, portanto, a manifestação literária do *dissertador*, aquele que insiste que a obra, embora fictícia, planta raízes no real, isto é, nos próprios termos da Nota Final, foi *dissertada do real*. Trata-se da voz que toma de volta ao romance o que a indústria cultural lhe tomou – o realismo imanente.

Os documentos colecionados pelo Autor Interno Explicitado não correspondem rigorosamente aos documentos reais, não são meras transcrições do que o Autor Externo teve nas mãos. A estilização desses documentos é responsabilidade do *Narrador* – que permeia a obra com a perspectiva do Autor Interno, a Instância Intersticial. Cada interferência do Narrador, se codificada segundo elementos internos da *Balada* e do próprio conjunto da obra de José Cardoso Pires, apontará o dado irrefutável de que Lizardo, ou a lagartixa, ou o Dinossauro *seguem vivos* – ou, em outros termos, que o tempo português preserva a feição entretempos, a despeito da Revolução dos Cravos. Enquanto o Autor Interno Explicitado insiste na feição documental do romance, a pena irônica do Narrador assevera-lhe a feição ficcional – mas o efeito geral aponta o caráter dissertativo (que é apenas outra face do caráter ensaístico) da *Balada*, em que não apenas a crise do salazarismo está sob avaliação – também o presente o está.

Observemos a dinâmica dessas vozes. O primeiro capítulo da *Balada* contém a folha corrida de Elias Cabral Santana, o Chefe Covas, isolada entre colchetes – um dos indicadores da organização impressa à obra pelo Autor Interno Explicitado. O Narrador estilizará o trecho, de modo a instalar a dinâmica que descrevemos brevemente acima e que orientará, de forma geral, o romance.

[*Elias Cabral Santana*, folha corrida: n. em Lisboa 1909, na freguesia da Sé, filho dum juiz de comarca. Estudos liceais no Colégio de São Tiago Apóstolo, que abandona por morte dos pais, tendo ficado aos cuidados da irmã até à maioridade. Jogador noturno e cantor lírico em academias de bairro. Após um período de internamento no Sanatório da Flamenga, Loures, é admitido como estagiário na Polícia Judiciária (10-7-1934) por despacho do então diretor, juiz Bravo. (BPC, p.40)]

Na folha corrida de Elias é possível perceber o processo por meio do qual o Narrador faz correr na *Balada* discursos distintos, em concorrência uns com os outros. Os dois primeiros períodos são concisos, contaminados de lugares-comuns da documentação notarial – note-se, por exemplo, a abreviação em “n.”, ou a elipse do verbo no segundo período. Filho de juiz de comarca, Elias pertence aos setores médios da sociedade portuguesa, amparados por empregos públicos – tradição a que dará continuidade. A criação pela irmã terá implicações graves na personalidade algo perversa de Elias, que teremos a chance de verificar na relação que estabelece com Mena, em capítulo posterior deste trabalho. Por ora, lembremos apenas que o Chefe

sonha com a própria irmã na noite imediatamente anterior à revelação das sevícias sofridas por Mena – e que a criação por uma mulher ameaça e reafirma, de certa forma, a masculinidade ou, vulgarmente, a *macheza* do pequeno marialva: “O machismo ou exibição ‘viril’, isso é que é sujeição cega à ‘voz do sangue’, atributo do marialva, e o marialva jamais pode aceitar a igualdade em soberania dos amantes” (CM, p.49). Lembremo-nos também do que Boaventura de Sousa Santos chama, no cerne dos modos de convívio portugueses, de *sociedade-providência* (SANTOS, 2011, p.72-78), cujas bases são as mulheres, em ocupações beneficentes – e observaremos em Elias o marialva que é criado por uma mulher, e que sevia outras ao longo da vida. A vida boêmia o aproxima da imagem do *playboy* que vara madrugadas com a irmã a esperá-lo em casa, e a intervenção no Sanatório da Flamengo sugere algum desequilíbrio de ordem nervosa, o que assevera a hipótese levantada a respeito da perversão sexual – tudo culminando na admissão na Polícia Judiciária, que talvez possa ser assumida como resultado final da criação que Elias teve, isto é, soa natural que o jovem de 25 anos, criado em berço patriarcal, obtenha ocupação na Polícia Judiciária. A vida pessoal e a vida profissional são homólogas, esta em consequência daquela – que imprimirá às atividades cotidianas as manias e perversões de Elias. Leia-se agora a nota referente a Elias, no “Apêndice”, ao final:

“O chefe Santana morreu em Angola em janeiro ou fevereiro de 1974 como subinspetor da Companhia de Diamantes. Nós aqui raramente sabíamos dele, dizia-se que estava um tanto cafrelizado, era uma coisa que corria, o Covas cafrelizado e com uma quantidade de filhos pretos. A verdade é que teve uma morte estuporada, nunca se percebeu muito bem. Parece que o encontraram todo podre num armazém qualquer onde ele guardava imagens dos indígenas e outras bugigangas do género e a polícia quando viu aquele aparato de senzala, a polícia pôs-se em campo, é evidente. Mas não descobriu nada, além de que o homem tinha sintomas de envenenamento. Foi daí que se soube que o Elias Covas tomava mezinhas de feitiçaria.” (Chefe de brigada Silvino Roque ao Autor, maio de 1979) (BPC, p.357)

Mesma dinâmica – a existência da nota, em si, aponta a feição documental do romance; a estilização aprofunda-lhe a feição ficcional. Além disso, o cotejo da folha corrida das primeiras páginas do romance com o depoimento do Chefe de Brigada Silvino Roque permite observar o recontro discursivo que é redução estrutural do descompasso entre vida ideológica e vida material. A folha corrida, associada

estilisticamente ao discurso oficial, caricaturiza Elias Santana e o próprio discurso com que ele é descrito; o tom que o Narrador pretende subverter na folha é exatamente o da formalidade que preserva a personagem descrita. Mas no depoimento de Roque a imagem de Elias Santana padece da pior degradação que se poderia atribuir, na perspectiva do discurso oficial, a um português daquela extração social: ele está “cafrelizado”, “pai de filhos pretos” – isto é, *africanizou-se* ou, se quisermos, foi colonizado pela colônia.

A metáfora constituída a partir da intersecção de dois registros discursivos distintos – o primeiro, escrito e formal; e o segundo, oral e coloquial – é a de Elias como expressão do Estado Português acuado devido às próprias contradições internas, cujo ponto de fuga foram as Guerras Coloniais (SANTOS, 1990, p.25). Em outros termos: a tentativa de mediar os interesses da classe dominante industrial e financeira emergente aos da burguesia agrária que deu lastro ao Estado Novo desde a primeira hora não se sustentava. As Guerras Coloniais foram consequência direta desse malogro, porque, ao menos no plano do discurso oficial, pretendiam unificar a nação em torno de um projeto comum – de que Elias é a *figura* no Apêndice. É de notar que o Elias que o leitor tem diante dos olhos ao longo de quase todas as páginas do romance em nada se assemelha ao da nota, porque está intrinsecamente ligado ao aparelho de Estado cujas crises internas ainda não foram suficientes para revelar-lhe as contradições aos portugueses. Assumamos, pois, que a personalidade de Elias é homóloga à burocracia estatal permeada das ideologias oficiais. Em termos bastante simples, onde se lê *Elias* pode-se ler *aparelho de Estado salazarista*. Nos primeiros anos da década de 1960, apesar da iminência da crise já sinalizada pela candidatura de Humberto Delgado à presidência, em 1958, o aparelho de Estado ainda gozava das prerrogativas dos primeiros anos – o que corresponde ao andamento moroso das investigações de Elias, ao sabor de seus caprichos pessoais, como o fetiche pessoal por Mena ou o interesse pela autoria dos sublinhados em *O Lobo do Mar*.

Em 1974 Elias morrerá envenenado, em Angola, em circunstâncias inexplicadas. Será subinspetor da Companhia de Diamantes, empresa de capital misto, do Estado e da iniciativa privada, da mesma forma que a TAP – espécie de último intento de extrair às colônias suas riquezas, antes da perda inevitável, em que o Estado serve aos interesses de setores específicos das classes dominantes. As “imagens dos indígenas e outras

bugigangas do género” apontam para a personalidade neurótica de Elias, cujo afã por documentos (de que o Baú dos Sobrantes e as lembranças de mortos que acumula em casa são as melhores expressões) se manifesta também na África. No depoimento de Roque sobre a morte de Elias predomina o tom de degradação, como se o antigo Elias Santana se tivesse desgastado a partir das próprias características que o distinguiam na metrópole. Elias pode ser entendido como representação do projeto malogrado de manutenção das colônias, levado às últimas consequências nas Guerras Coloniais – a quintessência do regime em seus últimos anos, nos termos de Boaventura de Sousa Santos (1990).

As contradições internas do Estado português estão inscritas no romance por meio do descompasso observado entre a ficha corrida de Elias Santana e o depoimento a respeito dele dado por seu antigo subalterno. À caricatura da imagem elevada de Elias, na ficha, corresponde a decrepitude da mesma personagem nos termos do depoimento, em homologia à subversão dos discursos oficiais, que corresponde ao processo de implosão do Estado salazarista. Insistimos: a ficha corrida, entre colchetes, e a nota do apêndice final são paratextos que asseveram a feição documental do romance – à moda do Autor Interno Explicitado, que na Nota Final insiste ter dissertado do real as personagens que o leitor tem frente aos olhos; mas a estilização do texto faz evoluir a interferência do Narrador, evidenciando o caráter dialogal da obra, em que falam muitas vozes, embora a organização, num primeiro plano, seja dada pela disposição documental. Deixemos de lado, por enquanto, a forma do romance policial.

Foi a partir das pesquisas de Maria Lúcia Lepecki (1977) e de Marlise Vaz Bridi (2012) que pudemos compor as afirmações acima. Da primeira pesquisadora, tomamos de empréstimo a hipótese de que ironia e discurso fílmico guardam a mesma matriz. A ironia é a substituição de um pensamento por outro por meio de uma relação de contrários (LEPECKI, 1977, p. 95); o discurso fílmico tem por base a *sobreimpressão*, isto é, as metamorfoses permanentes (*Ibid.*, p.96-97). Ironia e discurso cinematográfico são consubstanciais porque ironia, por ser tropo de salto, é correspondente à Perimorfose que vimos analisando. Assim, “se o escritor sobreimprime ao peso do narrado objectivo o peso da sua própria ‘activa subjetividade’, a escrita é radicalmente cinematográfica” (*Ibid.*, p.156). Para Marlise Vaz Bridi, as metáforas em Cardoso Pires serão compostas cinematograficamente, por meio de conflitos e colisões que “resultam

em uma nova imagem significativa” (BRIDI, 2012, p. 58). Acresçamos às contribuições das duas professoras uma terceira, nossa, com um pressuposto de Susan Buck-Morss (2011, p.143-144): é precisamente nessas perimorfoses, conflitos e colisões que é possível apreender, mesmo que por um instante fugaz, a esperança de futuro histórico que não será composto por mitos, mas pela análise radical do presente. Em outras palavras, é mister aperceber-se de que o atrito produzido entre a multiplicidade de discursos presentes na *Balada da Praia dos Cães* – e especialmente na dinâmica entre o Narrador e o Autor Interno Explicitado – aponta a missão da consciência desmitificadora de articular e intensificar essas fissuras, reconhecendo a transitoriedade da realidade material (especialmente quando ela assume a aparência de permanência mítica, como o discurso oficial analisado na *Cartilha do Marialva*) e a descontinuidade sistemática da história (especialmente quando ela se apresenta sob a forma mítica de totalidade estrutural).

A ficha corrida de Elias Santana segue:

À margem é conhecido por Covas ou Chefe Covas, decerto porque, prestando serviço na Seção de Homicídios há mais de vinte anos, tem passado a vida desenterrar mortes trabalhadas e a distribuir assassinos pelos vários jazigos gradeados que são as penitenciárias do país. Com louvor e dedicação, também consta da sua folha de serviços. (BPC, p.40)

A expressão “à margem” abre a folha corrida às intervenções do Narrador. “Desenterrar mortes” é o que fez o profeta Elias, já vimos; este Elias, além de “desenterrar mortes trabalhadas”, distribui assassinos “pelos jazigos gradeados”, as penitenciárias do país. Também já observamos anteriormente que a prisão de Mena, Fontenova e Barroca representa a morte subjetiva dessas personagens. É mais relevante agora perceber que o processo de investigação associado a Elias corresponde ao exercício proposto na *Balada* – também o Narrador propõe ao leitor a investigação do crime da Praia do Mastro, *levantando o defunto*. Mas se Elias se interessa apenas pelas franjas do crime – o desejo por Mena; o acúmulo dos sobrantes que compõem o baú; o desvendamento do autor dos sublinhados em *O Lobo do Mar* –, o Narrador cava-lhe as causas mais profundas, em que tragédias individuais são decorrentes de erros coletivos, em que “as sociedades de terror se servem dos crimes avulsos para justificarem o crime social que elas representam por si mesmas e que em todos esses crimes a sua mão está

presente, em todos” (*BPC*, p.363). Mais uma vez: o cotejo entre a investigação de Elias e a do próprio Narrador deixa à vista o desnível entre a vida ideológica dos discursos oficiais e a vida material portuguesa. Note-se que o Narrador interfere livremente na folha corrida de Elias (“Com louvor e dedicação, também consta da sua folha de serviços”), apontando o caráter *ficcional* do documento cujo efeito à primeira vista seria o de ancoragem da narrativa no plano *factual*. Estamos aqui entre o *ficto* e o *fato*, a Instância Intersticial.

A ficha corrida segue:

Com a reserva e sem a paixão que competem à sua especialidade e tanto assim que jamais pronuncia a palavra Defunto, Finado ou Falecido a propósito do cadáver que lhe é confiado, preferindo tratá-lo por De Cujus que sempre é um termo de meretíssimo juiz. Elias Santana, o Covas, costuma responder que “anda aos calados” quando porventura o encontram a serviço a horas e em locais inesperados e por aqui já se pode avaliar a discrição e a naturalidade com que encara os mortos e os seus matadores, nada mais tendo a declarar.] (*BPC*, p.40)

Difícil aceitar que o fragmento acima ainda pertence à mesma ficha corrida que se abriu com colchete, linhas antes. Os olhos correm um fragmento repleto de estilizações do Narrador que subvertem a formalidade concisa do texto notarial. A reserva e a pretensa objetividade de Elias (“sem a paixão”) indicam a plena competência no exercício da ocupação de desenterrar os assassinados e tomar a vida aos assassinos, encarcerando-os. Já aqui é possível verificar a interferência e a correspondência entre a ocupação de Elias e as ideologias oficiais: aliena-se aos mortos a condição de mortos, burocratizando-os por meio da expressão latina “de cujus”, “termo de *meretíssimo* juiz” – com a grafia incorreta da forma de tratamento referente aos magistrados, em sarcasmo evidente. Repetimos: o empréstimo inicial do estilo cartorial, por meio das estilizações, flagra o descompasso entre a vida material – em que o funcionário da Polícia Judiciária sequer se refere ao juiz de forma adequada – e a vida ideológica – em que o termo referente aos cadáveres pressupõe objetividade no trabalho. Os leitores da *Balada* reconhecem com facilidade o engodo: o segredo quanto à prisão de Mena serve mais à curiosidade perversa de Elias do que à preservação da investigação. É caso evidente de abuso do poder público em benefício particular – um dos pontos em que a dimensão subjetiva de Elias corresponde à dimensão objetiva do Estado como instituição, que não

só lhe faz vista grossa aos caprichos como também se beneficia deles – afinal o desejo de Elias por Mena faz as vezes de tortura psicológica.

Finalmente, os momentos e os locais inesperados em que eventualmente é possível encontrar Elias andando “aos calados” correspondem às passagens em que persegue o advogado Gama e Sá ou Maria Norah, amiga de Mena – o investigador entra em processo de mimetismo, como fazem alguns lagartos, com os que persegue. Já se vê o que pretendemos retomar: a hipótese de que Lizardo é o ponto de convergência não apenas da *Balada da Praia dos Cães*, mas da avaliação de Cardoso Pires a respeito de Portugal – o tempo português inscrito nas muralhas das aldeias, preservado nas instituições burocráticas da capital. Com efeito, os setores conservadores do país, incrustados no Estado e em relação simbiótica com ele, um sustentando o outro a ponto de *autonomizarem-se* à revelia da sociedade portuguesa, souberam preservar-se “nas tintas” como o lagarto protegido na redoma de vidro, cujo termostato é regulado pelo dono fiel – e funcionário público. Em retroalimentação, as práticas personalistas encontram amparo no Estado, que ganha vida e orientação próprias a despeito das convulsões econômicas, sociais e políticas que experimenta a nação – em homologia rigorosa com os processos descritos por Boaventura de Sousa Santos (1990, p.29-41) a respeito do Estado português também no período pós-1974. Às comissões revolucionárias, de que emanava a orientação radicalmente popular, se opunham os órgãos impenetráveis do Estado, cujos processos só eram reconhecidos pelos próprios funcionários que desempenhavam as mesmas funções havia anos. Aos poucos, arrefeceu o ímpeto revolucionário frente à perpetuação dos pequenos dinossauros, todos excelentíssimos ao menos em suas freguesias, todos eternizados, posto fossem pequenas lagartixas, nos largos, casas notariais e aldeias em que fazem valer o poder dos meretíssimos e a objetividade dos autos. “Nada mais tendo a declarar” – em reversão do processo de estilização da ficha corrida, ela é encerrada da mesma forma que foi iniciada: formalmente, como se deve fazer em documento oficial. Mas os leitores já terão percebido que o exercício da justaposição da formalidade oficial com as intervenções irônicas do Narrador tem na passagem de um registro a outro seu *instante fulgurante de verdade*. Trata-se do mesmo processo que observamos entre o tom geral da ficha corrida e do depoimento de Roque ao Autor – e será esse o procedimento dominante na *Balada da Praia dos Cães*: o recontro de campos semânticos distintos

produz a fagulha que permite vislumbrar o conteúdo de verdade da obra. Ao conjunto de fagulhas do texto, uma em referência a outra, pode-se chamar a *constelação* sobre a qual ela está erigida. A Instância Intersticial, a partir da qual as fagulhas são produzidas, é privilegiada para a fricção dos campos semânticos, já que nela *circulam* discursos de toda sorte, de que o Autor Implícito se apropria e, por meio do Narrador e do Autor Interno Explicitado, põe em atrito.

Ainda no primeiro capítulo, Elias circula pelo próprio apartamento:

Em chinelas, jornal na mão, dirige-se à cozinha mas antes visita dois quartos de móveis amortalhados que lhe ficam em caminho (*le tour du propriétaire*, como dizia o falecido pai em Elvas quando dava a sua volta pela quinta antes de ir para o tribunal). Vai a um, vai a outro, espreita o vulto das pratas amontoadas em cima da mesa, os canapés e os cadeirões de damasco, tudo envolvido em lençóis; e o espelho soleníssimo, o aparador de nogueira e a estatueta do pescador que mergulha a linha no vidro do aquário onde em vez de água ou de peixes está depositada uma maçaneta de porta; o guarda-jóias, o licoreiro; e mais sudários, mais extensões de brancura; uma morgue doméstica de objectos trabalhados. Em cada quarto há ratoeiras – mas intocadas, escarnecidas, porque ratos de casa não vão em milagres, diz Elias, e os desta são tão sabidos que até escapavam ao radar se fosse preciso. (BPC, p.42)

A impressão dominante é a de morbidez: Elias visita “quartos de móveis *amortalhados*”, isto é, cobertos de sudários; cada um dos cômodos é uma “uma morgue doméstica de objectos trabalhados”, ou seja, um *necrotério*, espécie de “quarto dos mortos”, na forma de objetos. Retenhamos, pois, a insistência da personagem na preservação dos mortos por meio de seus objetos, mesmo que estes não tenham utilidade concreta e apenas ocupem espaço da casa: trata-se da mesma fixação que o faz insistir nos cuidados a Lizardo, criatura ancestral. Ainda mais: no plano profissional, uma das responsabilidades de Elias é trazer os mortos de volta à vida, como já observamos. Finalmente: a *neurose obsessiva* de Elias se acumula em todos os âmbitos de sua vida: no plano sexual, na obsessão por Mena, especialmente na fotografia em que ela está de biquíni, com pavões ao fundo; no plano familiar, na obsessão por preservar objetos que representam a salvaguarda de valores ancestrais; no plano profissional, na obsessão pelo Baú dos Sobrantes, pelas franjas do crime.

A assiduidade do passado familiar transcende o espaço e contamina também a própria caracterização da personagem, que circula pelos quartos repletos de quinquilharias de antanho emulando o próprio pai, juiz, quando este, antes de ir ao

trabalho, dava uma volta pela quinta. A imagem é prolífica para nossa análise: não é apenas a perspectiva profissional e burocrática de Elias aquela que predomina no romance, a partir da qual o Narrador relata boa parte da Investigação e da Reconstituição do crime – e de onde emanará a forma do romance policial; é também sua dimensão subjetiva – eivada de neuroses obsessivas e fetiches – que contribui para a constituição do tempo e do espaço do romance. O ato de percorrer cômodos repletos de objetos antigos sem utilidade está equiparado ao ato de transitar pela quinta, uma pequena propriedade rural. Fica sugerida, na comparação, a *obsolescência* desse modelo de propriedade, mas também sua *sobrevida*; a expressão francesa concorre com esse efeito, acudindo-nos à mente os ares aristocráticos dos proprietários portugueses de aspirações francófilas – e ao descompasso entre vida material e vida ideológica que já conhecemos¹⁴.

Observe-se que Elias veste chinelas e carrega o jornal, circulando pelo apartamento inspirado numa expressão francesa e numa quinta distante em Elvas – em efeito derrisório digno de uma página do melhor Eça de Queirós. Note-se ainda que os objetos acumulados e recobertos de lençóis brancos preservam o mesmo anelo por fidalguia: são “pratas”, “canapés”, “cadeirões de damasco”, um “espelho soleníssimo”, o “guarda-jóias”, o “licoreiro” e um “aparador de noqueira”; mas “a estatueta do pescador que mergulha a linha no vidro do aquário onde em vez de água ou de peixes

¹⁴ É necessário registrar, para desenvolvimento posterior, em desdobramento desta pesquisa, que *le tour du propriétaire* lembra, em alguma medida – a medida portuguesa, evidentemente –, a *flânerie* descrita por Walter Benjamin (consultamos duas traduções do mesmo texto: 1989, p.33-65; 2006, p.37-67). Se a condição de existência do *flâneur* são as *passages*, espaço intermediário entre rua e interior, então a ambiência de Portugal do início da década de 1960 tangencia a da Paris baudelairiana, sob as constrações do Segundo Império, especialmente quando se sabe que ela se assemelha à Lisboa salazarista, ambas cidades em que o tédio é “doença que grassa facilmente sob o olhar mortífero de um regime reaccionário saturado” (2006, p.39). Tanto no íntimo do apartamento quanto nas circulações à cata de Mariah Nora ou do advogado Gama e Sá, Elias se aproxima do *flâneur*, devido à tentativa de imersão na multidão com a finalidade de identificar os criminosos: “Em tempos de terror, quando cada um tem algo de conspirador, todos podem também desempenhar o papel de detetive. A *flânerie* oferece-lhe para isso as melhores perspectivas” (*Ibid.*, p.43). Repousa nesse observador circulante e anônimo o dado fundamental do romance policial, isto é, o desaparecimento do indivíduo na multidão, acrescido do aproveitamento de informações jornalísticas para o desvendamento do crime. O *flâneur* corresponderá, segundo Benjamin, rigorosamente à alma da mercadoria, que goza do privilégio de se converter do mesmo ao outro, ao seu bel-prazer. A associação de Elias ao detetive dos romances policiais – sempre sob a pena derrisória dos narradores da Balada, que o circunscrevem a Portugal – sugere aproximações com o *flâneur* benjaminiano, especialmente no que se refere a esse caráter específico de mercadoria, em que as formas-limite portuguesas – o medo e a perimorfose – assumem diferentes delineamentos, precisamente em passagens do mesmo no outro. A comparação vale, por si só, uma nova pesquisa, que pretendemos empreender.

está depositada uma maçaneta de porta” macula a nobiliarquia anterior, em três objetos sem utilidade: a própria estatueta, o aquário sem peixes e a maçaneta sem porta.

A curva descendente da (de)gradação atinge o ponto alto – que aqui é *ponto baixo* – nas ratoeiras intocadas pelos ratos de casa, desconfiados da facilidade com que se lhes oferece o bocado: o ambiente é decadente não só pela palidez moribunda dos “sudários” em “extensões de brancura”, mas também pela iminência do ataque dos ratos, talvez mais espertos de que o “propriétaire”. Não será equivocado supor que estes ratos guardem relação com os que incomodam Mena na Casa da Vereda e depois nos porões da Judite (*BPC*, p.232-233) – em alusão ao ambiente da delação, como se Elias insistisse, mesmo na intimidade de sua casa, em lançar iscas a possíveis informantes. Finalmente: pode-se ler na afetação de Elias concomitante à decadência do ambiente uma espécie de alegoria da tibieza e da caducidade dos proprietários agrários agarrados à estrutura jurídico-administrativa do Estado – que, entretanto, segue perpetuada, especialmente em ambiente de medo. Lembremo-nos de que o pai de Elias era proprietário da quinta e juiz; Elias abandona a aldeia e mora em Lisboa, mas dá continuidade à ligação da família com um braço da justiça – a Polícia Judiciária – e ao *espírito afetado e tradicional do proprietário*, mesmo que este seja pura bijuteria, acumule-se pelos cômodos e não tenha mais utilidade.

É essa a constituição débil do pseudo-detetive português, inverso do herói dos romances policiais. De seu apartamento, pode observar o Tejo:

Daí a nada já atravessa o corredor atrás duma malga fumegante e vai sentar-se numa sala com janelas sobre o Tejo. Fragatas, cacilheiros de vaivém. A labareda gigante da Siderurgia lá longe na Outra Banda e ali à mão rolas a arrolhar de papo em beirais pombalinos e gatos narcisos a lamberem-se ao sol. (*BPC*, p.42)

Primeiramente, salta aos olhos o Tejo como *intermediador* entre o universo da indústria – em alusão à modernização das relações de trabalho – e o da ambiência pré-industrial, das rolas e dos gatos preguiçosos, aquelas em “beirais pombalinos”. Com efeito, a vista da janela de Elias parece guardar uma espécie de *retrato da semiperiferia*, que ele contempla passivamente, em que estruturas e personalidades de extração arcaica – o próprio Elias, seu caráter estático, aristocrático e corporativo, e seus objetos antigos e inúteis; a ambiência preguiçosa e quase aldeã das rolas e dos gatos – estão justapostas a outras, de índole moderna: os operários anônimos que trabalham na Siderurgia da

Outra Banda; a labareda gigante, em representação clara dos processos industriais da fundição – avançados para Portugal, atrasados para os países centrais – e do que vimos chamando de fagulha em cuja ardência repousa o conteúdo de verdade da obra, exatamente na instância intermediária entre centro e periferia. Trata-se de duas paisagens distintas alinhavadas pelo rio e pelas fragatas e cacilheiros que o cruzam. Outrossim, o Tejo encerra a *representação histórica* da condição semiperiférica de Portugal: dele partiam as naus que garantiram a Portugal a liderança na fase do capitalismo mercantil; nele aportavam os navios abarrotados de especiarias que Portugal fazia circular. Está esboçado o cenário em que se passará a *Balada da Praia dos Cães*: espaço entre-espacos. Para circular por ele, pelo tempo entretempos, que teremos a oportunidade de descrever, está constituída a Instância Intersticial como ponto de vista *entre* Autor Interno Explicitado e Narrador.

Manchetes sensacionalistas e cortes de cinema

Retomemos o primeiro capítulo, que analisávamos na seção anterior. Nele, Elias cumpria “*le tour du propriétaire*”, observava o Tejo e conversava com o Lizardo. A seguir, lerá o jornal, no qual tomará contato com o caso Dantas C. Já as manchetes – todas em letras garrafais, de modo que o romance assuma a forma do jornal – podem ser caracterizadas, em gradação, pelo sensacionalismo típico dos tabloides, subproduto da imprensa que se sustenta de escândalos de toda ordem e de caprichos das celebridades: “IDENTIFICADA A VÍTIMA” (*BPC*, p.43); “OS SUSPEITOS” (*Ibid.*, p.44); “DESCOBERTO O COVIL DO CRIME / Onde Teria Estado Sequestrada / UMA JOVEM ENLOUQUECIDA” (*Ibid.*, p.44). Walter Benjamin (1989, p.41; 2006, p.45) já apontava, em um conto de Edgar Allan Poe, a utilização de reportagens de jornal para a solução de um crime. Aqui, a insistência no tom hiperbólico da imprensa sensacionalista (ou no tom pretensamente objetivo da imprensa séria, que surgirá em outra passagem) recairá obrigatoriamente na conclusão de que o discurso da imprensa *falseia*, em diferentes calibragens, o real.

De forma mais ampla, o empréstimo à imprensa de estilos que lhe são peculiares só faz ampliar o embate entre discursos antagônicos justapostos no plano do romance. Já lhe apontamos, de forma geral, o efeito: no intervalo ou na passagem entre um e outro está instalada a condição portuguesa, a partir da qual se narra a *Balada*, e que a organiza. Note-se, agora, que ideologias, modas e estilos que vêm de fora também se

manifestam no romance – porque a condição portuguesa implica recepção das ideologias do centro que, sem determinar a realidade concreta, são subsumidas nesta, em combinação que resulta noutra face de Janus. Grosso modo, Cardoso Pires mimetiza na forma literária certa *permeabilidade impermeável* da sociedade portuguesa, dada sua feição semiperiférica.

A título de ilustração, note-se a agilidade da narração nas reflexões caseiras de Elias transpostas ao gabinete de Otero. Enquanto ainda lia o jornal que noticiava a morte do Major Dantas Castro, o chefe cogitava a respeito da influência que a Pide teria na investigação:

Elias: Qual será o papel do inspetor no meio desta jogada?
Dr. Otero, inspetor: “As polícias devem prestar-se colaboração no âmbito das suas competências”. Pois, no âmbito das competências. *Elias está a vê-lo, óculos fumados, a falar pela boca do Diretor. As mesmas palavras, o mesmo bater de cigarro para dar tempo à frase. Disse alguma coisa, Covas?”*. (BPC, p.46, grifos nossos)

O salto – que faz lembrar cortes rápidos do cinema, na passagem inadvertida de um espaço a outro, em sobreimpressão – da casa de Covas, para o gabinete de Dr. Otero acaba por equiparar os dois espaços e os dois tempos (nas duas frases que destacamos observa-se essa passagem): do ambiente privado, da vida do sujeito, para o ambiente público, da vida do Estado, em homologia que se dá em todos os planos, na exata medida em que todos estão sob a tutela do Estado, cuja onipresença, que ganha forma no escritório com “o retrato de Salazar na parede” (*Ibid.*, p.47), está maximizada e delineia a instituição de que fazem parte os homens – a burocracia da polícia Judiciária e, para além dela, a rivalidade entre essa instituição e a polícia política, a Pide. É mesmo essa onipresença estrutural do Estado uma das matérias-primas constituintes do romance, conferindo-lhe, até certa medida – confinada pela realidade concreta portuguesa –, o caráter de *romance policial* – expressão que pode ser tomada aqui, inicialmente, não no sentido tradicional, mas no sentido de que a *polícia*, como braço do Estado, ocupa toda a extensão da narrativa, orientando-lhe o ritmo e delineando-lhe a feição; a outra matéria constituinte da obra é seu caráter *aberto* (BRIDI, 2002), em que a onipresença do Estado, por mais que seja permeável a alguma diversidade de discursos, anula-os todos, por meio da tutela, da intermediação ou, em último caso, da repressão. Enquanto os traços de romance policial confeririam ao texto o que ele teria

de mais *avançado*, do ponto de vista formal – os saltos cênicos assemelhados a cortes abruptos do cinema, por exemplo –, a ubiquidade do discurso oficial suspende o salto no exato momento do ápice, flagrando-lhe a artificialidade.

A substância mesma da experiência portuguesa – a Perimorfose ou metamorfose permanente – é composta de *colisões* ou de *conflitos* – na exata medida em que, em Portugal, estão justapostos, em todos os níveis de experiência, colônia e centro. Trata-se, para dizer o mínimo, de laboratório fértil para a composição de ironias, por meio das quais é feita a avaliação crítica das contradições inerentes a Portugal: o alinhamento à ubiquidade do olhar e do imaginário de um funcionário público, de modo a dar voz ao discurso onipresente e monológico do Estado, é seu gesto fundamental. A “consustancialidade” do imaginário irônico e cinematográfico, o que chamamos de Perimorfose, confere ao romance a dinâmica interna da *sobreimpressão*, que corresponde à experiência histórica portuguesa mais profunda e radical.

Elias Chefe: E tiveram logo reunião.

Logo reunião, diz Mena. Ou antes, a reunião já tinha começado. Estavam os três à volta da mesa quando ela meteu a chave à porta e lhe saltou o arquiteto com a notícia, “O Gama, o Gama e Sá. Telefonou, o Gama e Sá”.

Foi primeiro mudar de roupa e depois lá desceu à sala, sabe Deus com que vontade. As coisas facilitaram-se porque Dantas C ia lançado em discurso e quase não se interrompeu. Fez-lhe simplesmente sinal para se sentar, acrescentando que o Comodoro tinha comunicado às onze e trinta dessa manhã, o que, se Elias não se engana, significava que ela devia estar no dia seguinte à mesma hora na Rua do Ouro. Certo?

Mena: não seria possível darem uma limpeza a este chão? Desconfio que há para aí um rato morto em qualquer parte. (BPC, p.232)

No fragmento acima, lê-se parte de um interrogatório de Elias a Mena. Na passagem específica, ela relata a ele como enganou o arquiteto e o cabo, sob as ordens do Major. No primeiro e no último parágrafos, as marcações “Elias Chefe” e “Mena”, seguidas de dois-pontos, apontam para o momento do interrogatório, posterior obviamente ao do relato de Mena. Mas as passagens se amalgamam no segundo parágrafo, cujos dois primeiros períodos contêm discurso direto, ao contrário do terceiro, que contém por sua vez, fala do arquiteto. Mais relevante que a multiplicidade de vozes que aí se acumulam – a do Narrador, que ordena as outras; a de Mena, que relata a passagem; a de Elias, que a pontilha de pequenos ajustes, como a pergunta que

encerra o terceiro parágrafo; a do arquiteto, excitado pela falsa ligação; e a do Major, que angaria aos dois companheiros um laivo de confiança devido ao embuste – é a sobreposição temporal e espacial que importa verificar: a traição pretérita de Mena aos dois companheiros está reposta no presente, a ponto de interferir nas sensações que nele predominam, como o cheiro putrefato emanado pelo rato morto. É evidente que os ratos remetem à traição – já estavam eles prefigurados no apartamento-mortuário de Elias. Aqui estão mortos – trata-se talvez da própria Mena, já sob a custódia de Elias, aquele que suprime a vida aos vivos. A seguir, depois de este pedir a ela que seja mais específica:

Mena cola-se à parede do fundo. Fica de frente para a porta, cama à esquerda, polícia à direita. Longe, muito longe dali, começam a desenhar-se umas águas furtadas.

As águas-furtadas. E a carta. Os lábios brancos do arquiteto entre as traves que subiam em ângulo das paredes. Eu tinha estado a tarde toda nas águas-furtadas, diz Mena em voz pensativa. Era-me impossível ver gente, justifica. Depois da farsa do telefonema só me apetecia ir para longe. E foi como o Fontenova a encontrou, sozinha no ponto mais distante da casa. A ler estendida numa enxerga e a ouvir rádio – a ouvir os ratos também, porque, lá está, nem neste calabouço os ratos a deixam em paz, sente-os de noite acolá, aos pés da tarimba, ou algures nessa zona dos canos do lavatório. Nas águas-furtadas tinha-os mesmo por cima e era um tropel às arrancadas, um ciciar de lutas e copulações, resumia-se àquilo o viver dos ratos nos forros das casas de campo. (BPC, p.232-233)

O acuação de Mena no interrogatório corresponde ao seu isolamento na água-furtada da Casa da Vereda. A passagem de um espaço a outro, no fragmento acima, não é tão abrupta como no anterior: “Longe, muito longe dali, começam a desenhar-se umas águas furtadas” é frase que contém metamorfose mais detida. Abre-se no parágrafo seguinte um novo *flash-back*, agora mais alongado, que durará até à página 235. A “carta” a que se faz referência foi escrita pelo arquiteto à mãe – e Elias julgará que por meio dela será possível antever a premeditação do assassinato do Major. Nos três primeiros períodos do segundo parágrafo, o discurso indireto livre deixa em suspenso o que só o quarto revela – é Mena quem está falando. No quinto e no sexto períodos as ocorrências do oblíquo “me”, de primeira pessoa, asseveram essa certeza, que se desfaz no sétimo, com a terceira pessoa em “E foi como o Fontenova a encontrou”. Por mais que a passagem do interrogatório nos subterrâneos da Polícia Judiciária às águas-furtadas da Casa da Vereda tenha sido menos abrupta, seguem ocorrendo passagens de

uma voz a outra, do Narrador a Elias, de Elias a Mena, desta ao primeiro, em suspensão que é também expressão da Instância Intersticial.

À convergência e ao amálgama das vozes, no plano do romance, em redução estrutural da experiência portuguesa, corresponde a convergência dos tempos e dos espaços, nítida em “a ouvir os ratos também, porque, lá está, nem neste calabouço os ratos a deixam em paz, sente-os de noite acolá, aos pés da tarimba, ou algures nessa zona dos canos do lavatório”. Os ratos das águas-furtadas fazem-se presentes no calabouço da Judiciária, a que Mena se refere com o dêitico que aponta o aqui e o agora do interrogatório, equiparado ao *lá* da Casa da Vereda e ao *então* do passado, tudo subsumido em “lá está” ou em “algures”. A equiparação dos tempos presentifica a obra no ato mesmo da leitura – e é nesta medida em que a avaliação de Cardoso Pires se atualiza.

O movimento é complexo, e pretendemos flagrá-lo em passagens que sirvam de ilustração para a apreensão do todo. Em trecho anterior ao que acabamos de analisar, a proposta de avaliação de Portugal à luz dos acontecimentos passados surge em primeiro plano:

Hoje, 1982, vemos claramente Elias Santana como o investigador que, uma vez senhor de toda a verdade, se entretém a deambular pelas margens à procura doutras luzes e doutras reverberações. Procura o quê? Uma face contraditória na confissão? Adiar a verdadeira morte do major enquanto não aparecem os fugitivos? O inspetor Otero diz: Nunca saberemos o material que Elias Santana tinha em seu poder. (BPC, p.148)

O dêitico “hoje” aponta para o presente da *escritura*, não para o do *narrado*. Significa, portanto, que o *passado* do narrado (os eventos que precederam o assassinato do Major) e o *presente* do narrado (a investigação e a reconstituição do crime) guardam em si mesmos o *futuro*, que corresponde ao *presente* da escritura – todos equiparados pela onipresença do Narrador, do Autor Interno Explicitado ou do Autor Implícito, sempre sujeito último das ironias e dos cortes – também ele em constante metamorfose, também ele espécie de *mediador* entretempos, entre-espaços e entre fato e ficto. A existência do Autor Externo na realidade *semiperiférica* portuguesa resulta que a obra esteja homologamente ordenada com a realidade, que ganha expressão, na ficção, por meio da Perimorfose, dos saltos intervalares entre espaços e entre tempos, da Instância Intersticial, do recontro e justaposição de campos semânticos distintos.

A deambulação de Elias Santana “pelas *margens* à procura doutras *luzes* e doutras *reverberações*” serve-nos de exemplo. No plano da personagem, a deambulação e as investigações neuróticas do fragmento acima, somadas à fetichização de Mena, correspondem à ocupação de Elias – a investigação e a obtenção de informações por meio das quais os mortos sejam *preservados*, ou mais: trazê-los de volta à vida; encarcerar os vivos cujos ímpetos tenham sido o de enterrar aqueles mortos (e tudo de que estão investidos, isto é, o autoritarismo, o patriarcalismo, o marialvismo, o provincianismo). Eis aqui a dimensão do *crime social* cometido pelas *sociedades de terror* – expressões da Nota Final: Elias encabeça um grupo de personagens que, em cadeia metafórica, sugere a capilaridade do discurso oficial e a competência desse discurso de assimilar diferenças, desde que sejam preservados seus pressupostos fundamentais: Otero é carreirista, Roque é um subordinado fiel, o próprio Elias diverge da imprensa e repudia a Pide – mas todos conformam as próprias ações, inclusive no plano pessoal, à ideologia oficial. As margens da deambulação de Elias podem corresponder aos confins discursivos do crime; as outras luzes confirmam essa hipótese, como se a multiplicidade discursiva contemplada no romance, com a finalidade de esclarecer o *erro coletivo*, servisse ao chefe Elias para esclarecer apenas o *erro individual*, se possível, para evitar as intervenções da Pide, esvaziando o crime de seu caráter político, a que ele não se resume, mas sem o qual não pode ser explicado. Em termos objetivos: na investigação de Elias está pressuposta a uniformização da multiplicidade de discursos, engendrada pelo Estado salazarista.

04. O capítulo-chave da burocracia do Estado Salazarista

Apresentamos anteriormente o conceito de *ideologia* nos termos de Marilena Chaui. Na mesma obra, observa-se que

a ideologia torna-se dominante e adquire feição própria sempre que consiga conjurar ou exorcizar o perigo da indeterminação social e política, indeterminação que faz com que a interrogação sobre o presente [...] seja inutilizada graças a representações e normas prévias que fixem definitivamente a ordem instituída. (CHAUI, 2011, p.17)

Objetivamente: é a indeterminação social e política o ponto de partida da interrogação radical do presente. Para anulá-las, a ideologia as exorciza por meio de aparência de verdade, que lhe foi especialmente conferida por meio do discurso oficial e instituído e que se opõe ao que vimos chamando de conteúdo de verdade. Nos termos da obra que é objeto de nossa análise: a finalidade última da *Balada da Praia dos Cães* é fazer interrogar radicalmente sobre a experiência histórica de Portugal – especialmente no que se refere à permeabilidade do país às ideologias estrangeiras e à aclimação que elas ganham ali, fazendo ganhar sobrevida a estruturas e discursos ainda mais arcaicos, de matriz marialva. Otero, Elias e Roque, principalmente, são personagens cujo delineamento é adstrito a estes, refratários àquela interrogação radical, figurada em Mena, Marta Fontenova e Maria Norah e ventilada por elas, sem que a ideologia as circunscreva, ao contrário: cada uma delas, à sua maneira, resistirá à ordem instituída. Mas é a Instância Intersticial que dá o sentido do romance – e a resposta ao seu enigma: a dinâmica existente entre Autor Interno Explicitado e Narrador se caracteriza igualmente pelo gesto da interrogação radical sobre Portugal, porque guarda raízes na experiência história do país e porque a põe sob suspeita. O estilo oficial e a Voz Superior marialva recobrem a superfície do romance, conferindo-lhe a aparência da *imparcialidade* (como se estivessemos apenas diante de um rol de discursos, rico em multiplicidade, mas sem sentido), mas a contrassenha das intervenções dos narradores é inequívoca. “O conteúdo de verdade das obras de arte é a resolução objetiva do enigma de cada uma delas” (ADORNO, 2011, p.197): se o conteúdo de verdade da *Balada* repousa rigorosamente nas fricções e recontros discursivos ali engendrados pela dinâmica entre os narradores, então a resposta à interrogação radical sobre o presente

português está igualmente contida nas centelhas produzidas nos momentos de “indeterminação social e política”.

Na epiderme aparente do romance, em redução estrutural que reproduz o real, predomina o discurso competente, “aquele que pode ser proferido, ouvido e aceito como verdadeiro e autorizado [...] porque perdeu os laços com o lugar e o tempo de sua origem” (CHAUI, 2011, p.19), na perspectiva de personagens como Otero e Elias, que não lhe são apenas *aderentes*, mas rigorosamente *delineadas* por esse discurso – que emana de uma pretensa “racionalidade imanente ao social” (*Ibid.*, p.20), detentora de poder. Na Polícia Judiciária, os homens serão considerados incompetentes como sujeitos sociais e políticos, circunscritos que estão ao poder da racionalidade imanente que preside a organização, cuja figura literária, na *Balada*, é o quadro de Salazar pendurado em todas as paredes.

Para seguir na verificação da pertinência da hipótese a respeito da *redução estrutural* da lógica interna do Estado salazarista no romance – mediador, tutor e repressor –, selecionamos também alguns trechos do quarto capítulo da *Balada da Praia dos Cães*, devido à riqueza de recursos contidos nas cerca de trinta páginas que o compõem. Em termos mais amplos, a análise desses trechos seguirá auscultando as múltiplas vozes que falam no romance.

O capítulo IV é iniciado com o registro de quatro documentos que, saberemos depois, compõem um dossiê que será considerado “esterqueira” e “politiquice” pelo inspetor Otero. Investigaremos cada um dos documentos, depois a discussão entre o Otero e Covas a respeito deles e finalmente alguns dos desdobramentos do capítulo. Em outras palavras: a multiplicidade de vozes que assomam no capítulo remete a uma contradição inerente à sociedade portuguesa.

A Carta da FAI (Frente Armada Independente) ao país

O primeiro dos quatro documentos que compõem o dossiê é uma carta assinada pela FAI, Frente Armada Independente, instituição ficcional, que representa, pelo que se pode depreender da leitura do romance, os setores do exército insatisfeitos com as guerras nas colônias africanas. Note-se que os autores da carta arrogam-se de representar as forças armadas como um todo, na medida em que têm como finalidade “a honra da instituição militar” (*BPC*, p.139).

Do ponto de vista da linguagem, primeiramente, destaca-se, de forma geral, a organização da carta em itens numerados, de 1 a 6, trazendo para a arena de registros linguísticos do romance a disciplina e a organização inerentes às instituições militares. Essa organização e a utilização de vocábulos do jargão militar, a contrapelo do teor de denúncia e de subversão da ordem, inerente à carta, já podem deixar sugerida a contradição profunda também dos militares portugueses, mesmo aqueles que se intitulam *independentes* e que chamarão ao governo de “totalitarismo salazarista” (BPC, p.139): de um lado, a hierarquia impenetrável da organização – expressa na ordenação da carta e em expressões ou frases formais do jargão militar como “Comportou-se com brio e dignidade” e “logrou evadir-se”; de outro, a tentativa de imprimir exatamente ao exército e a seus porta-vozes mais progressistas certo pendor libertário, assinalado principalmente na sequência de perguntas retóricas que sugerem que o assassinato de Dantas Castro é de responsabilidade dos órgãos do governo salazarista. Essa contradição se repetirá, de forma mais ou menos aparente, em outros elementos – é a pena do Narrador que, aqui, estiliza a carta de modo a dar a ver o antagonismo interno dos próprios setores mais progressistas do exército.

Também salta aos olhos, na carta da FAI, por exemplo, a alusão simultânea e recorrente a Luís Dantas Castro por meio da patente “major” e por meio do epíteto – no contexto, claramente elogioso – de “camarada”, que remete claramente ao vocabulário de grupos de esquerda. Mais uma vez, faz-se presente a contradição: por mais que seja sabido que as forças armadas guardaram em suas fileiras quadros importantes da esquerda em geral e dos Partidos Comunistas, especificamente, não deixa de ser curiosa essa associação, em que uma instituição de hierarquia tão rígida, que certamente serve de instrumento repressivo do Estado, guarde no próprio seio os revolucionários cuja proposta é, de forma geral, a máxima da igualdade. Finalmente: a utilização simultânea de “camarada” e “major” tende a equiparar em Luís Dantas Castro as condições de *militar* e de *homem de esquerda*.

O teor laudatório da carta certamente pende para a exaltação do caráter militar de Luís Dantas Castro, e não de seu perfil de revolucionário: no item 1, afirma-se que o “nosso camarada, major Luís Dantas Castro, possuía a medalha de Mérito e da sua folha de serviços constam vários prêmios e louvores. Era um oficial de espírito militar, corajoso e audaz” (BPC, p.139). Atentemos aos seguintes detalhes: a afeição identitária

fica expressa no pronome de primeira pessoa do plural “nosso”, seguido de “camarada”, em que assomam as feições superficiais do major; seu “espírito”, entretanto, é “militar, corajoso e audaz” e sua caracterização nobilitante se deve a prêmios adquiridos na carreira de caserna. A imagem composta é a de um sujeito de *feições* de “camarada”, mas de espírito e de conduta *militar* – o que, de certa forma, sinaliza para as contradições experimentadas pelo major e por seus companheiros na Casa da Vereda – espécie de Portugal em miniatura, em que as contradições sociais que convulsionam o cotidiano do país podem ser percebidas de modo mais agudo: Dantas Castro se arroga de libertador, mas aprisiona os companheiros. A homologia que verificamos haver entre a vida pessoal e a vida profissional de Elias também cabe aqui: as contradições do Major, quanto às convicções ideológicas, são conaturais às que comete na vida íntima: por mais que se pusesse a berrar que “daquela porta [do apartamento que mantinha para encontrar-se com Mena] para fora cada qual tinha a sua liberdade e que não precisava que ela lhe desse contas do que fazia para coisíssima nenhuma” (*BPC*, p.240), não suportará a emancipação sexual da amante – o que o levará à impotência e à violência a Mena – nos mesmos termos, ainda que por traçados algo distintos, que Elias.

No item 2, igualmente, Castro é descrito não como homem de esquerda, mas como um “indignado com a subserviência imposta ao Povo e ao Exército pelo totalitarismo salazarista”. O fragmento é notável, se percebermos que, nele, por meio de paralelismo, o exército equipara-se ao povo – ambos personificados na letra maiúscula; ambos submetidos aos desígnios do “totalitarismo salazarista” –, o que permite observar a tentativa de *universalização* do discurso, característica inerente às ideologias. Fica a sugerido, por meio do item 2, que a FAI, apenas *um setor* das forças armadas, pretende amplificar a força de seu próprio discurso por meio do expediente de associá-lo aos “desejos das massas”. Trata-se, portanto, de operação *ideológica* – no sentido de que carrega nas tintas da suposta *universalidade* do discurso para veicular os interesses de apenas um setor da sociedade; mais do que isso: *trata-se de operação idêntica à operada pelo estado salazarista*. Não se trata de censurar o discurso da FAI (que é fictícia) ou de quaisquer entidades similares que tenham existido e atuado na vida concreta de Portugal nas décadas de 1960 e 1970, mas de verificar que, na *Balada*, esse discurso já contém em si o cerne das contradições avaliadas anteriormente: as

aspirações dos setores mais progressistas da sociedade portuguesa talvez não tenham logrado sucesso porque não se inspiravam na realidade material e histórica portuguesa.

Os itens de 3 a 6, de forma geral, são marcados por perguntas em itálico, cuja finalidade parece ser a de conduzir o olhar do leitor da carta – não o leitor do romance, note-se bem –, o hipotético e incauto leitor português a cujas mãos a carta teria chegado inadvertidamente, para os *reais motivos* (reais na perspectiva da FAI, evidentemente) que teriam levado ao assassinato de Luís Dantas Castro: “Quem o matou e por quê? A quem interessava a morte do major? A quem interessa que se divulgue essa explicação [a divulgação equivocada a respeito da viagem do major a Paris, que não ocorreu]? Quem o matou?” (BPC, p.140). As perguntas retóricas apontam, ao final, para a resposta *interdita*, “A Nação sabe quem mata os antissalazaristas” (*Ibidem*), e para a incitação à sublevação, “os militares que servem o País têm a vida dum camarada a vingar” (*Ibidem*). Na exata medida em que a organização textual e o vocabulário freiam o texto na inflexibilidade da hierarquia militar, a progressão semântica das perguntas fá-lo marchar rumo ao universo semântico da revolução e da subversão – o das coisas secretas e não ditas, em que a declaração de liberdade equivale à de guerra. “A Nação sabe quem mata os antissalazaristas” é sentença que diz tudo, mas que ainda não diz textualmente *quem mata os antissalazaristas*. A tensão do texto, entre o formalismo oficial dos militares e o acinte subversivo da acusação, já figura, por si só, uma das facetas da contradição portuguesa.

Ao final da carta, demarcada por aspas, encontra-se a seguinte observação:

O texto está assinado “F.A.I. – Frente Armada Independente”. E vem em fotocópia carimbada: Polícia Internacional e de Defesa do Estado – Div. Investigação. Ao alto alguém tinha anotado a maiúsculas: *Documento A. O Diretor?* (BPC, p.140)

A avaliação da carta da FAI não poderia ser concluída sem a verificação da importância da pontuação – que delimita nova voz dentro do romance. Repetimos que o leitor reconhece a carta por meio do uso das aspas, que a iniciam e a concluem. O fragmento acima permite avaliar a importância de marcadores que abrem e fecham discursos indicadores das diferentes *vozes do texto*: quando se fecham as aspas, quem assume o discurso é o Narrador, mas já na perspectiva do inspetor Otero, como se perceberá duas páginas depois. Mas recuemos por um instante: os quatro documentos correm pelos olhos do leitor, todos seguidos ou antecidos de uma observação como a

destacada acima, *deixando em suspenso a voz que falará na narração*. Nessa altura, o leitor já terá se acostumado com os volteios do Narrador e do Autor Interno Explicitado, mas não deixa de chamar a atenção o efeito suspensivo, de interrupção do fôlego, como se tivéssemos mesmo de aguardar a chegada, cinco páginas depois, do elemento organizador daqueles documentos que se enfileiram aos nossos olhos. Essa *suspensão* da instância narrativa é um dos feitos de Cardoso Pires no romance, por guardar em si um traço marcante da experiência portuguesa – o adiamento aflito dos sujeitos e da nação, encalhados que estão nas estruturas arcaicas, mas todos com a mente e os olhos nos avanços, que só são apreendidos na vida ideológica, sem lograr alcançar a *práxis*.

Carta ao Diretor da Polícia Judiciária e Postal à Judiciária

Documento B. Carta datilografada (original) dirigida ao Diretor da Polícia Judiciária, Lisboa:

“Neste país sem imprensa e sem liberdade ninguém dá crédito às vossas ‘perspicazes’ investigações sobre a praia do Mastro. Enquanto a tenebrosa Pide continua a praticar os crimes mais repugnantes a vossa atividade não faz mais que encobri-los. (ass) Um Português.” (*BPC*, p.140-141)

A intervenção narrativa que segue suspendendo o discurso apresenta sumariamente a carta. Nela, o pronome demonstrativo “este” e as formas verbais no presente do indicativo conferem à pequena missiva o efeito da presentificação – que se sustenta ao longo da apresentação dos quatro documentos. Note-se que o “Português” que a assina, de certa forma, tem o mesmo propósito que a FAI: apontar o ardil ideológico da Polícia Judiciária e da imprensa, ambas a serviço da Pide, na investigação e divulgação, respectivamente, de informações a respeito do assassinato de Luís Dantas Castro.

O postal enviado à mesma Polícia Judiciária é ainda mais breve:

Documento C. Postal em capitulares endereçado à Polícia Judiciária, Lisboa. Original:

“O ASSASSINO DO MAJOR ESTÁ NA RUA ANTÔNIO MARIA CARDOSO. É DA PIDE.”

Trata-se evidentemente de fragmento que serve tanto à percepção do ambiente de delação em que se dão as investigações descritas na *Balada* quanto à verificação das

diferentes vozes que se embatem no romance. Com efeito, as acusações anônimas são gratuitas e acintosas: a primeira delas sugere que os homens da Polícia Judiciária, mesmo que não o saibam, acabam por contribuir para as brutalidades arbitrárias da Pide; a segunda sugere que esses mesmos homens não perceberam o que parece óbvio – que o crime tenha sido cometido pela polícia política. Conhecendo a conclusão do romance, podemos observar que, por mais que o assassinato de Dantas Castro tenha sido cometido pelos habitantes da Casa da Vereda, estão inscritos nas ações da vítima e nas de seus algozes o autoritarismo e a violência que são imputados à Pide pelos autores das duas cartas anônimas. Os dois textos acima deixam transparecer, como já afirmamos, o ambiente de delação em que se dá o crime, em que todos suspeitam da Pide, autora emblemática dos crimes políticos. Mas as contradições da primeira carta já apontam para a sensação de que *o inimigo não é o outro, mas está dentro do próprio sujeito*, na medida em que: primeiramente, o Estado Salazarista se autonomiza, deixando de representar até as próprias classes dominantes que lhe deram origem nos primórdios da ditadura; em segundo lugar, os primeiros ímpetus revolucionários não partem de mobilizações rigorosamente populares, mas de uma instância pertencente ao aparelho do Estado – as Forças Armadas; e finalmente, a própria imprensa estrangeira, supostamente livre – aquela cujo artigo compõe o último documento do dossiê nas mãos de Otero –, acaba por veicular uma hipótese equivocada, isto é, a de que o assassinato teria sido cometido por agentes da Pide. Em todas essas situações, o *inimigo vem de dentro*, e instala-se o clima de terror, em que todos suspeitam de todos – até de si próprios. É, nos termos do Arquiteto Fontenova, o medo como forma-limite da experiência portuguesa, que obriga à autodefesa e, em última consequência, à aniquilação do outro.

Queremos dizer, em outras palavras, que a imagem que os portugueses têm de si mesmos, na composição interna do romance, é *turva*: a nação que reverencia a imagem do português campesino, da aldeia, é a mesma que cria a Pide, persegue, tortura e assassina; a instituição que garante a consolidação do império português na África é a mesma que guarda em si os revolucionários que reclamam justiça pela perda do “camarada” Dantas Castro; finalmente, a imprensa supostamente livre, imparcial e estrangeira também veicula informações equivocadas. Tudo conspira para o ambiente

de suspensão e de suspeição. Só suspeita de si quem desconhece o inimigo que guarda nas entranhas – motivo suficiente para a suspensão do andamento da narrativa.

Fotocópia dum artigo do diário brasileiro *Tribuna Popular*

No artigo, também antecedido de uma breve introdução do Narrador, aventa-se a possibilidade de que Dantas Castro tenha sido executado por aqueles que o acompanharam na fuga do forte de Elvas, que estariam a mando da Pide. Também se assume como verdadeira a versão de que o major teria ido a Paris.

No trecho, chama a atenção, mais uma vez, a miopia dos “círculos oposicionistas”, que “responsabilizam a polícia de Salazar pelo assassinio do major Dantas Castro” (*BPC*, p.141): trata-se da clara falta de percepção de que o autoritarismo salazarista é anterior ao próprio Salazar e está inscrito na experiência portuguesa de maneira mais ampla: a Perimorfose. A incapacidade de verificar as semelhanças que guardam com o próprio sistema contra o qual lutam dá o gume das limitações analíticas dos círculos oposicionistas; por outro lado, se “a versão oficial protagoniza o crime na amante e em dois companheiros da vítima, atribuindo-o a discordâncias internas” (*BPC*, p.141), a incompetência analítica se estende aos círculos do governo, especificamente o das polícias.

O trabalho como ideologia: a burocracia assume, no discurso, a forma do trabalho

Após a apresentação sumária dos quatro documentos, o texto ganha continuidade da seguinte maneira:

... E este dossier não tem ponta por onde se lhe pegue, resume o inspetor Otero empurrando-o para um canto da secretária, é esterqueira e politiquice, chamar a isto documentos só mesmo um gajo retorcido. O diretor? (*BPC*, p.143)

A avaliação do inspetor Otero quanto aos documentos que lhe chegam às mãos está eivada da ideologia do Estado Salazarista. Chamá-los “esterqueira” e “politiquice” é aplainá-los pejorativamente devido ao teor mais ou menos político que assumem do ponto de vista da forma e do conteúdo. Essa operação linguística revelará em que medida a estrutura burocrática do Estado enforma, no plano do discurso, as personagens

a ela alinhados ou que dela fazem parte. Ou, nos termos de Marilena Chaui (2011, p.24): pressuposta na organização burocrática a incompetência dos sujeitos como agentes sociais e políticos, resta-lhes a revalidação por meio da competência de reafirmar o discurso que emana da racionalidade supostamente imanente ao mundo organizado. Finalmente, será possível verificar que as vozes antagônicas que circulam no romance são enformadas pelo sujeito indeterminado e pela Voz superior (CM, p.83), indicadores da onipresença do Estado salazarista, mas cujo estilo oficial é subvertido pelo Narrador e pelo Autor Interno Explicitado – que sinalizam o ponto de vista do Autor Implícito.

Do ponto de vista de Otero, os quatro documentos nomeados de A a D compõem apenas “esterqueira” e “politiquice”. É evidente que a multiplicidade de vozes – a alteridade rigorosa ao discurso oficial no documento A, que põe em jogo a ordem da superfície do regime por meio de perguntas cujas respostas evidenciariam os intestinos da ditadura; a crueza singela do segundo, que desvenda em poucas palavras o funcionamento real das relações entre a polícia política e a polícia judiciária; a leviandade concisa do terceiro, que traz à luz o ambiente de sobressalto, traição e suspeita em que está metido Portugal; finalmente, o pretenso rigor jornalístico do último, cuja suposta objetividade acaba por assumir um caráter derrisório, veiculando informações verdadeiras e falsas niveladas pelo mesmo quilate de linguagem –, toda essa alteridade, soa a Otero como “politiquice”, já que, para o cumprimento rigoroso de sua função, o inspetor da Polícia Judiciária deve alhear-se de questões políticas. Assim, observamo-lo conferir *uniformidade arbitrária à multiplicidade dos discursos*, atribuindo-lhes as mesmas pechas, a despeito das diferenças internas, nas quais, segundo Marilena Chauí, repousa a interrogação radical do presente. Otero compõe, a partir do lugar que ocupa no Estado Salazarista, um discurso de pretensão onipresente – exatamente o “discurso oficial”, a versão da ideologia oficial do estado português. Na exata marcha em que Otero nivela aquela multiplicidade em duas palavras pejorativas, o romance avança em passo contrário porque registrou, integralmente, cada um dos textos, estilizando-os. Eis aí o princípio formal reconhecido por Marlise Vaz Bridi (2002): é por meio do processo de investigação do crime, expresso, nas passagens acima, na montagem do dossiê, que o romance se constitui *enquanto forma aberta*, por assimilar, em sua estrutura, toda e qualquer voz que possa contribuir na constituição da

dissertação sobre o assassinato. Essa permeabilidade dá espaço a formações ideológicas diversas e antagônicas que se confrontam no interior da obra, reduzidas a uma voz central no plano da superfície (a do estilo oficial e burocrático dos documentos e dos autos), sem o serem de fato (já que a dinâmica entre Narrador e Autor Interno Explicitado rasura aquela voz central e aquele estilo dominante).

Tira um cigarro, bate-o na cigarreira, os punhos da camisa aparecem muito dignos e engomados. Isqueiro radioso, dupont de estalinho e chama pronta. (*BPC*, p.143)

Na descrição acima, flagra-se a afetação cinematográfica do Inspetor Otero no ato de sacar do cigarro à cigarreira, da mesma forma que na roupa engomada e impecável, como é digno de um funcionário público de alto escalão – embora Otero não ocupe os cargos mais elevados, mas seja um bajulador que os tem como meta; e finalmente no isqueiro de marca estrangeira. Tudo em Otero trai, de um lado, a afetação e o carreirismo, de modo que, para atingir os objetivos pretendidos, precise encarnar em si o Estado burocrático e seu discurso onipresente; de outro, a ocupação de Inspetor está travestida dos trejeitos da personagem hollywoodiana do “chefe”, que esbraveja contra superiores ou inferiores.

O resultado da combinação inusitada de um chefe de polícia norte-americano oriundo dos filmes de detetive de segunda categoria com um burocrata português de médio escalão é afetação similar à que observamos anteriormente na francofilia de Elias, um detetive apalhaçado, de olhos “exoftálmicos”, de visão comprometida e de chinelas e jornal, chamando a uma volta ao redor do próprio apartamento de “le tour du propriétaire”, circulando entre objetos velhos, entulhados e amortalhados. Essa empáfia ganha continuidade no fragmento a seguir:

Sopra duas lentas e refasteladas fumaças olhando de viés para o dossier: esterqueira. Uma coleção de papéis peçonhentos, denúncias, palpites de meia bola e força, ladainhas à liberdade, excomunhões e mais outros azedos que os fanáticos da teia política rastejam por baixo da porta de quem trabalha. (*BPC*, p.143)

Do fim para o início: a expressão “e mais outros azedos que os fanáticos da teia política rastejam por baixo da porta de quem trabalha”, da mesma maneira que os termos “esterqueira” e “politiquice”, homogeneiza os autores dos documentos (devido aos estilos e recursos de linguagem de que se valeram e aos conteúdos que veicularam)

na categoria degradada *dos que não trabalham*, em oposição à *dos que trabalham* – de que Otero faz parte: “You gotta do your job” é a máxima do *boss* do cinema norte-americano, que obriga os subordinados a privarem-se de distrações de qualquer natureza – aqui, especialmente as de ordem política. Em resumo, no discurso enunciado por Otero e nele personificado, o trabalho dispensa o envolvimento político, ou, pelo menos, deveria ser assim. Pior: o engajamento político dos “desocupados” entope de trabalho a mesa do burocrata.

Façamos um pequeno *interregno* teórico:

Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, seja como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como coisa qualquer. Nesse sentido, a realidade do signo é totalmente objetiva e, portanto, passível de um estudo metodologicamente unitário e objetivo. Um signo é um fenômeno do mundo exterior. (BAKHTIN, 2002, p.33)

Os leitores já terão percebido que verificaremos todo o *jogo de cena* referente a Otero, nos fragmentos acima, como *signo ideológico*, no passo da definição de Bakhtin: o ato de tirar o cigarro e batê-lo, com punhos impecáveis e isqueiro reluzente, é *signo*, é *objetivo* e, mais importante de tudo, *reflete e refrata* (BAKHTIN, p.31, 2002) uma outra realidade, para além de si. Já identificamos nas ações de Otero tudo que ele reflete: o cacoete de cinema e o carreirismo – este apontando para a estrutura do Estado português, que Otero representa em *ato*, nas bajulações, e em *discurso*, como veremos a seguir, *presentificando-o*; aquele, para as aspirações ao ingresso nos trejeitos da indústria cultural, que dão verniz de última moda ao amaneiramento dos gestos – cujas matrizes estão guardadas no gosto de João e Guida por canções internacionais, em *O Anjo Acorado*. A refração recairá sobre a multiplicidade dos discursos, todos nivelados em duas palavras pejorativas sobre as dinâmicas políticas concretas.

Esse nivelamento é digno de atenção por dois motivos: o primeiro, mais aparente, é o fato de a consciência de Otero estar enformada pelo discurso oficial, salazarista. Mais uma vez, amparemo-nos em Bakhtin:

A consciência individual é um fato sócio-ideológico. Enquanto esse fato e todas as suas consequências não forem devidamente reconhecidas, não será possível construir nem uma psicologia objetiva nem um estudo objetivo das ideologias. (BAKHTIN, 2002, p.35)

É plausível a hipótese de que a consciência individual de Otero esteja formada nas bases *sociais* – o cargo que ocupa e as relações que faz questão de manter por desejar subir na hierarquia do serviço público – e *ideológicas* do Estado salazarista. Dizendo o mesmo, com Marilena Chaui (2011, p.24): a incompetência do sujeito como agente social e político é revalidada por meio de outra, em que se transfere para a vida privada o discurso oficial. Em suma a coincidência entre vida social e vida psíquica é engendrada pelo próprio discurso oficial. Mas aquele nivelamento também revela, por meio da formulação discursiva do sujeito (que corresponde à do Estado), a dimensão do romance, que se constitui como forma aberta na medida em que assimila esse universo ideológico e o equipara a outros, diversos ou antagônicos a ele – conferindo-lhes a todos, por meio da estilização, sinal positivo ou negativo. Cada um dos documentos do dossiê contém, de certa forma, um ponto de vista sobre o assassinato do major, expresso pela linguagem: militar e revolucionária, no primeiro; pretensiosa e assertiva, no segundo; incitadora e acusatória, no terceiro; pretensamente objetiva e informativa, no último. Outrossim, o empertigamento de Otero na roupa e nos gestos acachapa os quatro pontos de vista, equiparando-os devido ao envolvimento político, o que, segundo a ideologia oficial, os degrada: para as instâncias oficiais, politizar o discurso é amesquinhá-lo.

Finalmente, ampliando a análise para além do fragmento investigado acima, a predileção do narrador pela perspectiva de Elias Santana na condução do romance revela a *ambiência viciada* em que se vê mesmo a multiplicidade de discursos em obra que se pretende formal e discursivamente aberta. Em outras palavras, *o elemento externo ao romance* – o impasse estrutural português, o enigma mesmo a que a obra pretende responder por meio da forma literária, o qual sempre acaba por conferir a forma-limite, intermediária e hesitante, aos influxos estrangeiros e aos discursos nacionais – *transforma-se em elemento interno*, na medida em que, a despeito da multiplicidade de vozes em atrito no texto, prevalece sobre elas a organização do estilo oficial e da Voz superior, mas sempre subvertida, a contrapelo, pela dinâmica entre Narrador e Autor Interno Explicitado.

De volta ao capítulo IV, as evidências concretas apresentadas em dossiê são consideradas “politiquice” – expressão cujo sufixo acena para ridicularização do radical “política”. Adiante, os documentos e seus autores são desqualificados: aqueles são

“coleção de papéis peçonhentos, denúncias, palpites de meia bola e força, ladainhas à liberdade, excomunhões”; estes, “fanáticos” que acabam por “rastejar” aquela papelada por baixo da porta do burocrata – “desocupados”, porque tomam tempo a “quem trabalha”, como já vimos. É por meio dessa desqualificação lexical que se pode perceber que o sujeito que integra o aparelho de estado – Otero, neste caso, mas não faltam outros exemplos, especialmente referentes a Elias – está *enformado* por ele, seja no plano da aparência, na afetação das roupas e do ato de fumar, seja no plano da consciência, reproduzindo no discurso a ideologia oficial a despeito das evidências que partem da realidade concreta. Otero tomou pra si o discurso, os trejeitos e os maneirismos de estado (sempre esmaltados do histrionismo hollywoodiano, que a ele soa de bom tom) de modo a obter a revalidação a que se refere Marilena Chaui (2011, p.24): é o sujeito alienado da realidade concreta, funcionário *público* ajoujado *ao estado, à moda portuguesa*, aderido ao discurso oficial a fim de alcançar reconhecimento por fazê-lo. A *estrutura do estado*, nas suas manifestações já decadentes, fundadas nas bases materiais semiperiféricas que já conhecemos, ganha expressão na ideologia oficial que *enforma* consciências.

Tomemos o discurso de Otero em seu todo. O capítulo IV é iniciado com o documento A, a declaração da FAI ao país, isolada entre aspas. É mister notar, primeiramente, por mais óbvio que pareça, que o recurso a elas indica o procedimento básico para distinguir vozes no texto. Estamos diante da *feição documental* do romance. A seguir, a pergunta “O Diretor?”, em discurso indireto livre, instala a suspensão marcante da *Balada*: quem terá formulado essa pergunta sem aspas? É apenas três páginas depois que se pode apreender que os quatro documentos que temos diante dos olhos são também os que tem o Inspetor Otero, em parágrafo iniciado por reticências – que lembram os pontos que deram início à *Balada* propriamente dita, após a segunda folha de rosto, que estava antecédida pelo laudo do corpo de Dantas Castro, em retomada daquele efeito de realidade. Nesse mesmo parágrafo, repete-se a pergunta em discurso indireto livre “O diretor?”, depois de a diferenciação entre o inspetor e o Narrador interromper a suspensão. Apenas por algumas sentenças está retomada a linha divisória entre *ficto* – há distinção clara entre narrador e personagem; o leitor se apercebe de não estar diante de documentos, mas de um parágrafo narrativo – e *fato*.

Mas, a seguir, o Inspetor Otero toma o discurso ao narrador e compõe, aos nossos olhos, o discurso oficial. E continua, em trecho já citado anteriormente:

São folhinhas como aquelas que envenenam o país, estão impressas a merda simpática e só se leem a contraescuro. Ainda por cima deixam larva; por essas e por outras é que o diretor PJ, fundo do corredor, porta em frente, mal elas lhe pousam na secretária enxota-as logo para o gabinete do resignado inspetor às ordens. Que para o efeito é ele, Otero. Braço responsável da Judite, com licenciatura de leis e compromisso de assinar. (BPC, p.143)

Nessa formulação, as folhinhas é que envenenam o país, não a sua realidade concreta – como se as contradições sociais não existissem em Portugal. A imagem da leitura “a contraescuro” espelha a formulação discursiva. Para Otero, as folhinhas mentem o real e o envenenam, convulsionando-o; para os autores das folhinhas, o discurso oficial mente o real e o enverniza, arregimentando-o. Na perspectiva de Otero, portanto, aquela “esterqueira” escamoteia em revolta uma realidade estável; na dos autores dos documentos, em que está pressuposta a renovação de Portugal, o discurso do governo obscurece nas formas da ordem e da paz uma realidade convulsa. Acontece, entretanto, que o ponto de fuga do romance está exatamente na apreensão de que tanto o discurso *oficial* quanto o discurso *subversivo* são ainda, em si próprios, e um em comparação com o outro, *ideologias* – e não contemplam a realidade portuguesa. É o *embate entre aqueles discursos*, em cada uma das linhas e das páginas da *Balada*, que dá o tom da experiência concreta nacional – e o conteúdo de verdade da obra –, sem deixar de observar que o trajeto das folhinhas corresponde à burocratização com que se diluem os discursos adversos: por deixarem “larva”, elas são prontamente “enxotadas” para o gabinete do “resignado inspetor às ordens”, Otero, qualificado com “licenciatura de leis e compromisso de assinar”. O trabalho burocrático, de feição ibérica remorada, está artificialmente encapado do discurso do trabalho dignificante, dos países centrais – é exatamente essa película modernizante que dá a força da sentença “os fanáticos da teia política rastejam por baixo da porta *de quem trabalha*” (BPC, p.143, grifo nosso), em que aqueles fanáticos, por oposição, *não trabalham*, ou, na lógica do discurso de Otero, ocupam-se apenas das atividades que perturbam a ordem reinante. A burocracia (que é preguiçosa e arbitrária) toma para si o discurso dignificante do trabalho (que se diz incansável e objetivo) de modo a desqualificar seus oponentes – que assumem a figura

de desocupados. Só resta lembrar que, na passagem que acabamos de investigar, não está evidente que também o discurso dignificante do trabalho é ideológico – e mente também a realidade.

Nesse sentido, a *Balada da Praia dos Cães* talvez esteja inscrita na história da literatura portuguesa como a obra em que vazam e se fazem ouvir os discursos a despeito da uniformização ideológica do Estado Salazarista – mas em que essa pluralidade não significa, necessariamente, a *superação daquela uniformização*, na medida em que mesmo os revolucionários guardam em si uma personalidade autoritária que emula o próprio Estado.

Mas o Diretor Judiciário Judiciaribus também já não engana ninguém, toda a gente sabe em voz baixa que é um moscardo de serviço completo. (Grão-moscardo, se atendermos ao grau e à patente. Um grão-moscardo a vários voos, com escalas pela Pide, pela Censura e pelos entrefolhos da nação.) Isso é lá com ele, dir-se-á. Mas, porra, um esvoaçar de tal alcance baralha o geral e engrossa o dejetos. (BPC, p.143-144)

Essa descrição do superior de Otero deixa clara a estrutura viciada da organização do Estado Português: o cargo de alto escalão da Polícia Judiciária foi atribuído a esse homem não devido ao seu *trabalho* – valor eminente no parágrafo anterior, que excluía o envolvimento político –, mas devido a sua proximidade com as instâncias repressivas. Foi-lhe atribuído, portanto, por motivos de natureza política, não por meio da meritocracia. No plano expressivo, a expressão latina “Judiciaribus” burocratiza o cargo, revestindo-o do termo latino, em jargão de linguagem forense, ofuscando o que “toda a gente sabe *em voz baixa*”: “que é um *moscardo* de serviço completo”. Atenção aos dois termos em itálico: saber em voz baixa significa escamotear o papel político exercido pelo homem de cargo mais alto na Polícia Judiciária, em consonância com o alheamento entre trabalho e política; “moscardo” é palavra utilizada para referir-se ao policial que trabalha secretamente, além de designar “safanão” e “mosquito” – os três significados convergindo no texto, remetendo ao trabalho “pelos entrefolhos”, à truculência e a certa capacidade de estar rapidamente em diversos lugares, como a mosca que fareja os cadáveres (políticos, no caso do romance) e a *merda* que surgirá no parágrafo seguinte. O esvoaçar de longo alcance do Diretor “baralha o geral” – isto é, desorganiza o andamento alheado do trabalho na Judite – e

“engrossa o dejetto” – ou seja, confere importância ao crime que se investiga no romance.

Esse parágrafo constitui, com o próximo, uma unidade, que remata as páginas iniciais do capítulo que estamos investigando: é a partir dos altos escalões do Estado que a dimensão política do discurso desaparece, isto é, é a partir deles que os discursos subversivos são calados e que o discurso oficial é formulado. Assim, ao colocar-se na perspectiva de Covas ou de Otero, o Narrador cumpre o percurso discursivo dos funcionários cuja personalidade e cujas falas estão enformadas pelo aparelho de Estado, estilizando-as. As outras vozes, por mais que sejam dissonantes, são registradas integralmente, mas submetidas à organização burocrática do discurso oficial, apontando para o impasse que o próprio crime que é investigado na obra representa: a impossibilidade de superação da cultura autoritária e patriarcal.

A “esterqueira” e a “politiquice” do dossiê transformam-se em “merda”, a seguir:

Otero vem à janela, está uma manhã de sol, o que não quer dizer que a merda esteja em repouso. Pelo contrário, o sol leveda o podre e multiplica as larvas e quando o cidadão menos se precata já só sobrevive em bicos de pés e com trampa até ao traço do lábio. Trampa subversiva, que é a mais viscosa. E nada de ondas, nada de ondas, para que a fossa não transborde: ao menor gesto, ao menor resmungo, a merda política escorre para dentro do corpo do desgraçado e depois de o encher até às entranhas seca rápida e endurece transformando-o em estátua para curiosos da tortura. (*BPC*, p.144)

Chamar de “merda” o que era esterqueira e politiquice significa sugerir que o envolvimento político é o dejetto engrossado pelo olhar do Diretor. A imagem do sol que alimenta a proliferação das larvas e da trampa que sufoca aponta que efervescem nas ruas o alvoroço e o bulício, em oposição à ordem, e que os sujeitos que se envolvem nas questões políticas são transformados em “estátua para curiosos da tortura”. Uma sequência exaustiva de imagens para afirmar que a oposição acaba nos porões da tortura – mais uma vez o discurso de Otero é enformado pelo discurso oficial, em que as passagens do Diretor pelos órgãos de repressão e de censura são sabidas em “voz baixa” e as alusões à tortura são obscurecidas com o rebuscamento das imagens.

Na sequência, um subtítulo em itálico remete à carta da FAI, mas subverte-lhe uma das perguntas: “A quem interessava prolongar a morte do major” (*BPC*, p.144). E finalmente se diz – em certo distanciamento da consciência discursiva de Otero – com

todas as palavras que é à Pide que interessa prolongar a morte do major e que é à Judiciária que cabem as aparências. O subtítulo em itálico demarca a interferência organizadora do Autor Interno Explicitado: se o capítulo foi iniciado pelos quatro textos do dossiê, seguidos de apontamentos que se revelariam, ao final, estar calibrados na perspectiva de Otero, agora a prosa parece ter sido retomada pelo Narrador, das páginas 144 a 149 – em que novo subtítulo em itálico indica igualmente um novo discurso.

05. Paratextos Editoriais

Na definição precisa de Gérard Genette, o texto

raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo o caso o cercam e o prolongam, exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua recepção e seu consumo (GENETTE, 2009, p.09)

São exatamente essas produções o que Genette chamará de *paratextos editoriais*:

o paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um *limiar*, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um “vestíbulo”, que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder. “Zona indecisa” entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto) (GENETTE, 2009, p.09-10, *itálico do autor*)

Nos dois fragmentos de Gérard Genette, interessa-nos especificamente que os paratextos sirvam *para tornar presente o texto* e que eles componham uma *zona indecisa* entre texto e discurso do mundo sobre o texto. Já vimos que a *balada*, em termos gerais, era poema narrativo em que se sobressaía o efeito da *presentificação*. Frente à crescente importância dos *paratextos* na composição e na estrutura dos romances de José Cardoso Pires, fica evidente que, ao se valer da balada como referência, o Autor Externo utilizou-se dos paratextos para aprofundar o efeito que é inerente a essa forma. Quanto à *zona indecisa* composta pelos paratextos, basta perceber que ela figura exatamente entre o texto e o discurso do mundo a respeito dele: *entretextos*, se quisermos, de modo que se aprofunde a feição da forma-limite da cultura portuguesa, estruturada na Instância Intersticial.

Para Gérard Genette, há que discriminar entre *epitextos* – “todas as mensagens que se situam, pelo menos na origem, na parte externa de um livro: em geral num suporte midiático (conversas, entrevistas), ou sob a forma de uma comunicação privada (correspondências, diários íntimos e outros)” (GENETTE, 2009, p.12) – e *peritextos* – os que se situam “em torno do texto, no espaço mesmo do volume, como o título ou o prefácio, e, às vezes, inseridos nos interstícios do texto, como os títulos de capítulos ou

certas notas” (*Ibid.*). De certa forma, a coerência interna da obra de Cardoso Pires, bem como a autoria de um *ensaio*, a *Cartilha do Marialva*, em que são investigados diversos temas da obra literária do autor, além das diversas entrevistas e conferências dadas pelo autor, compõem o epitexto da *Balada da Praia dos Cães*. Preferimos utilizar o que chamamos de “pistas” contidas em *O Delfim* e na *Cartilha do Marialva*, além da forma do ensaio, como elementos norteadores do conjunto da obra do autor, que culmina, de certa forma, na *Balada da Praia dos Cães*; a relação entre as obras literárias e as entrevistas ou conferências de Cardoso Pires, embora utilizadas por quase todos os pesquisadores em passagens pontuais dos artigos, das dissertações, das teses e dos livros que publicaram ainda não foram sistematizadas – motivo pelo qual preterimos a utilização desses epitextos.

Neste capítulo faremos o levantamento dos peritextos utilizados na *Balada da Praia dos Cães* e investigaremos brevemente seu efeito geral. Segundo o mesmo teórico, “um elemento de paratexto está sempre subordinado a ‘seu’ texto, e essa funcionalidade determina o essencial de sua conduta e de sua existência” (GENETTE, 2009, p.17) – o que quer dizer que aquele efeito está diretamente circunscrito à obra em que se insere. Feitas essas observações iniciais, procedamos ao rápido levantamento dos peritextos da *Balada da Praia dos Cães*.

Páginas de rosto e o laudo pericial de permeio

Já investigamos anteriormente as duas páginas de rosto da *Balada da Praia dos Cães*: a primeira contém nome do autor, título da obra e o subtítulo “Dissertação sobre um crime”. Depois dela, o laudo pericial referente ao cadáver do Major Dantas Castro. A seguir, nova página de rosto, apenas com o título do romance. Trata-se rigorosamente da passagem do *fato* (a realidade externa ao romance, delimitada pela primeira página de rosto) ao *ficto* (a realidade que lhe é interna e, conseqüentemente, ficcional, de que faz parte a feição documental da obra, conforme já investigamos). Estamos na zona indecisa ou no vestíbulo de que fala Gérard Genette a propósito de Borges; aqui, a pretensão do Autor Interno é sustentar a impressão de que a *Balada da Praia dos Cães* se constitui no próprio limite entre o fato e a ficção – procedimento garantido, sobretudo, pelo ponto de vista a partir do qual a obra é narrada, a Instância Intersticial.

Uma observação curiosa a respeito da edição lançada no Brasil em 2009 pela Editora Bertrand Brasil – e que é utilizada por nós ao longo desta pesquisa como um todo: nela não foi respeitada a ordenação das duas páginas de rosto com o laudo pericial de permeio (*BPC*, p.31-36), nem foi registrado nela o subtítulo “Dissertação sobre um crime”. Apenas a consulta a outra edição – a da Editora Civilização Brasileira, publicada em 1983 – é que nos permitiu verificar os efeitos obtidos por meio desses paratextos.

Textos e subtítulos de capítulos em itálico

Os textos em itálico são o laudo do cadáver do Major (*BPC*, p.33-34); os relatos de captura e prisão de Mena (*BPC*, p.83-84), de Marta Fontenova, a mãe do arquiteto, com uma passagem entre colchetes de permeio (*BPC*, p.188-192) e do arquiteto Fontenova e do cabo Barroca (*BPC*, p.291-293); dois fragmentos do “AUTO DE RECONSTITUIÇÃO” (*BPC*, p.330; p.337); e a “Nota Final”, assinada por J.C.P. Há ainda diversos subtítulos de capítulo, também grafados em itálico.

Os fragmentos em itálico contêm as interferências daquele que vimos chamando Autor Interno Explicitado. De forma geral, o efeito obtido nessas passagens é o de aprofundamento da *feição documental* do romance ou de sua ancoragem na *realidade concreta* – trata-se, com efeito, de passagens cuja impressão é a de que o Autor Externo teria se identificado no corpo do texto, sugerindo que o que leitor tem diante dos olhos não é ficção, mas realidade. No corpo da obra como um todo, se as duas páginas de rosto com o laudo de permeio implicam a passagem do *fato* ao *ficto*, o Epílogo da “Reconstituição”, somado ao Apêndice e à Nota Final constituem o movimento inverso, do *ficto* ao *fato*.

Nos subtítulos em itálico, nota-se rigorosamente a passagem do discurso do Narrador – responsável, de forma geral, por todos os fragmentos que não estão em itálico – ao do Autor Interno Explicitado, seguido de retorno ao do Narrador. Observaremos uma delas, brevemente:

Momento, o telefone tocou. Otero responde com acenos, palavras secas. Desliga.

Prepare-se, anuncia então. Acabaram de descobrir a casa dos gajos.

Elias fica de boca aberta: A casa?

Inspetor: Um telefonema que a Pide detectou. Mas está vazia, já se deixa ver.

A casa, o covil

A casa. A casa, tal como se vê nesta fotografia do Século Ilustrado, está numa encosta entre pinheiros e acácias. Voltada para o mar? Parece. Aquela linha lá ao longe deve ser o mar, é com certeza o mar, e para este lado fica a serra de Sintra, como se pode verificar pelo mapa. Cá está: oceano, Vale do Lourel, caminho a tracejado. Neste ponto assinalado com uma cruz, temos a casa – aqui mesmo junto à estrada que vem de Mafra, cota de 200 metros, mais coisa menos coisa. A estrada no código rodoviário tem a referência EN-016B, autocarros 17, 223 e 224.

Esta povoação, Fornos, deve ser onde eles iam se abastecer, diz Elias.

Provavelmente, muito provavelmente. (BPC. p.48-49)

O diálogo inicial, dos quatro primeiros parágrafos, mais curtos, é claramente conduzido pelo Narrador. Há algum traço da afetação do Inspetor no laconismo de suas afirmações, especialmente na sentença “prepare-se”, do terceiro parágrafo. O diálogo se aproxima do roteiro de cinema, com reunião de Inspetor e Chefe de Brigada, seguido de telefonema breve e o prenúncio do que virá na sequência seguinte, aberta pelo título “*A casa, o covil*” – em itálico, acusando que a organização da *Balada* é dada pelo Autor Interno Explicitado, mas nessa passagem específica eivada do sensacionalismo da cobertura da imprensa, na pena do Narrador. O Autor Interno Explicitado registra em itálico a responsabilidade pela compilação dos documentos (ficcionalis) por meio dos quais é possível reconstituir a investigação do crime da Praia do Mastro; a contaminação dessa organização supostamente objetiva pela arbitrariedade da imprensa sensacionalista é intervenção do Narrador.

O parágrafo posterior ao título em itálico serve bem à observação do que vimos chamando *forma-limite*, em que a condução do texto pode ser atribuída ao Narrador, ao Autor Interno Explicitado ou ao próprio Elias, por meio do recurso do discurso indireto livre: a frase nominal “a casa”, que abre o fragmento, de certa forma faz ecoar a supresa de Elias, ainda no diálogo anterior ao título em itálico; este, por sua vez, aponta o tom sensacionalista da imprensa, que chamará à Casa da Vereda de “covil”. Os dêiticos apontam o presente (o demonstrativo em “*nesta* fotografia”, além das formas verbais de presente do indicativo), como se o leitor estivesse observando junto com o Narrador ou com o Autor Interno Explicitado a fotografia estampada no suplemento “O Século

Ilustrado”, integrante do jornal *O Século*. A própria alusão ao periódico sinaliza para a feição *documental* do romance, logo subvertida por sua feição *ficcional*, registrada na gradação por meio da qual se obtém o efeito da presentificação: primeiramente, a pergunta, seguida de possibilidade: “Voltada para o mar? Parece”; a seguir, a retomada da possibilidade e a confirmação da hipótese: “deve ser o mar, é com certeza”; finalmente, a sentença, mais uma vez claramente demarcada pelo dêitico, na qual se verifica a simultaneidade entre escritura e leitura, em mosaico temporal de entretempos: “Cá está”, depois “aqui mesmo” – em resultado similar ao que observamos anteriormente, em *O Hóspede de Job*, na observação de um mapa.

Afinal, a condução do texto pode ser atribuída ao Autor Interno Explicitado ou ao Narrador – hipóteses igualmente plausíveis. O que importa verificar é o caráter intermediário de uma passagem como essa que acabamos de analisar, cujos efeitos podem ser observados na obra como um todo: a feição documental do romance corre a contrapelo da feição ficcional, ambas em concerto, de modo a alcançar a suspensão característica da Instância Intersticial. Os dois movimentos ocorrem em “paralelismo autônomo” e “confluência conflituosa”, como se afirma na Nota Final.

Textos destacados entre colchetes

São muitas as passagens destacadas entre colchetes: estão nas páginas 39-40, 63-64, 89-90, 101-102, 106, 126, 136-137, 162, 191-192, 197, 225-226, 268, 269-270, 271, 279, 282-283. De forma geral, elas contêm fragmentos de documentos – ou de *folhas corridas*, em que as personagens são descritas no estilo oficial (nas duas primeiras ocorrências, esse estilo é especialmente subvertido por intervenções do Narrador), ou de fragmentos dos *Autos*, que servem para ilustrar, em efeito de suposta objetividade e veracidade, os fatos apresentados em diálogos ordenados e escritos pelo Narrador. Dessa forma, o que se verifica, mais uma vez, é o aprofundamento da feição documental da *Balada* – sempre clivado da feição ficcional. Já observamos esse procedimento na folha corrida de Elias Santana (*BPC*, p.39-40); observemo-lo de perto mais uma vez, em um trecho da folha corrida do Inspetor Otero. Depois de apresentado com a formalidade do estilo oficial, Otero é descrito de forma caricatural, como ocorreu com Elias:

2) Persistência e sentido promocional: Otero enquanto agente da PJ frequentou a Faculdade de Direito. Licenciatura difícil, prejudicada

por diligências na província e por romances com divorciadas, nenhuma das quais com estatuto social apreciável. 3) Desajustamentos, complexos de afirmação: vestuário com pretensiosismos de distinção; o cabelo, retintamente ruivo, que na infância lhe causou algum isolamento (tinha a alcunha do Cenoura ou do Estás-a-Arder) é um dos atributos que cultivava na sua imagem cosmopolita. (*BPC*, p.64)

Os trechos anterior e posterior ao fragmento acima correspondem ao estilo oficial. Transcrevemos exatamente a passagem em que a pena do Narrador interfere, rasurando-o. O descompasso entre a formalidade da folha corrida e a falta de paralelismo semântico da passagem “prejudicada por diligências na província e por romances com divorciadas” é um dos traços da rasura; outro está na desqualificação das “divorciadas”; o último, no rol de dois apelidos de infância.

Reprodução de manchetes e reportagens de jornal

Especialmente nas primeiras páginas da “Investigação”, as manchetes de jornal, seguidas de trechos breves de reportagens, apontam o sensacionalismo da cobertura dada pela imprensa portuguesa ao crime da Praia do Mastro. No plano geral da obra, o sensacionalismo imprime aos eventos da Casa da Vereda algum caráter passional – o que corresponde às expectativas do Inspetor Otero, a quem interessava suprimir-lhe o cariz político, que não é, entretanto, completamente descartado pelos jornais. Essa arbitrariedade, por sua vez, corresponde à constituição do discurso oficial como ideologia, que suprime aos eventos do presente a interrogação radical. O sensacionalismo cresce a cada uma das manchetes – como se fosse emulada, no romance, a disputa pelo interesse público. Observe-se:

IDENTIFICADA A VÍTIMA

trata-se do ex-major do Exército Luís Dantas Castro que em Dezembro passado se tinha evadido do Forte da Graça, em Elvas, onde aguardava julgamento por participação num abortado golpe militar (*BPC*, p.43)

A manchete, em si, não é sensacionalista – trata-se da primeira passagem de transcrição do discurso jornalístico. O estilo é formal (“se tinha evadido” e “abortado golpe militar”), e aqui só chama a atenção que o golpe militar de que participara o major não esteja localizado temporal e espacialmente. Na página 44, há nova manchete em

letras garrafais – “OS SUSPEITOS” –, seguida de texto tão impreciso quanto o anterior, por mais que aluda ao caráter político do crime:

uma vez que, tendo sido posta de parte a hipótese de crime sexual a princípio admitida, todos os indícios recolhidos, indicam estar-se em presença de um assassinio político. O fato de o cadáver ter sido calçado com os sapatos trocados é por si só revelador, pois constitui uma prática da execução dos traidores entre os grupos clandestinos (*BPC*, p.45)

Novo equívoco da abordagem da imprensa: a expectativa de que o crime tenha apenas uma faceta – ou política, ou sexual. O princípio formal da obra sugere que ele guarde as duas, e que uma corresponda à outra, em duplo caráter. Aqui interessa verificar que, além de corresponder à homogeneização dos discursos, a cobertura da imprensa serve ao fomento do ambiente de delação, devido ao alarmismo do registro de linguagem de que se utiliza. Na página 49, o subtítulo em itálico que analisamos acima – em que certamente se faz notar a ironia do Narrador em passagem organizada pelo Autor Interno Explorado – já pressagia a escalada do sensacionalismo: “*A casa, o covil*”. Na página 50, o recorte de jornal:

DESCOBERTO O COVIL DO CRIME
Onde Teria Estado Sequestrada
UMA JOVEM ENLOUQUECIDA (*BPC*, p.50)

A utilização do substantivo “covil” e do adjetivo “enlouquecida” aprofunda o sensacionalismo da chamada, da mesma forma que o destaque dado à primeira e à terceira partes do período. A Casa da Vereda é refúgio de assassinos, e à Mena já foi atribuído e impresso o desequilíbrio mental – características que, politicamente motivadas ou não, já dão como resolvido o crime cujas causas e detalhes estão por apurar. O tom da matéria corresponde, por exemplo, ao universo moral da galinheira que apresenta queixa contra Mena pelas obscenidades que Mena escreveu na parede do apartamento da Avenida de Roma – e é exatamente contra esse senso-comum de matriz marialva que a própria Mena se insurgirá.

Notas de rodapé

O efeito geral das notas de rodapé indicadas por asterisco é o de observação complementar do Autor Interno Explorado ao texto do Narrador. Há notas nas páginas

50, 66, 99, 115, 191, 198, 202, 213 e 258. Analisemos brevemente algumas delas, para observar o procedimento.

* A trajetória seguida pela Pide para referenciar a Casa da Vereda é ainda hoje um dos pontos obscuros do “Caso Dantas Castro”. Se está fora de dúvida que se tratou de denúncia, é evidente também que das interpretações postas a correr na altura dos acontecimentos apenas duas subsistem com alguma validade. Uma delas, a do senhorio da casa, que teria reconhecido a companheira do major pelas fotografias da Imprensa, e uma outra que atribuiu a denúncia a alguém da vizinhança da localidade de Fornos onde Filomena Joana fazia as compras semanais. Hipótese igualmente viável: após a Revolução do 25 de Abril os ficheiros da Pide revelaram a existência naquele lugar de dois informadores efetivos e de um filiado na Legião Portuguesa, organização que colaborava estreitamente com a polícia política. (N.A.) (*BPC*, p.50)

A nota acima é redigida a propósito da primeira descrição da Casa da Vereda. O caráter opinativo que a caracteriza foge ao correr da pena do Narrador – que na passagem específica tem o estilo eivado do sensacionalismo jornalístico e dos discursos indiretos livres de Elias. O efeito específico da nota é, portanto, o de asseverar o caráter documental e dissertativo da *Balada*, que lhe é impresso aqui pelo Autor Interno Explicitado – identificado com a abreviação “N.A.”. Interessa observar também que o ambiente de delação que contamina o país como um todo e que contaminara a Casa da Vereda, levando o convívio ao extremo do assassinato, foi o que levou à localização, nas três hipóteses levantadas na nota. Aqui os delatores são localizados no tempo e no espaço – o que falta ao discurso oficial, que circunscreve, em alguma medida, o corpo do texto, de modo que se pode afirmar que o efeito geral da nota é o de discurso *alternativo* ao oficial.

Que não soe contraditória a percepção de que no corpo do texto *está reproduzido* o discurso oficial, na exata medida em que ele também está ali *refuncionalizado* – às vezes por meio de intervenções do Narrador, às vezes por meio de notas como as que ora investigamos. Imagine-se, apenas a título de clareza, que os limites entre o fato e o ficto são *móveis* e *fluidos*: dessa forma, a obra guarda em si o discurso oficial e seu anverso; ou, como observamos anteriormente, as notações entre colchetes podem encerrar descrições caricaturais de personagens – como é o caso de Elias e de Otero – ou apenas constituir interpolações supostamente objetivas em outras passagens. O que

interessa é o efeito geral dos epitextos: o de instalar no próprio corpo do romance a forma-limite, entre fato e ficto.

Na segunda ocorrência de nota de rodapé, “Van Niel, e não Vanilo. A mãe de Mena, já falecida, era filha de comerciantes sul-africanos (correção a lápis, do Inspetor Otero” (*BPC*, p.66), por exemplo, observa-se efeito inverso: a correção referente a um dos sobrenomes de Mena (Filomena Joana Vanilo Athaide) não aponta para a realidade externa ao romance, mas à sua coerência interna. A correção a lápis foi efetuada por uma personagem de ficção – de modo que a nota sirva, agora, para aprofundar a feição ficcional da obra. O mesmo efeito pode ser observado na nota da página 99, que contém um fragmento do “*Caderno de Dantas C apreendido na Casa da Vereda*” (*BPC*, p.99, itálico do autor), e na da página 115, transcrição de uma declaração do advogado Gama e Sá. Na nota da página 198, cita-se mais uma passagem do *Caderno de Dantas Castro*. Na da página 202, um trecho de *O Lobo do Mar*.

Somente na quarta ocorrência de nota de rodapé (*BPC*, p.191), retorna-se ao primeiro resultado, com uma afirmação, sem a indicação de que a nota seja de autoria do Autor Interno Explicitado, referente à possibilidade de que parte do depoimento de Marta Fontenova tenha sido forjado. Uma das ocorrências mais curiosas de nota é a da página 213, que contém esclarecimentos a respeito de duas personagens ligadas ao governo – arriscamos afirmar que sejam personagens ficcionais, porque não encontramos registros referentes a elas. Aqui, o recurso que inicialmente aprofundaria a feição documental da *Balada* (a nota de rodapé) aprofunda-lhe a feição ficcional, repousando sempre *entre* uma e outra. Finalmente, na nota da página 258, ocorre o inverso: a personagem citada é histórica – Casimiro Teles Monteiro, o Agente Monteiro, da Pide, reconhecidamente um dos assassinos de Humberto Delgado –, associada a uma outra ficcional, por mais que tenha sido dissertada do real.

Tomadas no conjunto, as notas de rodapé, bem como todos os epitextos, servem à instalação da forma-limite no corpo do romance.

Apêndice

A despeito do efeito geral dos epitextos anteriormente indicados, a investigação específica do Apêndice (p.357-361) contribui para a análise do romance como um todo. Em primeiro lugar, esse conjunto de notas ao final do texto guarda informações que

contribuem para a compreensão do caráter de duas personagens centrais do romance – Elias Santana (*BPC*, p.357) e o arquiteto Fontenova (*BPC*, p.361). Além disso, contém informações a respeito de personagens históricas, obtendo resultado similar ao descrito acima, nas notas de rodapé. Há esclarecimentos referentes ao enredo e até a apresentação de bibliografia que esclarece a ambiência da passagem cujo subtítulo é “Noite dos Gerais”.

Interessa, mais uma vez, verificar que, apesar do caráter eminentemente documental, as notas do Apêndice são encerradas com a transcrição de uma fala do arquiteto Fontenova cujo conteúdo repercutirá na redação da Nota Final. A análise dessa passagem já foi feita anteriormente e seguirá sendo útil em capítulos subsequentes: trata-se da afirmação referente ao medo como forma-limite que, levada às últimas consequências, alcança o extremo da aniquilação do outro.

Nota Final

Já analisamos em capítulo anterior – e seguiremos utilizando, nas páginas que virão, trechos da Nota Final, cuja importância é das maiores na economia interna da *Balada*. Apenas a título de sistematização, que é o caráter geral deste capítulo referente aos epítextos, afirmemos que na Nota Final é feita a passagem do ficto ao fato e que, por meio desse processo, a *Balada* se precipita na realidade concreta em dois planos: no primeiro, por meio da assinatura “J.C.P.”, instaura definitivamente o Autor Interno Explicitado – o que já tinha sido feito por meio da abreviação “N.A.” (*BPC*, p.50), da mesma assinatura na tradução da passagem da revista *Erotika* (*BPC*, p.181) e de outros excertos em que há identificação do “Autor”, como na última das notas do Apêndice (*BPC*, p.361) – que é fundamental para a compreensão da Instância Intersticial. No segundo plano, por meio da mesma assinatura, a *Balada* se articula às notas finais de *O Anjo Ancorado* e *O Hóspede de Job* e ao Autor de *O Delfim*, conferindo coerência ao conjunto da obra de Cardoso Pires.

Colagens: Assinatura do Cabo e Pagela da Irmã Maria do Divino Coração

A assinatura do Cabo Barroca, em página interna de *O Lobo do Mar*, é registrada com a própria caligrafia da personagem – um dos documentos mais *factuais* da *Balada*, por mais que seja claramente *ficcional*:

Figura 1 – Assinatura do Cabo Bernardino Barroca nas páginas de abertura de *O Lobo do Mar*. (BPC, p. 91)

A assinatura de Bernardino Barroca inscreve essa personagem da *Balada* na página de abertura de *O Lobo do Mar*, de modo que o texto português interfira diretamente na obra de Jack London, renovando-lhe o sentido. Como teremos oportunidade de observar ao analisar especificamente a intertextualidade na *Balada da Praia dos Cães*, os pontos de contato entre os dois romances transcendem o mistério de superfície, referente à autoria dos sublinhados em *O Lobo do Mar*. Há, em plano menos aparente, alusão às matrizes do romance inglês do século XVIII, pressupostas, no romance de Jack London, na vitória do protagonista sobre a violência humana, e sobre a própria natureza, na ilha deserta; na *Balada*, a alusão àquelas matrizes repousa exatamente na refração do meio português à forma literária do romance – ponto de partida para a constituição da Instância Intersticial.

Já aludimos anteriormente à análise de Walter Benjamin a respeito de *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin. Retomemo-la, a propósito da assinatura do Cabo Barroca e dos peritextos em geral:

O princípio estilístico do livro é a montagem. Material impresso de toda ordem, de origem pequeno-burguesa, histórias escandalosas, acidentes, sensações de 1928, canções populares e anúncios enxameiam nesse texto. A montagem faz explodir o “romance”, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter épico. Principalmente na forma. O material da montagem está longe de ser arbitrário. A verdadeira montagem se baseia no documento. (BENJAMIN, 1994b, p.56)

Dadas as diferenças, as observações acima, de forma geral, valem também para a *Balada da Praia dos Cães*. Não se trata de tentar atribuir gratuitamente ao romance de Cardoso Pires a análise de Walter Benjamin, mas de verificar que o princípio estilístico

dessa obra também é a montagem que se baseia no documento, afinal a *Balada* recorre a ele desde sua primeira página, na passagem do fato ao ficto. O “material impresso de toda ordem”, aqui, corresponde a fragmentos dos Autos, recortes de notícias de jornal, o Caderno de Dantas C, encontrado na Casa da Vereda, todo o Baú dos Sobrantes e a própria Pagela (que no Brasil chamaríamos de *santinho*, folheto que contém oração religiosa) da Irmã Maria do Divino Coração, reproduzida abaixo:

PAGELA DA IRMÃ MARIA
DO DIVINO CORAÇÃO

Fixe os 4 pontos que se veem na imagem
e conte até 20 sem desviar o olhar,
diante duma parede branca.

Feche os olhos e abra-os imediatamente.

Verá aparecer na parede a Miraculosa
Irmã Maria do Divino Coração,
Escrava do Senhor.

(Proibida a reprodução)

(BPC, p.160)

O contexto específico em que se insere a reprodução acima – uma consulta de Elias Santana aos Sobrantes, na qual ele compara a pagela à fotografia de Mena que mais o excita – será analisado em capítulo subsequente, quando investigarmos o fetiche do chefe de brigada pela prisioneira. Aqui interessa apenas verificar que o folheto, da mesma forma que a assinatura de Barroca, aproxima a *Balada* da análise de Walter Benjamin a respeito de *Berlin Alexanderplatz*. Não nos interessa comparar os dois romances como um todo, mas apenas perceber que seus princípios estilísticos são afins: a montagem por meio de documentos. Da mesma forma que na obra de Döblin, temos na de Cardoso Pires “Material impresso de toda ordem” – trechos de jornais e de documentos oficiais, além da pagela que destacamos acima; na *Balada*, a sua origem não é apenas pequeno-burguesa, mas de todas as classes sociais, das mais empobrecidas, como o relato do pedreiro (BPC, p.54-56), às mais privilegiadas e prestigiosas na sociedade portuguesa do tempo, como o de Marta Fontenova (BPC, p.191-192). O texto de Cardoso Pires também guarda “histórias escandalosas”, como o relato da briga entre Mena e o Major, que resultou nas palavras escritas na parede do

apartamento da Avenida de Roma (*BPC*, p.245-252); aqui sensações de época, canções populares e anúncios também “enxameiam” o texto. Em suma: a montagem é também princípio estilístico da *Balada da Praia dos Cães*.

São as consequências desse princípio que mais interessam: a “explosão” estrutural e estilística do romance a que Walter Benjamin se refere corresponde aqui à feição específica que essa forma adquire no chão histórico português. Com efeito, prescindindo de parte das circunstâncias sobre as quais se erige o romance tradicional, cabe ao autor português fazer corresponder a forma de seu romance ao descompasso entre vida material e vida ideológica portuguesa – eis aí, mais uma vez, o ponto de partida para a constituição da Instância Intersticial. As novas possibilidades, de caráter épico, também se fazem presentes na *Balada*, mas de forma distinta: aqui, o distanciamento épico (dado especialmente pelo caráter de avaliação contido na *Balada*, por meio do Autor Interno Explicitado, que observa os fatos da Investigação à distância de vinte e dois anos) se amalgama à autonomia dramática com que os fatos se vão apresentando. Se os traços estilísticos fundamentais do gênero épico são o distanciamento daquele que “narra estórias que aconteceram a outrem” (ROSENFELD, 2008, p.24-25), no pretérito, a ruptura ou explosão proposta na *Balada* está em posicionar-se o ponto de vista de forma tal que a perspectiva da qual se narra parta do presente, com o predomínio da primeira pessoa do plural: a história emerge do próprio Portugal, da mesma forma que o narrador de *Berlin Alexanderplatz* “fala a partir da cidade” (BENJAMIN, 1994, p.57).

O mesmo Walter Benjamin afirma que o material da montagem não é arbitrário, o que se confirma, mais uma vez, com a leitura da *Balada da Praia dos Cães*: o levantamento dos documentos de que a *Balada* será composta é certamente ordenado a partir de um ponto de vista específico – agora, nem o do Narrador, nem o do Autor Interno Explicitado, mas simplesmente o do Autor Implícito. É ele, expressão literária da consciência do Autor Externo, quem preside à organização, estilização e consequente subversão do estilo oficial, emulando-o num primeiro instante, mas rasurando logo no seguinte, de modo a obter os efeitos que vimos descrevendo.

Só mais uma observação se faz necessária: se os paratextos correspondem ao vestíbulo ou à passagem do fato ao ficto, então o registro da assinatura do Cabo Barroca e a colagem da pagela no corpo do romance corresponderão à iminência do literário

sobre o não literário: trata-se de documentos ficcionais, vibrando no mesmo diapasão dos paratextos investigados anteriormente, mas já rigorosamente restritos ao contexto específico da *Balada da Praia dos Cães*. Páginas de rosto, notas de rodapé, apêndices, notas finais: todos esses paratextos poderiam estar contidos em outras obras, alcançando em cada uma delas resultados específicos, mas serão sempre paratextos-padrão, se é que é possível chamá-los assim. O registro da caligrafia do cabo e o santinho português estão rigorosamente circunscritos aos paratextos que na *Balada* assim foram instituídos.

06. *O Lobo do Mar*, metalinguagem e forma do romance policial

Intertextualidade: forma do romance e processo social

O Lobo do Mar, de Jack London, é típico romance norte-americano de mercado do final do século XIX e do início do século XX. O enredo, como é de se esperar, é bastante simples: Humphrey van Weyden, narrador em primeira pessoa, depois de naufrágio funesto, acaba embarcado no *Ghost*, embarcação capitaneada por Wolf Larsen, homem de duas faces, rude como os marinheiros e caçadores de focas que estão sob o seu comando, mas lido e culto como poucos – e que abriga, aos poucos, o frágil narrador sob proteção. Van Weyden é crítico literário, nunca trabalhou e obviamente desconhece o universo moral que rege o *Ghost* – em que predomina a força física em detrimento da razão ou da moral. Larsen transita por esses dois universos, mas advoga pelo primeiro, em virtude do poder persuasivo que obtém sobre os talentos do espírito. Inicialmente relegado a posição das mais vis da embarcação – a de ajudante de cozinha – vilipendiado pelo cozinheiro, pelos outros marinheiros, pelos caçadores e pelo capitão, van Weyden aos poucos angaria algum respeito junto a todos e se transforma no único interlocutor de Larsen.

A chegada da jovem escritora Maud Brewster – cuja obra arrancara elogios ao severo van Weyden de terra, antes do embrutecimento pelo qual passa no *Ghost* – faz guinar o romance: é a paixão por ela que faz o narrador apropriar-se de tudo que aprendera no *Ghost* em termos práticos (como a navegação) e morais (como a iniciativa e a coragem) e fugir em um pequeno bote. O casal atraca em uma colônia de focas à qual chama oportunamente de *Endeavour Island* (algo como *Ilha do Esforço* ou *Ilha do Empenho*) – e ali experimenta dias de *robisonada* a dois: superam, por exemplo, o horror de matar as focas a pauladas, para obter óleo e proteção para a cabana – que têm de construir com as próprias mãos. Dias depois ali atracará um Wolf Larsen solitário, debilitado pela doença que já lhe minava a saúde e traído pela tripulação que sempre dera sinais de insubordinação em reação ao temperamento instável e sádico do capitão. Larsen resistirá à morte em diversas tentativas de fazer malograr a reforma com que van Weyden transforma o *Ghost* novamente em uma embarcação viável – seu empreendimento derradeiro, que restituirá a ele e a sua amada à sociedade norte-americana.

Não há aí, no plano da superfície, relação direta com a *Balada da Praia dos Cães*. Nossa hipótese é a de que *O Lobo do Mar* guarde em seus elementos estruturais – especialmente em sua feição de *romance de mercado*, associado às origens do romance do inglês do século XVIII – os termos que servem à análise da forma específica do romance português semiperiférico. Partamos do fragmento do romance de Jack London que é citado diversas vezes no de Cardoso Pires. Apenas uma frase está destacada abaixo, exatamente aquela que está sublinhada no exemplar que circulava na Casa da Vereda:

Havia uma ferroada em suas palavras. Talvez, ao fim e ao cabo, eu desempenhasse o papel de covarde. E, quanto mais eu pensava sobre isso, mais parecia ser meu dever seguir seu conselho, unir forças a Leach e Johnson e tramar a sua morte. Bem aqui, eu acho, entrou a austera consciência dos meus ancestrais puritanos, me impelindo aos feitos sinistros e sancionando até mesmo um assassinato como a coisa certa a fazer. A ideia se instalou em mim. *Seria um verdadeiro ato moral livrar o mundo de tal monstro*. A humanidade seria melhor e mais feliz sem ele, e a vida mais justa e doce. (LONDON, 2011, p. 133, *italico nosso*)

Trata-se de conclusões do narrador a respeito de debate que travara com o capitão Larsen. Este espicaçava aquele com frequência quanto a questões de ordem moral: Larsen argumentava, por exemplo, que era o *desejo* o motor único das ações humanas, na especificidade do ato de *comer*, de *devorar*, que orientava as escolhas de todos os homens. O narrador costumava retrucar utilizando-se de valores como a *justiça*, para justificar os atos humanos, de que as barbaridades que presenciava seriam desvios. Nesses termos, o capitão chamava a van Weyden *idealista*, e este àquele de *materialista*. Note-se no trecho acima que o próprio capitão sugeria a van Weyden que lhe premeditasse o assassinato com outros marujos insatisfeitos – e que o narrador resistirá a esse ato até à última página da obra. Tudo sugere a derrota da imposição pela força física (não assassinar um homem amoral como Larsen) e a vitória dos valores elevados (como o respeito à vida humana).

De forma geral, portanto, pode-se afirmar que *O Lobo do Mar* é, em primeira análise, um romance que versa a respeito da degradação e da elevação máxima do homem. O narrador está investido dos valores morais mais elevados, enquanto Larsen figura no extremo oposto, em que os estímulos mais primitivos são atendidos de forma imediata. Não se deve deixar de lado, contudo, que, por mais que advogue pela força

física e pelo atendimento irrefletido do desejo, o capitão transita pela cultura letrada. Também o “Lobo” tem algo a ensinar ao crítico literário: o valor do trabalho e da livre iniciativa, bem ao gosto das origens do romance inglês do século XVIII, daí o sabor de robisonada a que nos referimos anteriormente (VASCONCELOS, 2002, p.65-69). Em outras palavras, a escolha de van Weyden como narrador já antecipa ao leitor a vitória dos valores do espírito sobre a força física; mas van Weyden também aprende importantes lições com o capitão do Ghost, já que seus ideais não tinham passado pela prova da prática, exatamente o que ocorre nas últimas páginas do romance, em que o narrador e sua companheira velam o capitão Larsen nos estertores, sem tirar-lhe a vida.

Com efeito, por mais que assista passivamente aos caprichos violentos de Larsen sobre os marinheiros e por mais que seja maltratado pelo cozinheiro, van Weyden não toma parte em nenhuma violência. Nem mesmo quando está sob a ameaça de morte e/ou tem a chance de tirar a vida ao cozinheiro e ao capitão, o narrador se deixa seduzir pela lei do mais forte, especialmente no ambiente viciado do Ghost. Os marujos que guardavam algum respeito à integridade da pessoa, mas que só têm a força física para se defender acabam capitulando ao mais forte, isto é, o próprio Larsen, que lhes tira a vida indiretamente, abandonando-os no mar bravio. É apenas a integridade completa – que quando começa a fraquejar é restituída ao narrador por meio de outro valor elevado, o *amor* – que pode vencer a força bruta.

Assim, de um lado, teremos o narrador como representante legítimo dos valores mais elevados (os da *cultura*, perpetuados e conservados no espírito do homem ao longo dos séculos) em disputa com o capitão Wolf Larsen, do lado da força bruta (o da *natureza*). O esclarecimento acumulado por van Weyden ao longo de trinta e cinco ociosos anos no que diz respeito ao *trabalho*, na exata medida em que lhe rende a vitória definitiva sobre Larsen, também lhe rendeu a fragilidade entre os tripulantes do Ghost – e é a livre iniciativa alicerçada no trabalho como valor fundante que *corrige* ao narrador o excesso da cultura adquirida. Na economia interna de *O Lobo do Mar*, pode-se concluir que a medida do acúmulo de cultura está no trabalho. A ocupação degradada, voltada apenas à saciedade dos desejos primitivos – a comida, a bebida, o sexo – acanalha os espíritos dos homens, da mesma forma que a desocupação gratuita e preguiçosa de trinta e cinco anos de literatura, sem ocupação de viés prático que a oriente. Observa-se aqui a mesma confluência de progresso material e trajetória

espiritual de Robinson Crusoe (VASCONCELOS, 2002, p.67) – ressalvada a ascensão social, inerente à personagem de Defoe, ao contrário do que ocorre com o narrador de Jack London: van Weyden já nascera abastado, mas precisava aquilatar-se por meio da iniciativa pessoal, afastando de si o ócio nobilitante das aristocracias tradicionais.

O Lobo do Mar é, pois, romance cuja moral de fundo serve de amparo à lógica de mercado em que circulou. Conquanto a supressão da vida de um homem como Wolf Larsen pudesse ser considerada um *ato moral*, será ainda mais elevado mantê-lo vivo até que desapareça naturalmente, suprimido pelas forças de ordem espiritual mais elevada. As focas podem evidentemente ser mortas para sobrevivência do homem culto – e o ato de matá-las a pauladas, embora primitivo, corrige a cegueira de van Weyden e Maud Brewster quanto à realidade material que não lhes esteve à vista devido à posição social privilegiada de que gozavam.

Eis aí o segundo dado que interessa reter a respeito de *O Lobo do Mar*: além da predominância dos valores elevados (em cujo bojo está a *liberdade*, seja ela pessoal ou a de empreendimento, que, em última análise, na rede ideológica em que o romance foi tecido, pertencem intrinsecamente ao mesmo universo de sentido) sobre a força bruta, também constitui elemento fundamental do romance certo intuito formativo dos espíritos *esclarecidos*, mas que *ignoram* a materialidade concreta das relações econômicas e sociais (a estrutura econômica, se quisermos), amparados que estão pelos privilégios de classe.

É o narrador quem cose o duplo movimento dos dois protagonistas em recontro: o acovardamento dele próprio frente ao ambiente brutal da embarcação, seguido das sucessivas conquistas de espaço e de credibilidade junto à tripulação, que culminam na reconstrução do Ghost e na obtenção da liberdade, corresponde ao predomínio inicial da força bruta de Wolf Lars e sua lenta, mas inexorável decadência moral e física, cujo ápice é a absoluta imobilidade seguida de morte. O movimento é quase simétrico, se imaginarmos que a *força moral* de van Weyden é frágil devido ao desconhecimento das relações econômicas que lhe sustentam o ócio. A cada desvendamento das relações econômicas e sociais de base (processo cujo agente é Larsen, que fortalece inadvertidamente seu oponente) o narrador acumula conhecimentos que lhe fortalecerão o ânimo, até o desabrochar do amor à escritora e a necessidade de protegê-la dos olhos desejosos do capitão. Este, por sua vez, é acometido de males *morais* e *físicos*

(evidentemente correlatos) que o degradam, na exata medida em que fortalecem van Weyden. O conflito, em termos gerais, entre *natureza* e *cultura* é orquestrado por um autor implícito, que deixa entrever os valores de fundo que pretende impingir ao leitor na confecção mesma do avanço da cultura sobre a natureza – ainda que esta não esteja completamente domada por aquela, na expressão evidente das intempéries naturais do mar.

O romance fica, pois, revestido, no plano da superfície, das aventuras no mar, das descrições do cotidiano no Ghost (e dos conhecimentos de navegação que o Autor detém e faz questão de despejar nas páginas de *O Lobo do Mar*) e dos debates entre o narrador e van Weyden. As aventuras e as descrições certamente são as responsáveis pela ambiência de romance de aventuras que permeia a obra; os debates dos protagonistas a revestem de algum sabor erudito do gosto do público do fim do século XIX e do início do século XX. O intuito formativo e a predominância dos valores elevados correspondem a níveis mais *profundos*, para emprestar à semiótica discursiva mais um termo, de leitura do romance. Talvez a força da obra junto ao grande público norte-americano esteja exatamente no duplo movimento de correspondência, nos níveis mais superficiais, às expectativas formais dos leitores, e, nos níveis mais profundos, à veiculação de valores que lhes são caros. Não poderá haver obra como essa que não atinja o gosto do grande público.

É aqui que *O Lobo do Mar* e a *Balada da Praia dos Cães* começam a se tangenciar: este Narrador também parece coser a *Balada* conforme as expectativas de público, despejando nas páginas os documentos que já analisamos anteriormente. Mas lembremos oportunamente Adorno (2003b): no século XX a literatura de mercado tomou ao romance seu caráter *realista*; Cardoso Pires tomou-o de volta, *ficcionalizando-o*. Grosso modo, toda a documentação que coalha as páginas da *Balada* parece ecoar a dúvida referente ao efeito de verdade obtido por meio dos documentos, cujos lugares-comuns são estilizados na pena cardosiana. Assim, se em *O Lobo do Mar* os recursos aparentes da expectativa de mercado compõem figuras concretas de valores correspondentes às expectativas dos leitores, na *Balada* aquela ficcionalização dos documentos corresponde ao desvelamento crítico das ideologias em que estão tecidos os discursos dominantes da sociedade portuguesa.

No plano da superfície, *O Lobo do Mar* ainda pode funcionar aos olhos do público (apesar das longas descrições do cotidiano da navegação e dos diálogos cansativos dos protagonistas), porque as ideologias sobre as quais está constituído ainda prevalecem, dadas as devidas diferenças. Na *Balada*, o processo é distinto: o descompasso entre vida material e vida ideológica é a própria matéria que constitui o pressuposto do romance. Assim, no plano da aparência só poderia haver as justaposições que já analisamos anteriormente – as que dão expressão concreta àquele descompasso. A ficção de *O Lobo do Mar* servirá também, portanto, para reafirmar, em negativo, o conteúdo de verdade da *Balada* – já que nesta obra parece prevalecer, na superfície, a *força bruta* sobre o conjunto dos valores elevados. Ou ainda pior: essa vitória ocorreu exatamente devido à cultura nacional, erigida em bases autoritárias.

O Lobo do Mar é, também, uma robisonada do fim do século XIX, em território norte-americano. Não deixa de chamar a atenção que esse romance aponte para as origens do romance inglês do século XVIII, em alguns aspectos que interessa investigar. Nos termos de Sandra Maria Vasconcelos, “o romance surgiu em cena como uma forma histórica para dar conta de um novo conteúdo social” (VASCONCELOS, 2002, p.11) – proposição inicial que, em si, já nos é útil, porque começa a asseverar a hipótese que vimos defendendo referente à *plasticidade* da forma do romance ao conteúdo social em que é composto. A seguir, nos termos de Ian Watt, a pesquisadora afirma que “o realismo do romance não está no tipo de vida que ele apresenta, mas no modo como o faz; o romance, mais do que qualquer outra forma literária, levanta de forma aguda o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que imita” (*Ibid.*, p.13). Assumamos aqui o sentido de *imitar* como *reproduzir*, isto é, no sentido de que o romance retém em si a própria experiência portuguesa, por meio de redução estrutural. Trata-se precisamente dos limites entre fato e ficto que investigamos anteriormente. Mais: a propósito da obra de Lennard Davis, a autora afirma que

Se os leitores do final do século XVII e início do século XVIII não podiam assumir, de modo rotineiro, que as obras que liam eram fictícias era porque essa prosa de ficção se apresentava como uma forma ambígua, uma ficção factual que muitas vezes negava sua ficcionalidade e produzia um sentimento de ambivalência quanto a seu possível conteúdo de verdade (*Ibid.*, p.60)

Nas origens inglesas, portanto, o romance se apresentava como forma ambígua, *entre o fato e o ficto* – da mesma forma que a *Balada da Praia dos Cães*. Note-se que o sentido da expressão *conteúdo de verdade*, no fragmento acima, se refere à hipótese de que a história relatada no livro tenha ocorrido de fato – sentido distinto do que vimos utilizando.

A constatação de que a *Balada* retoma, por meio da intertextualidade com um romance norte-americano, uma questão ancestral das origens do romance inglês é cheia de consequências. A primeira delas aponta para a hipótese de Michael McKeon de que a forma do romance inglês do século XVIII é correlata ao processo social pelo qual passou a Inglaterra: guarda em si a feição de “categoria genérica ‘nova’ enquanto negação dialética de um predomínio ‘tradicional’ – o romanesco, a aristocracia – cuja natureza ainda satura como uma força antitética mas constitutiva, a textura da categoria pela qual está em processo de ser substituída” (VASCONCELOS, 2002, p.16). Em uma palavra, a forma do romance inglês do século XVIII corresponde à *passagem* do processo de ascensão da burguesia que desaloja, sem eliminar completamente, a aristocracia tradicional.

Grosso modo, a *Balada da Praia dos Cães* guarda, em sua forma, dinâmica semelhante: o processo de desalojamento, ainda que parcial, do marialvismo – que não por acaso planta raízes no mesmo século XVIII –, que abre espaço a setores mais progressistas da sociedade portuguesa, especialmente a burguesia afeita aos interesses do capital financeiro europeu. Tanto o romance inglês do século XVIII quanto o português do XX são *formas-limite* nas quais se podem verificar – menos pelos enredos, mais pelas reduções estruturais que contêm – os processos socioeconômicos pelos quais estão passando as nações em que aquelas formas foram erigidas.

O Lobo do Mar carrega em si a ideologia da livre-iniciativa norteada por valores elevados, por meio de narrativa de aventuras ambientada no Oceano Pacífico, de modo que também se aparenta ao *Robinson Crusoe*, de Defoe – mas apenas no plano da superfície, fugindo à ambivalência entre o fato e o ficto. Por mais que seja plausível que a *Balada* remeta às origens do romance inglês do século XVIII – e ela o faz –, a alusão não terá ocorrido apenas devido à intertextualidade. Esta terá implicações no que se refere à organização interna do romance de Cardoso Pires: na perspectiva de Elias,

descobrir o autor dos sublinhados no exemplar do romance de Jack London é um dos mistérios fundamentais a solucionar, o que aponta para a estrutura do romance policial.

Retomemos a passagem em que o exemplar de *O Lobo do Mar* é apresentado ao leitor da *Balada*: o início do capítulo II da “Investigação”, logo depois da prisão de Mena. A descrição faz correr os olhos pelo gabinete de Elias:

Agora puxa uma gaveta da secretária onde há de tudo, magnésias, ervanárias e diversos. Uma lapiseira-calendário 1953, um soutien de rendas em miniatura cristalizado num pisa-papéis; e livros, dois ou três livros do género *O Magnetismo Pessoal*, *Os Protocolos dos Sábios do Sião* e *A Vida Quotidiana dos Assírios*. Mais recentemente juntou *O Lobo do Mar*, de Jack London (trad. Guerreiro Boto, edição Europa-América, Lisboa) (BPC, p.91)

A secretária de trabalho de Elias remete, primeiramente, às “perturbações digestivas” do chefe de brigada: há ali “magnésias” e “ervanárias”. Objetos vulgares como uma “lapiseira-calendário” vencida em sete anos e como um peso de papéis com a forma de sutiã apontam a banalidade da mesa de trabalho, em que se encontram também os livros que arrematam a vacuidade do cabedal do ocupante da estação de trabalho: *O Magnetismo Pessoal*, obra do francês Hector Durville, publicada em 1890, pertence ao que se costuma chamar o cientificismo do fim do século XIX, associado à investigação das ciências ocultas; *Os Protocolos dos Sábios do Sião* é obra de carácter antisemita, também publicada no fim do século XIX; *A Vida Quotidiana dos Assírios* – única obra que não pudemos localizar –, pelo título, talvez pertença a alguma coleção de história do cotidiano de povos antigos que, de qualquer maneira, corresponde à superficialidade das duas obras anteriores. De certa forma, trata-se de um vislumbre do repertório de Elias Santana. Já sabemos que o chefe de brigada gosta de filmes de terror (BPC, p.62), de desenhos animados (BPC, p.345), de canções e filmes populares espanhóis estrelados pela atriz Sara Montiel, como *La Violetera* e *O Último Couplet* (BPC, p.355), além de óperas-cômicas como *Carmen*, de George Bizet, e *Os Sinos de Corneville*, de Robert Planquette (*Ibid.*), de tom jocoso e popular, e canções como *Oh, Sole Mio*. De forma geral, pode-se afirmar que Elias alimenta o gosto pelo desfrute fácil de obras de arte, propendendo em alguma medida para as produções indústria cultural.

É nesse universo que está imerso *O Lobo do Mar* – tanto no que se refere ao plano externo ao romance, como no plano interno. *O Lobo do Mar* corresponde às

outras obras que estão na mesa de trabalho de Elias, da mesma forma que pertence ao universo das músicas e de filmes de que desfruta o chefe de brigada.

Se obras do fim do século XIX e início do XX, como as óperas-cômicas e os filmes populares da indústria cultural de Hollywood ou da Europa, representam a reprodução da lógica de mercado, então a *Balada da Praia dos Cães* é romance que lhes faz frente, adversa que é àquela reprodução devido ao seu caráter de não identidade. No romance de Cardoso Pires, o descompasso português entre vida ideológica e vida material é *reproduzido* e *refuncionalizado*, de modo que sirva à reflexão radical do presente. A intertextualidade com *O Lobo do Mar*, no primeiro plano, aponta a arbitrariedade da investigação engendrada por Elias – cuja finalidade era descobrir quem sublinhara trechos do livro que soavam como presságios do crime que seria cometido na Casa da Vereda: “Nós já somos todos mortos” e “Ele chefiava uma causa perdida e não temia os raios de Deus” (BPC, p.92). O que Elias investiga em *O Lobo do Mar* é a linearidade na solução do crime: os instintos violentos de Barroca teriam sido atiçados pelas provocações do Major e pelas passagens da obra; Mena estaria insatisfeita sexualmente; o arquiteto tinha os olhos em Mena – eis aí a solução fácil, porque implica abstrair do crime da Praia do Mastro as imbricações com o tempo e o espaço específicos em que se insere. Na investigação de Elias, trata-se de crime passionai, em termos gerais, acentuado com a vingança pessoal do cabo sobre o major – que envolveria, no máximo, aos olhos de Elias, o ódio de classe de aldeões como o Barroca a superiores como o Major. A refuncionalização, nos termos brechtianos, virá no parágrafo seguinte:

Quando é que o Barroca foi alertado para estes avisos? Em 15-5-59 na sua cama de caserna ou depois, numa leitura segunda, na Casa da Vereda? Com que pressentimento infernal sublinhou ele aquilo, com que intenção? (BPC, p.92)

As três perguntas contêm discurso indireto livre que acompanha de perto a consciência de Elias: os trechos sublinhados são considerados “avisos”, a data de 15 de maio é a que está escrita no livro e o pressentimento é “infernal”. Circulamos aqui pela própria formulação mental de um mistério *que não tem importância*, ou de apenas uma *curiosidade*. A seguir, o narrador se distancia: “Elias atravessa o romance a perseguir esta interrogação. Segue viagem levado por um tal capitão Lobo Larsen” (BPC, p.92) – exatamente o exercício de desfrute experimentado pelo leitor distraído dos romances de

mercado, que o levam “a lugares distantes” ou a “aventuras que ele jamais poderá viver”, embalado nos clichês a respeito do desfrute desse tipo de subliteratura. A seguir, entretanto, surge uma afirmação que macula a linearidade do estilo que vinha assomando:

[...] que é lobo até no nome e que por ser lobo põe em alvoroço o lado cão que existe nas focas. Isso não está no livro, bem entendido, esse ódio de sangues cruzados. Mas há muitas coisas que não estão ali por escrito mas que correm como profecias à tona da prosa. Muitas coisas que estão muito além para além do capitão Larsen e dos dias que se fecharam sobre ele.

Os sublinhados, por exemplo. (BPC, p.92)

O “lado cão que existe nas focas”, alvoroçado pelo lado *lobo* do Capitão Wolf Larsen, alude ao “mito da cadela dos mares”, a foca para o cão que nunca viajou (BPC, p.91). Para Elias, as focas são animais “metade cão, metade peixe”, o que o levou à associação feita no trecho acima. Acreditamos que a relevância do fragmento não está (como ocorre com a *Balada da Praia dos Cães* como um todo) no desvendamento da sequência intrincada de imagens e de livres-associações de Elias, mas na afirmação de que “há muitas coisas que não estão ali por escrito mas que correm como profecias à tona da prosa” – isto é, a de que é preciso, para avançar além da superfície da prosa, decodificar as *sugestões metafóricas* de que está pontilhada a *Balada da Praia dos Cães*. A solução do mistério referente aos sublinhados em *O Lobo do Mar* não passará de uma curiosidade pessoal que recobre a *Balada*, mas sob a qual repousa o próprio fito do romance, isto é, a dissertação sobre o crime da Praia do Mastro, em interrogação radical do passado à luz do presente e sobretudo deste momento à luz daquele – sem a qual estaria apenas reposta na obra a dinâmica intervalar entretempos e entre-espacos.

Não faltam passagens em que as ações de Elias deixam entrever exatamente o que lhe interessa mais: o desvendamento de uma curiosidade, não das relações profundas entre o crime da Praia do Mastro e o ambiente em que ocorreu:

Elias Chefe: Lembra-se por acaso dos livros que leu enquanto esteve na vivenda? Primeira pergunta. E, segunda pergunta, em que altura é que o cabo começa a afastar-se do major e por quê. (BPC, p.108)

Elias Chefe: *O Lobo do Mar*. Nunca leu?

Mena: É verdade. *O Lobo do Mar*.

Elias Chefe: E o major?

Mena: Como?

Elias Chefe: Pergunto se o major também leu *O Lobo do Mar*.

Mena responde: Ele não lia romances. E nesse caso, o chefe de brigada passa ao arquiteto: Também leu *O Lobo do Mar*? E quando? Antes ou depois dela?

Mena não sabe, mas é possível. O cabo sim, leu. Aliás o livro tinha-lhe sido emprestado pelo cabo. (BPC, p.109)

Diga-me uma coisa, pergunta Elias, quando a senhora leu *O Lobo do Mar* encontrou algumas páginas sublinhadas? / Mena faz uma pausa: Páginas sublinhadas? (BPC, p.115)

No plano da superfície ou da identidade do romance, portanto, *O Lobo do Mar* serve à constituição do enredo típico do romance policial – em cujo centro figura a solução de um enigma. Na *Balada da Praia dos Cães*, o mistério dos sublinhados de *O Lobo do Mar* ocupa o primeiro plano, ofuscando o que interessa verdadeiramente dissertar – as condições econômicas, sociais e históricas em que se deu o crime da Praia do Mastro; a confluência entre essas condições e a constituição dos sujeitos que nelas circulam; e, finalmente, a forma literária específica necessária para essa investigação.

Não faltam, com efeito, fragmentos metalinguísticos em que fica sugerida a interrogação referente à forma literária que temos nas mãos. Já vimos que será forma limite (SANTOS, 2002a), nos termos da cultura portuguesa, e que será composta a partir da Instância Intersticial. Também já sabemos que a forma poemática da balada, que dá título ao romance, se caracteriza por ser repositório de memória histórica e lendária, resultado do cruzamento de diversas linguagens, em que o sobrenatural cumpre papel fundamental, com a finalidade de expressar a alma popular, aproximando-se por vezes da poesia popular de autoria coletiva e anônima (ALARCÃO, 2013). Resta agora verificar os apontamentos internos referentes à forma da *Balada*, a partir de fragmentos da própria obra:

Alguém que se dê ao trabalho de estudar o Processo Dantas C (Tribunal da Comarca de Cascais) não deixará de estranhar a quase ausência da Pide ao longo daqueles oito volumes. Correu-o de ponta a ponta, sente-se isso, os moscardos andaram-lhe por cima mas com todo o veludo das suas patas peludas, nada de confusões, só numa ou noutra página é que cravaram o ferrão e então aí foram até à cegueira. (BPC, p.145)

A análise da experiência portuguesa no final da década de 1950 e no início da de 1960 implicaria quase naturalmente alusões à polícia política. Mas a ausência da Pide no processo e na obra que analisamos indica que o ambiente de delação transcendia em

muito a atuação desse órgão repressivo. Primeiramente, a ausência da Pide é correlata a sua atuação ardilosa – que resulta, no fragmento acima, na alusão ao “veludo das suas patas peludas” – e certa – “só numa ou noutra página é que cravaram o ferrão”. Além disso, em um nível mais profundo de análise, as circunstâncias em que a Pide tinha a atuação legitimada é que interessam mais de perto ao Autor Implícito da *Balada da Praia dos Cães*. De outra forma: é preciso compor a dissertação das ações que estão para além da interferência da Pide, de modo que se possa verificar o chão histórico no qual pôde brotar essa aberração. A seguir:

Tirando esses capítulos, que são raros, e um certo número de certidões, despachos e outras miudezas, o corpo da fábula foi levantado peça a peça pela mão sagaz do chefe Elias Santana mais sua unha mágica. O método é dele, a prosa também (interrogava e fazia de escrivão, tinha apontamentos privados, versões para uso próprio e versões oficiais) Elias foi, a bem dizer, o cronista apagado dos sucessos que houveram lugar nesta parte da terra, dos quais fez relação e deu prova para instrução da Justiça e misericórdia dos crentes. (BPC, p.145)

A atuação da Pide é *pontual* – restrita a “certo número de certidões, despachos e outras miudezas” –, e a composição do Processo Dantas Castro é de autoria de Elias Cabral Santana. Não surpreende a utilização do termo literário *fábula* para fazer referência ao *processo* – estamos mais uma vez no limite entre o ficto e o fato. Outrossim, chamar ao autor de *cronista* só acentua o caráter limítrofe da forma literária que investigamos, entre o registro histórico e a literatura. O cronista medieval está alinhado à “corte real ou senhorial, a um convento, a um grupo social aristocrático ou governante” (SARAIVA e LOPES, 1995, p.123) – o que implica a restrição dos relatos que redigirá a eventos que interessam a esses setores. É nesse sentido que Elias Santana pode ser chamado de *cronista* – no sentido de que a *fabulação* do Processo Dantas Castro é resultante de uma perspectiva *oficial* dos acontecimentos, suprimindo-lhes as feições políticas, exagerando-lhes os delineamentos de ordem pessoal (a vingança e os ciúmes), de modo a homogeneizar a multiplicidade discursiva do real – exatamente aquela que a *Balada da Praia dos Cães* pretende trazer à tona.

Atente-se, no fragmento destacado acima, aos traços estilísticos que permitem entrever o estilo oficial: Elias tem “método” e “prosa” próprios; o substantivo “sucessos”, no sentido que apresenta no texto, correspondem a usos registrados no século XVI; “haver lugar” é expressão igualmente formal; “ dos quais fez relação e deu

prova para instrução da Justiça e misericórdia dos crentes” é sentença que contém a formalidade notarial no encerramento dos documentos, bem como a inscrição da Igreja nos documentos do Estado.

A obra que temos nas mãos, afinal, não corresponde ao Processo Dantas Castro, pelo contrário: muitos fragmentos dos “apontamentos privados, versões para uso próprio e versões oficiais” são registrados nas páginas da *Balada da Praia dos Cães* – em refuncionalização da homogeneidade do discurso oficial e instituído do processo. Não se trata, entretanto, de versão que pretende inocentar os culpados, mas de acenar a possibilidade de culpar boa parte de personagens supostamente inocentes, mas que, por ignorância ou por convicção, são responsáveis indiretas pelo crime da Praia do Mastro. A Instância Intersticial é ponto de vista instalado entre as descontinuidades do estilo oficial, como a que existe entre a “instrução da Justiça”, eminentemente objetiva, e a “misericórdia dos crentes”, largamente subjetiva.

Hoje, 1982, vemos claramente Elias Santana como o investigador que, uma vez senhor de toda a verdade, se entretém a deambular pelas margens à procura doutras luzes e doutras reverberações. Procura o quê? Uma face contraditória na confissão? Adiar a verdadeira morte do major enquanto não aparecem os fugitivos? (*BPC*, p.148)

O leitor atento sabe bem o que Elias pretende com a extensão das investigações, a despeito da obtenção da confissão de Mena: em primeiro lugar, dar vazão ao desejo sexual que tem pela prisioneira; em segundo, servir aos interesses pessoais do Inspetor Otero, que pretendia ascender na carreira revestindo de caráter passional um crime cujo delineamento político poderia implicar diferenças com a Pide (em outras palavras: Otero pretendia angariar para si o prestígio da solução do crime, com o mérito adicional de corresponder ao acobertamento de sua dimensão política); em terceiro – o mais banal de todos –, resolver a curiosidade pessoal referente aos sublinhados em *O Lobo do Mar*.

A presentificação por meio dos dêiticos em “Hoje, 1982”, seguida da primeira pessoa do plural na forma verbal “vemos” retomam o caráter coletivo da *Balada*, que conteria a avaliação das ações de Elias. Chama a atenção o verbo *deambular*, que remete ao campo semântico da Perimorfose, da circulação que apontamos anteriormente como um dos traços da cultura portuguesa. O parágrafo como um todo parece interrogar-se a respeito da vacuidade desse movimento, na exata medida em que suas

molos são as arbitrariedades do Inspetor e do chefe de brigada (arbitrariedades algo perversas, especificamente no segundo caso). Trata-se de um dos *motes* da *Balada*: a pergunta referente às motivações pessoais de Elias conduzirá à interferência da experiência histórica coletiva na constituição individual do sujeito.

Desde as páginas iniciais, o fito de recuperar os mortos à memória coletiva esteve explícito na *Balada da Praia dos Cães*. Foi essa imagem o ponto de partida de nossa análise. Além dela, outra, passageira, retoma aquela finalidade, ainda no início do segundo capítulo: “Elias relê apontamentos, relê fotografias, as fotografias são fundamentais. Tem aberto o dossier do crime, Livro dos Mortos, como lhe chama” (*BPC*, p.89). Já observamos o gosto de Elias pela história dos povos antigos; talvez a alcunha que dá ao dossiê venha dessa cultura enciclopédica, de superfície: na cultura egípcia, o Livro dos Mortos, depositado nos túmulos, servia de guia para as almas em sua viagem ao outro mundo. A revivificação dos mortos se agrava na passagem abaixo, referente à visita de Elias ao jazigo da família:

Nas frontarias barrocas estão gravados nomes de família e as iniciais R.I.P., os mesmos nomes e as mesmas iniciais que já vieram no Diário de Notícias, página dos anúncios (que é outro lençol dos mortos, essa página: colunas e colunas de cruces de alto a baixo). (*BPC*, p.151)

Sabemos que a arquitetura barroca, devido ao amaneiramento das formas, retoma o último esplendor perdulário e ostensivo do Império Português – já subalterno economicamente no século XVIII. As “frontarias barrocas” com a abreviação latina nos mausoléus aponta para esse momento fugaz de pujança – agora transposta para as páginas de jornal, em procedimento metalinguístico, mais uma vez. A página das notas de falecimento é “outro lençol dos mortos”, como os que recobrem os objetos da casa de Elias, repleta de lembranças dos familiares a cuja memória Elias presta homenagem naquele momento. A agilidade da prosa cardosiana desvia o olhar do leitor, mais uma vez:

e há frases do jornal que se repetem no mármore dos jazigos ou vice-versa, o eterno descanso dos que partiram e a saudade dos que ficaram; e retratos que são iguais na notícia da Necrologia e na moldura piedosa que está exposta em cima dos restos mortais (*BPC*, p.151)

A preservação da memória dos mortos repousa na passagem entre as inscrições dos jazigos e as páginas do jornal, “outro lençol de mortos”. Se considerarmos que diversas passagens da *Balada*, especialmente no primeiro capítulo da “Investigação”, correspondem a *recortes* de jornal, então o próprio romance também poderá ser chamado de “lençol de mortos”, talvez de apenas um, especificamente: o do Major Dantas Castro. Mais uma vez há, entretanto, distinção entre os mortos de Elias e o da *Balada*: enquanto aqueles figuram nas páginas da Necrologia, este tem a morte perscrutada nas páginas policiais; enquanto àquelas mortes se presta respeito, a esta se divulga de modo sensacionalista. Todos esses elementos parecem apontar para a refuncionalização da abordagem da morte do Major – não porque se lhe queira restituir a suposta feição de revolucionário, mas porque, repetimos, a recuperação de sua memória implicará investigação que transcenderá o plano do crime passionai, como foi divulgado, e permitirá observar com mais agudeza o Portugal do passado e do presente.

Entre as personagens, como observaremos, a interrogação radical do presente está associada, na *Balada*, às femininas – especificamente três: Marta Fontenova, a mãe do arquiteto, Mena e sua amiga pessoal Maria Norah Bastos d’Almeida – todas em presságio de outras, Alexandra e Maria, protagonistas de *Alexandra Alpha*, último romance de Cardoso Pires. As ações das personagens do romance 1981, que estão sumariadas em seus *discursos*, constituem os próprios interstícios por meio dos quais é possível questionar e repensar Portugal para além da circunscrição do discurso oficial. Quando interrogada a respeito das frases obscenas escritas na parede do apartamento da Avenida de Roma, Mena assume sem medo a responsabilidade pela depredação patrimonial – e é provocada por seu interrogador, que lhe sugere revelar alguma atenuante para esse crime. A resposta de Mena é evidentemente um ataque ao discurso oficial: “A menos que seja atenuante gostar-se de um homem. Ou agravante. Talvez lhe interesse apurar, veja lá” (*BPC*, p.246). Mena não parece subversiva aos olhos marialvas devido a sua posição política, mas a seu comportamento libertário. Ao baralhar os termos *agravante* e *atenuante*, revela a parcialidade do discurso oficial, que se pretende objetivo e universal. A frase final, “talvez lhe interesse apurar, veja lá”, aponta a servilidade de Elias às estruturas da burocracia e aos discursos que lhe são inerentes. Mena parte para o ataque verbal:

São assim tão primários os juízes? Assusta-os tanto uma mulher confessar que foi para a cama com outro homem? Por outro lado a palavra amante incomoda-os por quê?

Contar sob a forma de perguntas, dirigir-se a um alguém impessoal, Elias nunca tinha assistido a uma confissão assim. Aguça o mais que pode o ouvido e as lentes (preenchendo por sua conta os espaços brancos) enquanto ela vai avançando, avançando, em frases meio soltas, como que ao desfastio. (*BPC*, p.247)

Inverte-se o sentido do interrogatório: a força de Mena, que impressiona Elias, está rigorosamente em suas perguntas – o chefe de brigada nunca vira algo parecido. Ela se insurge contra a hierarquia estabelecida e contra o discurso competente, instituído, questionando-o radicalmente no primeiro parágrafo. Seu discurso “vai avançando, avançando, em frases meio soltas, como que ao desfastio” – sem método nem concisão, ao contrário da redação de Elias. O diálogo de Mena com o Major, em que ela lhe relata ter tido relações sexuais com outro homem, é reposto no presente – mas ela o faz “sob a forma de perguntas”, investigando o passado a contrapelo, ou “em palavras de extravio”, sugerindo a hesitação frente à reação do Major. Com efeito, ele a espancará, o que a levará ao desespero e às inscrições na parede.

Mena: É evidente que eu não ia desesperar daquela maneira se não tivesse sido brutalizada. Insultos, pancadas, aliás pela queixa da mulherzinha depreende-se. Só que para as pessoas o que choca é o disparate que ficou nas paredes. A terrível mons-truo-sidade que lá ficou. O resto, que se lixe, só os ia complicar ainda mais. (*BPC*, p.249-250)

O fragmento acima sugere o que o próximo que destacaremos confirmará: o que está escrito nas paredes choca o moralismo (pelos palavrões) e fere a propriedade (porque a degrada). A violência que subjaz às inscrições, entretanto, “só os ia complicar ainda mais” – que entendemos aqui como a investigação das causas do espancamento. Se a relação do Major com Mena se caracterizava pela liberdade que ambos gozavam de ter outros parceiros, então a reação do Major revela a impossibilidade de *emancipar* a mulher de forma completa – o marialva ainda tem sobrevida em sua personalidade. Essa é apenas uma das contradições que Mena aponta; a outra diz respeito exatamente ao falso moralismo de sua acusadora, que se aproveita do ambiente de delação em benefício próprio, sem remexer a fundo o problema em que se viu envolvida.

[Mena] fala sempre num impreciso que acaba em mais-que-preciso, questão de se afinar o ouvido pela meninge. Conta mais do

que aquilo que diz, é esse o naipe dela. Por isso é que, para situar as palavras, para a devida posição dos fatos e dos casos, Elias ilumina a ação com o estilo que conhece de Dantas C e com o mais que se subentende e é da vida. Puta. Porca de merda. Se não foi exatamente assim, passa a ser. (BPC, p.250)

O tom impreciso de Mena, que se torna mais-que-preciso, corresponde, primeiramente, às interpretações arbitrárias de Elias, que acredita haver nas falas da interrogada alguma dimensão *interdita* que ele é capaz de apreender, sempre segundo o seu repertório. Daí a conclusão que se equipara à do Major: Mena é “puta” e “porca de merda” – “esse é o naipe dela”. Elias “ilumina a ação com o estilo que conhece” – o estilo de que a superfície da *Balada da Praia dos Cães* está revestida, de sabedoria popular marialva na forma de máximas machistas que os ditos de Palma Bravo em *O Delfim* já antecipavam. Ao final desse interrogatório, Elias concluirá que, depois da briga, os amantes haviam praticado sexo e afirmará que Mena “não o disse, claro, mas esses segredos lê-lhos Elias na raça que ela tem, que não carecem de ser mencionados. Toda a gente sabe que em cima da tempestade do ciúme vem a tempestade da cama, é assim que se faz a bonança dos casalinhos” (BPC, p.251) – em enfiada de grosserias que faria corar ao mais cafajeste dos aproveitadores de Eça de Queirós. A “raça” de Mena, a “tempestade da cama” e o diminutivo irônico em “casalinhos” abrem espaço à sentença final: “E, como diz Elias, o que é preciso é fé em deus e força na verga, que o resto corre por si” (*Ibid.*).

O fragmento acima assevera o caráter arbitrário dos autos – cujo efeito geral de superfície é o de objetividade, associada à concisão, ao estilo oficial e à Voz Superior. Elias “ilumina a ação” com o estilo do Major (que lhe é familiar, porque é o estilo marialva), assume que se assim não for “passa a ser” e lê os supostos segredos de Mena na “raça” que ela tem. Todas as frases servem para demonstrar a homogeneização que aplaina o discurso de Mena – para não dizer que ele é *adulterado* premeditadamente por Elias, segundo o obscurantismo marialva.

No plano da não identidade, as perguntas de Mena e seu tom que conta mais do que diz podem ser emprestados à *Balada* como um todo, refuncionalizando o atraso da formalidade de superfície. Embora revestida do tom oficial que os discursos indiretos livres de Elias e que a organização geral de romance policial lhe conferem, a *Balada* subverte, exatamente por meio dos mesmos elementos, a aparência de linearidade e objetividade.

Linha gerais da forma do romance policial

Em “O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Walter Benjamin (1994c) estabelece os fundamentos que usaremos para investigar a forma do romance policial na Balada da Praia dos Cães. Para Benjamin, a narrativa tradicional é diretamente associada à “faculdade de trocar experiências” (*Ibid.*, p.198) – fonte inesgotável da sabedoria que repousa no próprio cerne da arte de narrar –, à oralidade e ao trabalho manual, o que lhe rende a caracterização como forma artesanal de comunicação. A autoridade do narrador deriva da morte, porque é nela que repousa a experiência vivida, substância das narrativas tradicionais, e que essa experiência assume forma transmissível, cujo fito é a transmissão da sabedoria.

Em contrapartida, há ainda formas industriais de comunicação, que fogem à narrativa tradicional, como o romance e a informação. Aqui a faculdade de troca de experiências está deprimida, em processo de desaparecimento, devido à desmoralização das experiências vividas – a guerra de trincheiras, a inflação ou a corrupção política. Não há nessas experiências, segundo Benjamin, matéria narrável nos termos tradicionais. As formas industriais da comunicação são profundamente circunscritas à experiência da solidão, tanto do autor quanto do leitor – este sempre à cata do sentido da própria “vida gelada” nas mortes descritas nas obras (*Ibid.*, p.214). O propósito é rigorosamente este: descobrir o sentido da vida, já que foi suprimida ao narrador a autoridade e a sabedoria que emanavam da morte.

Em texto a respeito da “Posição do narrador no romance contemporâneo”, já comentado anteriormente, Theodor Adorno (2003b) dá um passo adiante e afirma que o realismo imanente ao romance do século XIX foi-lhe suprimido: “Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema (*Ibid.*, p.56). A informação – uma das formas industriais de comunicação segundo Benjamin – e a ciência confiscaram ao romance aquele realismo:

Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo. (*Ibid.*, p.57)

A forma do romance policial corresponderá, portanto, a uma das formas industriais de comunicação – cuja “técnica mais aperfeiçoada reduz a tensão entre a obra produzida e a vida cotidiana” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p.106), fugindo ao caráter de não identidade e consequentemente ao conteúdo de verdade, reproduzindo o engodo. No romance policial a morte “não é tratada como um destino dos homens ou uma tragédia” (MANDEL, 1981, p.73), isto é, como fonte de experiências a compor e recompor a tradição, mas é objeto de indagação “torna-se um cadáver a ser dissecado, algo a ser analisado”. Em uma palavra, à morte, no romance policial, é subtraído o caráter transcendente, de modo que lhe reste apenas a feição informativa.

Esse procedimento é intrínseco a essa forma de romance, sobretudo porque ela, segundo Adorno, “auxilia na produção do engodo”. Com efeito, o romance policial é o império do final feliz – onde o criminoso é sempre apanhado, a justiça é sempre feita, o crime não compensa e a legalidade, os valores, a sociedade burguesa sempre triunfam. É uma literatura reconfortante, socialmente integrante, apesar da preocupação com o crime, a violência, o assassinato (MANDEL, 1988, p.80-81)

Já conhecíamos o caráter apaziguador do romance policial: Autor e Engenheiro Palma Bravo o haviam debatido em *O Delfim* (OD, p. 199, em trecho anteriormente analisado). É mister asseverar agora que, em ensaio a respeito do romance policial, Siegfried Kracauer (2010) tem por pressuposto, em consonância com as proposições de Benjamin e Adorno acima apontadas, que a racionalidade científico-industrial subjaz a toda a literatura policial – a partir da qual é possível verificar a autonomização dessa racionalidade, nos termos de Marilena Chaui (2011, p.23, *itálico nosso*): “esta já não é considerada como fruto ou aplicação da ciência ao mundo do trabalho, mas como ciência em si, ciência encarnada nas coisas”. Em suma: no plano da realidade concreta, a racionalidade técnico-científica emana como núcleo de poder das organizações burocráticas, alijando os homens que a integram de sua condição de sujeitos sociais e políticos. A redução estrutural desse processo corresponde à forma do romance policial, na qual a mesma racionalidade é o pressuposto. Eis as expressões específicas dessa forma industrial de comunicação: o narrador como demiurgo detentor dessa racionalidade; o detetive como sua expressão máxima; a organização linear de enredo, de espaço e de tempo.

A subversão do romance policial

As semelhanças de superfície da *Balada da Praia dos Cães* com o romance policial apontam, primeiramente, para a intratextualidade do projeto literário de Cardoso Pires – e essas aproximações têm como efeito, de forma geral, a subversão dessa forma de romance diretamente associada à indústria cultural. Nossa hipótese, de forma geral, é a de que a racionalidade científico-industrial, pressuposto fundante do romance policial clássico – cuja redução estrutural é exemplificada por Ernest Mandel como *maquinaria*: “é um quebra-cabeças formalizado, um mecanismo que pode ser composto e decomposto, enrolado e desenrolado outra vez como as engrenagens de um relógio” (MANDEL, 1988, p.40) – carrega como pressuposto as ideologias do centro, isto é: a organização técnico-científica dos *processos narrativos* é homóloga à dos *processos produtivos*. Grosso modo, se em Portugal a maquinaria – e as implicações sociais que ela carrega consigo – são tardias, então ali o romance policial assumirá forma refratada e por vezes refratária à que alcançou nos países do centro. Ocorre, entretanto, que no plano da literatura, Cardoso Pires inverte a chave: refuncionaliza o atraso, de modo a desvelar as contradições das ideologias do centro e seus corolários na periferia europeia.

Walter Benjamin (2006, p.43) afirma que, nas origens do romance policial, está o adensamento da população das grandes cidades – na qual circulam livremente o criminoso e o detetive. Nesse sentido, a *Balada da Praia dos Cães*, em dinâmica que já nos é familiar, aproxima-se e distancia-se dessa matriz: a livre circulação de criminosos e detetives em Lisboa fica relativizada pelas circunstâncias locais, em que a própria definição de crime está sob suspeita no estado de exceção e na ambiência da delação – lembremo-nos, por exemplo, da capilaridade das estações dos órgãos repressores, articuladas pelas ondas do rádio, sobre as quais paira a imagem onipresente do “Mestre da Pátria a presidir” (BPC, p.87). O movimento da refuncionalização do romance policial se resume a fazer que a partir da forma literária de mercado se constitua um romance que guarda em si o exercício dialético da não identidade, da não reprodução das estruturas discursivas dominantes: no plano da superfície, da identidade e da reprodução – aqui, especificamente no plano do *enredo* e de alguns *clichês* – a *Balada* se aproxima dos romances policiais clássicos; no plano mais profundo, da não identidade e da refração, opõe-se-lhes radicalmente, minando-lhes os pressupostos ideológicos, por meio da subversão formal, isto é, da dinâmica entre Narrador e Autor Interno

Explicitado. Em suma, se o “conteúdo social original do romance policial é o desaparecimento do rasto do indivíduo no meio da multidão da grande cidade” (BENJAMIN, 2006, p. 45), o conteúdo social original da *Balada* lhe é distinto, para dizer o mínimo: em Portugal, especialmente na Lisboa do fim da década de 50, vigora ainda a mentalidade marialva refratária ao repertório urbano técnico-científico. A vida dos camponeses-operários foge ao anonimato – impossível dissolver-se, em anonimato completo, nas aldeias e nas freguesias. No contexto português, o desaparecimento do indivíduo se dá de outra forma: a onipresença do Estado, por meio da ubiquidade do discurso oficial, suprime aos indivíduos a possibilidade de constituição para além daquele discurso. Acresça-se aí a ação das polícias, sob cuja vigilância vivem os portugueses das grandes cidades – e teremos dado um passo adiante para a compreensão da *Balada*.

Já vimos acima que, segundo Walter Benjamin (1994c, p.195-196), o advento de formas industriais de comunicação, como o romance policial, põe em risco a própria arte de narrar, devido à desmoralização da experiência concreta dos sujeitos. No caso da *Balada da Praia dos Cães*, a experiência oriunda da capilaridade obtida pelo discurso oficial por meio da tecnologia é o *medo*, nos termos do arquiteto Fontenova (BPC, p. 361): medo como “forma dramática de solidão”, forma-limite da experiência portuguesa, na qual se rompe o equilíbrio entre sujeito e o meio que o circunda e que conspira contra ele, obrigando-o à autoproteção, cujas expressões mais vis são a delação e finalmente a aniquilação do outro – é essa a experiência histórica portuguesa radicalmente desmoralizada. Da mesma forma, o desaparecimento da narrativa tradicional é correlato ao surgimento do romance. O registro da experiência solitária radicalmente degradada, em caráter dissertativo: eis aí um dos fitos de base da *Balada da Praia dos Cães*. Em termos gerais, trata-se de transformar a experiência que não é narrável no seu inverso – porque é *coletiva*. Mais uma vez, a *Balada* se interpõe no limite entre narrativa tradicional, de um lado, e romance, de outro. Corresponde à primeira, forma artesanal de comunicação, no que se refere à multiplicidade discursiva, de tradição oral; ao segundo, forma industrial de comunicação, quanto ao registro da impossibilidade de transmissão de experiência, sem interlocução. Para alcançar o fito da forma literária igualmente intermediária, no plano da superfície, revestiu-se a *Balada* das formas industriais de narração: o romance policial, além de registros de menor

incidência, como o da imprensa. Sob essa aparência, a *Balada* está erigida sobre a feição não identitária, de caráter coletivo, lendário e ancestral da forma poemática prefigurada no próprio título da obra.

Interessam-nos aqui, sucintamente, algumas características do romance policial¹⁵, todas resultantes de sua matriz industrial técnico-científica: a coexistência estrutural e linear do tempo do crime e do tempo da investigação; a necessidade profunda que subjaz ao romance policial de explicar racionalmente os fatos, em que o *detetive* se aproxima do *cientista*; e a ilusão de que narrador e leitor partilham das mesmas informações.

Na *Balada*, o *tempo da investigação* estrutura a obra, dividida fundamentalmente em duas partes: “A INVESTIGAÇÃO / 7 de Maio de 1960” (BPC, p.35-313) e “A RECONSTITUIÇÃO / 8 de Agosto de 1960” (BPC, p. 315-355). Excluam-se daí especialmente as duas folhas de rosto com o laudo pericial do cadáver do Major, que lhes vai de permeio, antes da primeira parte, o Apêndice com notas e a Nota Final, depois da segunda – partindo do pressuposto de que se trata de partes da obra que correspondem à sua feição documental (de que também estão pontilhadas aquelas duas, mas não *integralmente*) e de que contribuem, conseguintemente, para atribuir ao romance sua feição literária, em operação de versos e anversos que já investigamos. Daí à conclusão de que as duas partes, correspondentes à *feição ficcional* da obra, é que a precipitam no real vai apenas um passo. A dinâmica entretempos e entre-espacos, de saída, corrompe o engodo da linearidade temporal dos romances policiais. Os títulos das duas partes referentes à feição ficcional da obra cintilam no campo semântico dessa forma industrial de comunicação – na “investigação” está o primeiro tempo, o do detetive que coleciona pistas para desvendar o mistério; na “reconstituição” está o segundo, em que se retoma o tempo anterior ao da investigação, espécie de *sanção*, nos termos da semiótica discursiva – em que, metalinguisticamente, se avalia a fatura da primeira parte.

Primeiramente, lembremo-nos das interferências do Narrador no estilo dos documentos, para a composição de, a um só tempo, *identidade* e *não identidade* com o registro a que estão aparentados. Em outras palavras, cada fragmento de auto ou cada

¹⁵ A dissertação de mestrado Fernando Henrique Crepaldi Cordeiro (2010) contém um dos balanços mais objetivos e seguros a respeito das teorias do romance policial, com base em pesquisas de Todorov (1970), Boileau e Narcejac (1991) e Colmeiro (1994) – de modo que nos desobrigamos de fazê-lo.

recorte de jornal que se interpõe na narrativa está reproduzido com a linguagem que lhe é típica, mas sempre subvertida pelas interferências estilísticas do Narrador ou pelo conjunto do texto, que acusam a feição ficcional do romance. As contradições da sociedade em que vive o artista habitam as células mais íntimas dos problemas técnicos com que se depara no processo criativo (BUCK-MORSS, 2011, p.101), de modo que essas contradições apontem os lineamentos gerais da forma; para nós, as contradições da semiperiferia acabaram figuradas na *Balada* por meio da subversão do *estilo oficial*, que aclimata à moda portuguesa a investigação dos romances policiais do centro. Em termos simples: se em Londres ou Nova Iorque há investigadores ou espiões, em Lisboa haverá, quando muito, burocratas travestidos de detetives – agentes do Estado na anulação dos sujeitos e de si próprios, porque aqui a Modernidade não correu na marcha do centro, mas em outra, que lhe é, também, reversa. A instabilidade da obra entre o romance policial e a narrativa tradicional, associada à balada, só assinala o dilema histórico que o país experimenta.

É a investigação policial engendrada por Elias Santana e por seu acólito, o Agente Roque, ambos sob o comando do Inspetor Otero, o fio condutor da narrativa, à moda dos romances policiais, mas cujos clichês estarão, na *Balada*, ironizados e refuncionalizados. Trata-se de extroverter a forma do romance policial, como se o apelo comercial fisesse o leitor – o que na prática não ocorre – e este se deparasse desde as primeiras linhas com uma narrativa que nada tem de comercial além do traçado da superfície, que se esfuma a cada parágrafo. Ao par desse movimento, outro: correspondendo à forma tradicional do romance policial, o Autor Implícito convida o leitor à solução de um enigma: não o de superfície – “quem terá sublinhado trechos de *O Lobo do Mar?*” –, mas outro, em que se cogita radicalmente do autoritarismo e do conservadorismo da sociedade portuguesa, no presente da escritura e da leitura.

Por meio do descompasso português, é possível observar fissuras nas ideologias do centro. Será função do Autor Implícito, por meio dos narradores, articulá-las, intensificá-las e trazê-las ao primeiro plano da obra, reconhecendo a transitoriedade da realidade material, especialmente quando ela assume a aparência de permanência mítica (BUCK-MORSS, 2001, p.143-144). A refuncionalização da forma do romance policial é um dos recursos por meio dos quais se desvela o descompasso entre vida ideológica e vida material. Na primeira, os mitos portugueses aclimatam a lógica de mercado

estrangeira à experiência concreta determinada por resíduos pré-capitalistas; na vida material, estes resíduos ficam naturalizados pela aparência de permanência mítica. Igualmente, a apropriação de recursos do cinema, a alusão frequente a canções populares hollywoodianas, a sequência de *flashes* que dão a espinha dorsal da reconstituição do crime, a imobilidade escultórica do busto do médico e médium Sousa Martins no epílogo do romance, a descrição da arquitetura e do urbanismo aldeão que ainda contaminam a capital portuguesa, e principalmente *a aspiração de Elias por corresponder ao modelo clássico de detetive dos romances policiais* – todas essas investidas a outras artes e a outras literaturas, de certa forma, alcançam na *Balada* o mesmo efeito geral: soam como *afetação* ou *derrisão* porque são resultantes da insistência portuguesa pelo empréstimo gratuito das formas do centro. De forma mais ampla, trata-se de expressões do revestimento de superfície da obra, que lhe acusam a apropriação da forma industrial de comunicação, o *romance* – que não se pode compor em Portugal a partir da realidade concreta que lhe é específica. Fica a impressão de que há o desejo de escrever romance à moda do centro, mas que esse intento é sempre frustrado – porque o espaço e o tempo portugueses são adversos a essa forma.

O recurso à técnica cinematográfica na obra de Cardoso Pires diz menos respeito à tentativa de empréstimo de técnicas de outras artes à literatura e mais à homologia que existe entre a metáfora e a sobreimpressão, em justaposição ou conflito de campos semânticos distintos. Em outras palavras, queremos insistir que a experiência portuguesa, o *estar-entre*, ganha melhor expressão num romance que emule, na superfície, a ambição nacional de corresponder à forma literária do centro e que, nas estruturas mais profundas, acuse a impossibilidade de realização desse anelo, bem como a artificialidade que dele resulta. O romance cardosiano aponta o tempo todo para o próprio caráter de *mercadoria* – porque é disso que se trata, afinal, quando se toma de empréstimo uma forma de romance que “reproduz a fachada”, nos termos de Adorno (2003b) – o que o faz afastar-se, nem que por apenas um átimo, desse caráter. A obra literária, em si, não pode alterar as condições sociais, mas pode ao menos articulá-las, em vez de perpetuar a ideologia dominante (BUCK-MORSS, 2011, p.104). Trata-se, portanto, de apontar as fissuras por meio das quais é possível desvelá-la.

Tome-se como exemplo a similaridade entre *detetive* e *cientista*, típica do romance policial. Walter Benjamin (2006, p.45) lembrava, a propósito, que o romance

policial de Edgar Allan Poe aproximava-se do postulado baudelairiano de que a literatura deveria abrir caminho à ligação com a ciência e a filosofia. Nada mais adverso à *Balada*: a investigação de Elias é viciada de arbitrariedades, além de ter os rumos alterados, muitas vezes, pelo carreirismo do Inspetor Otero. Primeiramente, Elias rejeita a investigação devido às implicações políticas que culminariam – como de fato ocorre, ao final da primeira parte – com a intervenção abrupta da Pide; depois, o chefe de brigada se dedica zelosamente ao trabalho, graças ao desejo sexual por Mena – os longos interrogatórios, já apontou Maria Luiza Scher Pereira (1994, p.151), podem ser entendidos como verdadeiras disputas pela conquista da mulher, posteriormente violentada, porque não se submete, o que lhe dá a vitória da sobrevivência contra os homens. Fernando Henrique Cordeiro (2010, p. 60-61) colecionou fragmentos que demonstram a fragilidade subjetiva da investigação de Elias. Finalmente: apesar de excêntrico, como a maioria dos detetives dos romances policiais, Elias certamente foge aos seus modelos no que têm de fundamental – isto é, a capacidade analítica objetiva e racional – devido à imersão em instituição cujos fundamentos são, como já vimos, viciosos e viciados. No Estado burocrático, as arbitrariedades pessoais correspondem à arbitrariedade das forças repressivas, em procedimento que naturaliza a violência.

Verificar que Elias não corresponde ao modelo do detetive tradicional pode ser, ainda, sugerir que na *Balada* pulsa a aspiração portuguesa pela correspondência à forma do romance policial e ao ideário que lhe é inerente. Mas a subversão dos pressupostos dessa forma literária – acusando-lhe sempre o caráter de mercadoria – permite afirmar que a obra de Cardoso Pires contém também investida contra as ideologias do centro. Também estão *sub judice* a racionalidade científico-industrial subjacente a toda a literatura policial e sua autonomização, nos termos de Marilena Chaui (2011, p.23). No plano da realidade concreta, a racionalidade técnico-científica emana como núcleo de poder das organizações burocráticas, alijando os homens que a integram de sua condição de sujeitos sociais e políticos. A redução estrutural desse processo corresponde à forma do romance policial, na qual a mesma racionalidade é o pressuposto. Suas expressões específicas são: o narrador como demiurgo detentor da racionalidade técnico-científica; o detetive como sua expressão máxima; a organização linear de enredo, de espaço e de tempo. Não se atribua à *Balada*, portanto, aderência ao lamento do atraso português: os influxos externos a Portugal, sumariados nas

semelhanças com o romance policial, não guardam a solução para o atraso – mas uma outra forma de tomar aos sujeitos a faculdade de crítica radical ao presente.

Para Edgar Allan Poe, a narrativa policial deve ser construída de acordo com modelos de investigação, sob o engodo de que é possível transformar “o leitor em parceiro, ou seja, apresentando-lhe possibilidades de participar conjuntamente da solução do mistério ou até mesmo de esclarecer o crime antes do final revelador” (SANTOS, 2008). Certamente Cardoso Pires emprestou ao romance policial esse pressuposto, mas refuncionalizou-o: na *Balada*, o leitor é parceiro da investigação não das aparências da forma do romance – o mistério a respeito dos trechos sublinhados em *O Lobo do Mar*, de Jack London –, mas das relações fundas do autoritarismo salazarista em diversos planos: o dos sujeitos, nas personagens; o da relação entre Estado e sujeitos, mediado pelas ideologias oficiais, que no romance são veiculadas especialmente por Otero e por Elias Santana; o dos discursos alternativos, no debate da própria forma literária em seu caráter duplo; finalmente, o da base econômica e social portuguesa, que se dá a ver por meio do debate da forma literária. A verdadeira investigação – não a de Elias, mas a do Autor Implícito – transcende a aparência do crime e suas causas imediatas para verificar-lhe a causa profunda, que é social, como se afirma claramente na Nota Final.

A suposta parceria entre leitor e narrador está sob suspeita ao longo de todo o romance. Não há imparcialidade na *Balada da Praia dos Cães* – esse é apenas o *efeito de superfície* do livro, dado pela feição documental que ele contém; mas as estilizações dos documentos (ficcionalmente) oficiais borram o suposto distanciamento. Não teremos lido bem o romance se não percebermos que o efeito fundamental alcançado pelos discursos oficiais é o da pretensa imparcialidade, em que está naturalizada a aparência de permanência mítica que comentamos anteriormente. Narrado a partir da Instância Intersticial, o romance tanto retém em si a imparcialidade falseadora dos discursos oficiais, quanto a parcialidade crítica que aponta o caráter de mercadoria da própria obra.

No enredo, há dois pontos altos: sem que haja mistério referente à autoria do crime desde as primeiras páginas, a *Balada* surpreende o leitor na exposição das marcas de tortura de Mena (BPC, p.312-313); e o investigador-narciso surpreende-se consigo próprio ao concluir que ela é que sublinhara o livro *O Lobo do Mar* (BPC, p.348). O

primeiro clímax corresponde ao plano da não identidade: o da investigação da sociedade em que se podem constituir crimes como o da Praia do Mastro; o segundo, ao plano da identidade: o da subversão da própria forma do romance policial, adverso a Portugal – em que a burocracia estatal, cuja sobrevivência é sustentada pelas arbitrariedades das ações particulares e privadas a que está aberta, acanalha o modelo tradicional do detetive policial. Se os romances policiais são a “apoteose do pensamento analítico” (MANDEL, 1988, p.39), então Elias serve à inversão desse modelo: concluir que Mena, e não Barroca, é que sublinhara sentenças no exemplar de *O Lobo do Mar* disponível na Casa da Vereda não tem importância nenhuma na solução do crime – mas Elias dedica-se a essa tarefa com grande empenho.

Mandel (*Ibid.*, p.51) afirma que “O caráter abstrato e racional da trama, o crime e o desmascaramento do assassino tornam o romance policial clássico [...] o auge da racionalidade burguesa dentro da literatura. A lógica formal reina acima de tudo”. Assim, corresponder a esse modelo seria – no imaginário narcísico de Elias, afeito que é aos produtos estrangeiros de cultura – corresponder à racionalidade burguesa no seu período mais estável; além disso, o detetive aristocrático e dedicado à ciência dos enigmas pertence à parcela dominante da classe dominante (MANDEL, p.54-55) – exatamente aquela que dispensa o trabalho para sobreviver. É dessa parcela que Elias quer fazer parte (e talvez acredite mesmo que faz parte dela, como se pôde observar no amaneiramento da *tour du propriétaire*), por mais que pertença à média burguesia atrelada ao serviço público.

O romance policial é uma resposta às necessidades da intelectualidade alienada e dos trabalhadores na indústria e nos serviços, parcialmente consciente de sua alienação, mas ainda não a ponto de compreender que uma explicação científica dos mistérios da produção de bens e da sociedade burguesa é possível, e que a emancipação coletiva é preferível ao escapismo individual. O romance policial é semiemancipatório, semicivilizado e semissublimado. É burguês *par excellence*, um remédio burguês para os doentes da classe média atacados pelos males da sociedade burguesa. (MANDEL, p.117)

É particularmente notável e profícuo que o romance policial seja descrito como forma *intermediária* – semiemancipatória, semicivilizada e semissublimada. No fragmento acima, Ernest Mandel, a partir de proposição de Brecht, assume que o público leitor dos romances policiais procura nas estruturas de base técnico-científica

dessas obras as respostas para as experiências degradadas a que se referia Walter Benjamin. Não se pode atribuir a esse público, portanto, a minoridade kantiana, na exata medida em que ele busca saídas concretas para as catástrofes da existência humana – mas falta-lhe saber que a racionalidade subjacente àquela forma literária é dada como “ciência encarnada nas coisas” (CHAUI, 2011, p.23). A leitura será semiemancipatória porque no mesmo passo em que dá vazão ao ímpeto do esclarecimento por meio da investigação de produtos artísticos de fundo racional, que emprestam à ciência os pressupostos fundamentais, suprime ao leitor a explicação “dos mistérios da produção de bens e da sociedade burguesa” e o horizonte da “emancipação coletiva”. Em última análise, pois, o caráter intermediário inerente ao romance policial, entre a perspectiva crítica e o falseamento do real, é correlato à experiência histórica portuguesa, também ela intermediária – ambos na *iminência*, ou na forma-limite, da emancipação.

Flashes como lampejos de verdade e o caráter vicário da Reconstituição

A “Reconstituição” (*BPC*, p.315-355) cumpre, na economia interna do romance, o papel de *sanção*, emprestando outro termo à semiótica discursiva. De forma geral, é nela que os dados levantados na primeira parte, a “Investigação”, serão cotejados com os eventos *efetivamente ocorridos*. Adiantemos que, para Elias, a importância da reconstituição dos eventos ocorridos na Casa da Vereda está na revelação do autor dos sublinhados em *O Lobo do Mar*. Com efeito, ao final do longo processo de reconstituição do crime, quando os presos já estão sendo enviados de volta à prisão:

Saem um por um mas quando chega a vez de Mena o chefe da
brigada retém-na por um braço:

Você. Foi você que pôs os sublinhados no livro do cabo,
segreda-lhe por entre os dentes.

E manda-a seguir com um empurrão. (*BPC*, p.348)

O efeito geral do fragmento é evidentemente derrisório. Depois de uma longa reencenação do assassinato do Major Dantas Castro, Elias retém Mena “pelo braço” para segredar-lhe “entre os dentes” que concluíra que ela é que pusera os sublinhados em *O Lobo do Mar*, dispensando-a “com um empurrão” – cena digna de um fim de filme ou romance policial, como se a criminosa estivesse saindo ilesa do crime que cometera, mas com a certeza de que o detetive competente conhecia a verdade dos fatos

e a flagraria mais cedo ou mais tarde. Na tela, a cena alcançaria certo efeito, de modo a sugerir que o embate entre bem e mal não se encerrara; na *Balada*, tende à caricatura, porque a criminosa já estava detida porque confessara o crime cometido desde um dos primeiros interrogatórios – e a autoria dos sublinhados não importa em nada na solução do mistério, ressalvada, é claro, a sugestão de que a intertextualidade guardava as senhas para a análise da forma literária.

Com efeito, no plano da interdiscursividade, já verificamos que a cena final, de largo alcance no romance policial, fica apalçada no contexto da *Balada*: trata-se de um meio de, a um só tempo, revelar o clichê do romance de mercado e a refração do ambiente português a essa forma. No plano da intertextualidade, a alusão a *O Lobo do Mar*, de Jack London, indica o descompasso entre as formas literárias do centro e a realidade desajustada da semiperiferia (lembrando que a hipótese de haver *desajuste* na semiperiferia só existe porque a referência é o centro). Finalmente: o detetive racional do centro, aqui, é substituído pelo chefe de brigada arbitrário e débil, cuja redação concisa e bem fundamentada do processo homogeneiza o real que é rugoso, contraditório e descompassado. Apropriar-se dessas desigualdades e transformá-las em matéria literária é exatamente o papel do Autor Implícito por meio da dinâmica entre Narrador e Autor Interno Explicitado.

Certamente a reconstituição do crime da Casa da Vereda alcança o ponto alto nos flashes de câmera que correm magistralmente essa passagem final do romance. É também aqui que surge o *fotógrafo*, personagem investida de diversas camadas de sentido e que merece (nossa) investigação:

Perto deles o fotógrafo mensurador brinca com um cachorrinho refilão e impressiona porque é um tipo albino, sem idade. Tem o cabelo branco e frágil como uma nuvem de algodão e olhos desprotegidos e sem cor; quando se ri fica com cara de criança velha e mostra uns dentes miúdos como os do canito. Ouve-se um melro. Canta que se desunha. (*BPC*, p.324)

O mensurador é o profissional responsável pela identificação de criminosos; que o leitor não se iluda, portanto, pela simpatia da descrição: o fotógrafo, aqui, cumpre o papel de *delator profissional* – o extremo a que pode chegar o ambiente que vimos descrevendo. É notável que ele *brinque com um cachorrinho*, pois, sabemos já: os cães estão investidos, no romance, do sentido da traição. O fotógrafo mensurador conquista a

simpatia do “canito” hesitante, angariando-lhe a afeição. Além disso, é “albino” – não tem cor, como se fosse mimetizável – e “sem idade”. Acreditamos que se aproxima do Lizardo, na letargia temporal de que está investido, na simpatia que os jovens cães lhe têm, na ausência de cor que pode indicar o mimetismo de alguns lagartos, como representação da adaptabilidade arraigada da cultura portuguesa. Falta-lhe cor também nos olhos, como se estivesse *morto em vida* – outra imagem pela qual também já passamos: a do cadáver sempre revivescido pela reposição do passado. Finalmente: é *criança velha* e tem os dentes miúdos como os do cão, em identificação entre os cães e o fotógrafo, todos semoventes da experiência portuguesa da Perimorfose. O canto do melro alude exatamente ao “abrir de bico” dos delatores – sejam eles voluntários ou não, sempre trairão os seus próprios, ao menos no ambiente de perseguição policial do salazarismo.

Seguir-se-á a essa apresentação uma leitura dramática dos autos, sugerida pela lembrança que Elias tem do teatro amador de que participara no Clube Estefânia – fundado em 1890, núcleo das artes dramáticas em Lisboa. Há nessa passagem a alusão à peça *A Recompensa*, de Ramada Curto, e às operetas de Offenbach. Organizemos os elementos: essas referências, em primeiro lugar, afiançam a matriz dramática da balada, como forma poemática, e da *Balada*, especificamente. Há no romance – entregêneros, se assim quisermos – traços do olhar distanciado da épica, do presente insistente da lírica e do efeito dramático de anulação do narrador. Cada um desses traços, claro está, não é dominante, ao contrário: o distanciamento épico é relativizado pela proximidade obtida por meio do presente lírico; o efeito de anulação do narrador, alcançado por meio da feição documental do romance, é compensado pelas intervenções estilísticas do Narrador e pela organização do Autor Interno Explicitado. Estamos, como já propusemos anteriormente, em Perimorfose constante, efeito último da experiência portuguesa.

Michelle Matter (2010, p.248-25) analisou agudamente a “opção estrutural pela teatralidade”, que “corresponde perfeitamente a uma atmosfera imersa em máscaras, cujas vidas são representações ou simulacros, num país em que a mania nacional é a simulação, a idealização da realidade, as máscaras de ocultação” (*Ibid.*, p.248) – para além, também, da Reconstituição. Ramada Curto escreveu teatro naturalista, “de crítica muito ligeira ou circunstancial” (SARAIVA e LOPES, 1995, p.1161); as operetas de

Offenbach abriram espaço ao musical do século XX (DOURADO, 2008, p.234). Trata-se, de forma geral, de obras de menor complexidade, de consumo fácil – e que enriquecem a caracterização de Elias, cujo mote *andante, andante* permeia o romance. A reencenação do crime corresponde a um ato burocrático, que deve constar nos autos, mas que não lhe serve à solução, pois Mena confessara a autoria do assassinato rapidamente, e o arquiteto e o cabo já estavam “confessados e passados a limpo dentro dum dossier da Pide” (BPC, p.317). Para Elias, é oportunidade de comunicar a Mena a conclusão referente aos sublinhados de *O Lobo do Mar*; para o leitor, as consequências serão mais graves.

“Estamos, anuncia o chefe de brigada, na noite de 26 de março de 1960” (BPC, p.328) – é com essa sentença que a reconstituição ocorrerá, superpondo três tempos: o *pretérito* do crime, interposto ao *presente* da reconstituição e ao *presente* do leitor, futuro em relação ao primeiro dos dois presentes. A presentificação da ação, para além do efeito de superfície, que é conferir dramaticidade à cena, faz que o movimento da reposição do passado seja *reproduzido* no plano da obra – aqui, não no sentido de *descrição*, mas *reconstrução*, delineada de forma diretamente correlata à natureza da matéria histórica representada (NETTO, 2013). Nesse sentido, a *Balada da Praia dos Cães* faz que o leitor experimente a reposição do passado no presente. Está aí a força da Reconstituição – a de conter a *sanção*, no sentido da semiótica discursiva, não só no plano da identidade, isto é, da forma do romance policial, como resolução final do crime, mas também no da não identidade, como reencenação da experiência portuguesa vivida até então. É evidente que o caráter de avaliação contido na *Balada da Praia dos Cães* emergirá aqui. Em fragmento do “AUTO DE RECONSTITUIÇÃO”, com que apresentamos nossa pesquisa, observa-se claramente a passagem do fato ao ficto (BPC, p.330), por meio da passagem do itálico à fonte sem esse recurso visual – o que remete ao interstício entre a feição documental do romance, em itálico, suposta transcrição do Auto de Reconstituição, e a sua feição ficcional, de fonte normal. As marcações entre parênteses acusam a interdiscursividade e a intertextualidade com os textos teatrais. São os “movimentos, marcações” (BPC, p.331) para a reencenação do momento específico do crime; “Okay, diz Elias ao agente Roque. Vamos ao programa” – ele anuncia (*Ibid.*). Em seis flashes de câmera, o crime será redivivo – como se cada um deles

correspondesse às faíscas que deixam entrever o conteúdo de verdade da *Balada da Praia dos Cães*.

No Flash 1 (*BPC*, p.332), o cabo e o arquiteto apontam armas para o Major: retém-se aí a *traição*: “E, claro, quando [o Major] vê é tarde, quando o vê já o arquiteto veio pelo outro lado e está também a fazer-lhe frente com a mira do revólver”. Mas este não funciona, o que leva o arquiteto a tomar nas mãos a pá da lareira, “e cai em cima do major vibrando-lhe pancadas na nuca” (*BPC*, p.333) – o Flash 2, da aniquilação do outro como resultado do medo levado às últimas consequências. Entre os dois primeiros flashes, o intervalo de tempo é bastante breve, de modo que se pode afirmar que contêm, em gradação, a ameaça e a violência propriamente dita – em crueldade crescente. O terceiro flash registra cena grotesca: o horror de Mena, que ainda não tomara parte no crime, frente ao semimorto – o Major, a despeito dos disparos e dos golpes com a pá, sobrevivera. O flash 3, de certa forma, retém a passagem entre a vida e a morte, já que os dois seguintes contêm respectivamente os tiros de misericórdia do arquiteto e de Mena.

Retenhamos, na sugestão do próprio texto, a atenção no terceiro flash, antes de avançarmos até ao sexto. A iluminação associada ao golpe de luz da câmara fotográfica parece aludir, no plano da superfície e da reprodução, ao *esclarecimento* do crime e, a contrapelo, no plano mais profundo, da não identidade, ao *horror* aí depositado. Certamente a *solução do enigma*, aqui, foge ao apaziguamento do leitor, pressuposto no romance policial. O Major agonizante, aos olhos do leitor, esgarça a passagem entre a vida e a morte, o que causa repulsa que não é retratada no romance policial clássico. Neste, o rigor analítico do detetive assumiria o primeiro plano, obscurecendo os detalhes sórdidos – e algo inexplicáveis, se desconsiderada a história portuguesa – do descompasso entre a realidade concreta rugosa e a homogeneidade discursiva da ideologia pressuposta na forma literária industrial; na *Balada*, o detetive segue os autos rigorosamente, depois ele próprio tomará lugar na encenação, atrapalhado pelo motorista que foi “arejar” (*BPC*, p.335) – em alargamento da passagem entre a vida e a morte.

É evidente que esse interstício nos remete ao ponto de vista a partir do qual a obra se constitui – e, mais uma vez, o ato de leitura da Reconstituição pode ser entendido como vicário, isto é, como *reprodução* rigorosa da experiência portuguesa,

agora no que ela tem de mais violento: o estádio difuso do próprio sujeito, entre a vida e a morte, como se viver em Portugal correspondesse a não existir. É nos confins atritados que fulgura uma imagem de verdade – e aqui o terceiro flash retém a fenda entre vida concreta e vida ideológica, em cujo intervalo mínimo está sumariada a contradição portuguesa.

Ao final da sessão de fotografias, o fotógrafo albino sairá da casa à procura do cachorrinho com que brincara: “Pela primeira vez o chefe de brigada tem a sensação de que os anos não passaram por aquele mano” (*BPC*, p.337) – em passagem que sugere mais uma vez que a função da Reconstituição na economia interna do romance é a de reposição da experiência portuguesa no ato mesmo da leitura. A seguir:

[Elias] lembra-se dele [o fotógrafo] quando começou a prestar serviço na Judiciária, tão albino, tão albino, que era quase uma transparência em contraluz. Estou lixado, saiu-me um fotógrafo em negativo, dissera Elias então; e hoje continua na mesma, um corpo em negativo sacrificado pela luz que habitamos. (*BPC*, p.337)

O fotógrafo é *sempre o mesmo*, sem mudanças, sempre albino; o negativo contém as cores *invertidas* da imagem que se quer reter fotografando – mas aqui *o próprio fotógrafo saiu em negativo*, ou seja, aquele que deveria reter as imagens fá-lo em inversão delas próprias. O fotógrafo corresponderá, em primeira análise, ao falseamento das imagens, porque registrou não o crime verdadeiro, mas sua encenação. Mas corresponderá, além disso, ao próprio procedimento que vimos flagrando ao longo deste trabalho: o de apropriação do estilo oficial, seguido de sua refuncionalização. A imagem invertida do fotógrafo contém seu antípoda: o próprio Autor Interno, sob cuja batuta, a partir da Instância Intersticial, Autor Interno Explicitado e Narrador reverteram, respectivamente, o sentido da objetividade da coleta de documentos e o do estilo oficial, em que monologa a Voz Superior.

Com efeito, a Reconstituição, além de reviver Portugal em reprodução, parece conter, em negativo, um olhar sobre o processo de Investigação, oferecendo ao Leitor Atento as chaves de leitura do romance. A “luz que habitamos” evidentemente sacrifica “o corpo em negativo” – porque as frequências de luz em que se instala a *aparência* da experiência portuguesa (âmbito da reprodução das ideologias) não permitem registrar a existência do Autor Interno, em negativo ao longo do romance; para que se possa vê-lo, é preciso contraluz, que deixa entrever outras faixas, nas quais repousa a

descontinuidade daquela experiência, no campo rigoroso do desvelamento das ideologias, sem perda da coerência interna do romance. Finalmente, a Reconstituição acusa, uma vez mais, o caráter ficcional da *Balada da Praia dos Cães*, dando a ver as estruturas internas que compõem a obra.

O sexto flash contém a “versão da incriminada”, isto é, de Mena, de uma das passagens anteriores. Nele reponta o fetiche de Elias por sua prisioneira, que será analisado no capítulo “Fetiches e perversões: entre sujeitos e objetos”.

07. Entre-espços e entretempos

Quase todos os pesquisadores que se dedicam à análise da *Balada da Praia dos Cães* investigam o fragmento abaixo:

Lisboa, esse vulto constelado de luzes frias do outro lado do rio é um animal sedentário que se estende a todo o país. É cinzento e finge paz. Atenção, achtung. Mesmo abatido pela chuva, atenção porque circulam dentro dele mil filamentos vorazes, teias de brigadas de trânsito, esquadras da polícia, tocas de legionários, postos das GNR, e em cada estação dessas, caserna ou guichet, está a imagem oficial de Salazar e bem à vista também há filas de retratos de políticos que andam a monte. O perímetro da capital está todo minado por estes terminais, Lisboa é uma cidade contornada por um sibilar de antenas e por uma auréola de fotografias de malditos com o Mestre da Pátria a presidir. (*BPC*, p.87)

Trata-se de passagem referente ao primeiro interrogatório de Mena, logo depois de sua prisão. Elias questiona-a a respeito da rota de fuga dos quatro revolucionários, depois de escaparem ao Forte de Elvas; Roque transcreve tudo na máquina de escrever. “Há um retrato de Salazar na parede” (*BPC*, p.85), sinalizando a ubiquidade do Estado; “Elias Chefe: Os autos querem-se completos”, demarcando a preeminência do discurso oficial – eis aí o ambiente em que Mena é interrogada. Ela é ainda “uma jovem que fuma, que se enovela em fumo”, brumosa, carregada de mistérios – o próprio mistério do assassinato do Major – e “que fala a uma infinita distância dela mesma”, apartada ou alienada de si, se quisermos. Tomou-se-lhe a vida subjetiva. O tic-tac estalado da máquina de escrever de Roque, para emprestar a Fernando Pessoa um verso, imprime ao trajeto dos fugitivos a atonia burocrática dos documentos oficiais: “Frase a frase, quilómetro a quilómetro, o cilindro da máquina de escrever vai rolando pacientemente, pedalada após pedalada [...]. Toque de campainha, fim de espaço, nova volta” (*BPC*, p.86). Toma-se à fuga o calor da corrida, a apreensão do encontro com a GNR, o próprio fito revolucionário se esvai a cada toque de tecla e a cada campainha, ganhando a precisão monolítica dos autos, a que escapam as imperfeições, as rugosidades e as brechas do real. É esse mesmo o sentido da redação final do processo: a linearidade dos discursos cuja oficialidade de estilo acusa-lhes o falseamento do real. De certa forma, multiplicidade discursiva da *Balada* rasura essa oficialidade.

O destino final dos fugitivos é Lisboa, descrita no parágrafo que destacamos acima. A cidade é precedida de um *aviso* e de um *pedido de atenção* – que se repete a

seguir em “Atenção, *achtung*”, com o vocábulo em língua alemã como a sugerir a ambiência afeita ao nazismo, *tudo em suspenso*. Lisboa será antes o todo da metonímia, cujas partes podem ser o apartamento de Elias (em que ele está confinado) ou o aquário de vidro, de temperatura controlada, em que jaz vivo o Lizardo (igualmente encarcerado) – Lisboa depois é “animal sedentário que se estende a todo o país”, agora parte do todo português. Retomemos as hipóteses de Maria Lúcia Lepecki (a de que o espaço corresponde a um *campo semântico* confinado por outro, nos quais circulam personagens em confronto) e de Marlise Vaz Bridi (a de que as sugestões metafóricas se constituem por meio de cadeias de metonímias) para afirmar que *o Lizardo está em toda parte* – não o lagarto em si, é claro, mas o que representam os lagartos, dinossauros e lagartixas na obra de Cardoso Pires, isto é, o tempo português da semiperiferia, como já afirmamos anteriormente. Trata-se da suspensão do tempo por meio de ideologias investidas da aparência de permanência mítica. Estamos em pleno *interstício espacial e temporal* – o aquário de Lizardo é o apartamento de Elias, que é Lisboa, que é Portugal –, ancorados no pretérito, sob a passagem frenética do presente, de que o marialva português desdenha veementemente.

Lisboa é ainda um “vulto constelado de luzes frias do outro lado do rio”, em constelação, como já apontáramos anteriormente, a partir da pesquisa de Marlise Vaz Bridi. Cada uma das luzes corresponderá a uma *sugestão metafórica*, em sistema cuja coerência, como acabamos de demonstrar, se dá por meio da *justaposição de espaços*, todos em convergência para o aquário do Lizardo. À justaposição dos espaços corresponde a dos tempos – em que o passado se alarga no presente, tomando-lhe o lugar. Não é à toa que verificamos homologias entre os planos da realidade e da ficção: de certa forma, o pressuposto aqui é simples, pois a aparência de permanência mítica confere unidade às imagens. Daí a capilaridade do animal sedentário, que é “cinzento” – como são as escamas do Lizardo e as costas de Mena, escalavradas das queimaduras de cigarro – e “finge paz” – referente à imobilidade do Lizardo no viveiro ou à da lagartixa no largo de *O Delfim*. Os “mil filamentos vorazes, teias de brigadas de trânsito, esquadras da polícia, tocas de legionários, postos da GNR” homogeneizam à força a paisagem por meio dos recursos da delação (por meio da qual a capilaridade se aprofunda) ou da repressão. É evidente que “a imagem oficial de Salazar” está exposta e impera em cada um desses observatórios – cuja perversão maior é o voyeurismo das

práticas políticas e/ou comportamentais dos cidadãos. Já se entrevê aqui a passagem do plano subjetivo das personagens ao plano objetivo da realidade que habitam, em correspondência. Em outras palavras, Elias está para Mena na mesma correlação em que o aparelho repressivo está para os cidadãos suspeitos; a suspeita do segundo caso assume a forma da perversão do segundo. O perímetro de Lisboa está “minado” pelos pontos de observação, que se comunicam por antenas e que ganham coerência interna pela presidência do “Mestre da Pátria” – representado e instalado, em potência, no viveiro do apartamento de Elias.

A despeito das diferenças de análise, os pesquisadores todos da *Balada da Praia dos Cães* investigam o parágrafo acima, devido à importância que guarda no que se refere à constituição do espaço no romance. Por meio de fragmentos como ele é que se verifica em que medida a Instância Intersticial pode ser considerada a pedra de toque do romance: se no ponto de vista a partir do qual se narra está figurado o caráter semiperiférico da sociedade portuguesa, então o tempo e o espaço do romance só lhe poderão ser coerentes se constituídos *intermediamente*: o espaço entre-espacos, o tempo entretempos.

Nos interrogatórios seguintes, o passado relatado por Mena se interpõe ao presente. “Elias já ouviu isto, parece-lhe; naquela casa os tempos e as pessoas repetiam-se por ecos” (*BPC*, p.99): o passado se repõe no presente, por meio da tortura. Lá, o Major ulcerava Mena queimando-lhe as costas; aqui, o chefe de brigada a lacera moralmente, por meio dos interrogatórios. Tenhamos sempre em mente que, no romance, *a interposição do passado ao presente é violência naturalizada em vulgaridade*: “(Elias, quando às vezes acaba de interrogar um cadastrado: ‘Entreí pelo gajo dentro e rebetei-o pelas costuras’.)” (*BPC*, p.104) – é sentença que aproxima o interrogatório da violência sexual, campo semântico que progressivamente ganha importância no texto. A *recapitulação* é sua forma mais evidente, nos interrogatórios: “Elias Chefe interroga Mena: Recapitulando...”.

Acima propusemos os princípios fundamentais da organização do tempo e do espaço do romance. Perscrutemos, agora com mais liberdade, outras passagens. Das páginas 154 a 162, pode-se encontrar uma consulta de Elias aos *sobrantes* – documentos, fotos, imagens, depoimentos e declarações que não farão parte do

Processo. São fragmentos soltos, importantes para a compreensão do romance, nos termos do próprio Narrador, porque

Ao percorrer o processo nenhum magistrado ficará indiferente à trabalhosa precisão de Elias Santana no entretecer das investigações. Contudo, uma atenta releitura dos autos e uma análise das datas das confissões de Mena levam a concluir que O CHEFE DE BRIGADA DESDE OS PRIMEIROS DIAS QUE ESTAVA NA POSSE DE TODA A VERDADE. (BPC, p.147)

A “trabalhosa precisão de Elias Santana” corresponde, como já insistimos anteriormente, ao estilo oficial e burocrático dos funcionários que reproduzem as ideologias oficiais, à Voz Superior que se impõe por meio do acento impessoal. Os sobrantes constituem-lhe o *anverso*: os depoimentos transcritos ainda guardam algo do calor da hora em que foram dados, motivo provável pelo qual eles ganham importância na constituição da *Balada*. No frescor de alguns dos registros oralizados da linguagem e no conteúdo libertário de alguns deles – especialmente no de Maria Norah Bastos D’Almeida (BPC, p.157-159), amiga pessoal de Mena – está vincado o caráter de não identidade da *Balada*. É a multiplicidade de discursos, inspirada nos sobrantes, guardados em baú agora aberto, que põe em suspeita a artificialidade dos discursos oficiais.

O processo investigativo é feito por meio do “entretecer” em alusão direta ao caráter intersticial dos sobrantes, acumulados entre uma etapa e outra das investigações. “Baú dos sobrantes, o cadinho das miudezas que fazem o tempero do crime” (BPC, p.148) – a “tralha” com que Elias enterraria Mena; mas também o *material alternativo* agora organizado pelo Autor Interno Explicitado, o próprio romance que temos nas mãos, em que a oficialidade do processo é subvertida por dentro.

“Reconhecia-se ali [no Processo] o peso duma informação bem fundamentada. Mas resumida. Era densa e concisa, sem uma repetição que não fosse intencional” (BPC, p.49): é nos interstícios do resumo e da concisão do Processo que o Autor Interno Explicitado disserta as personagens e o subverte, *ocupando espaços semânticos a partir do próprio texto oficial, entrando por ele adentro e rebentando-o pela dinâmica de Narrador e Autor Interno Explicitado*. De certa forma, a *Balada da Praia dos Cães* contém o contra-ataque de que Mena está investida, por meio da sobrevivência.

Consultando os sobrantes, Elias se depara com retrato em que o pai de Mena, Francisco Ataíde, pode ser visto em companhia do Major – ambos em viagem a Moçambique:

Da paisagem fazem parte alguns negros descalços e de camisa saída por fora dos calções. São seis ao todo. Estão de pé atrás dos caçadores e sorriem de frente. Um deles levanta bem alto uma carabina em cada mão, agarradas pelo cano.

Esta divergência de direções do olhar – a dos naturais e a dos viajantes – demonstra que o conjunto humano se situa na paisagem em dois grupos com propósitos distintos. Os dois caçadores afirmam-se numa atitude de forasteiros, interessados nos hipopótamos e no conjunto natural; os nativos dirigem a sua atenção para a fotografia procurando registrar a sua própria presença humana. Para uns o exótico está na paisagem, para outros na máquina. (BPC, p.156)

Talvez a descrição analítica do fragmento que destacamos acima possa auxiliar na compreensão da Instância Intersticial e na organização dos espaços que a tem por princípio. Primeiramente, notemos que a presença dos dois portugueses no primeiro plano e a dos seis africanos no segundo terá dado alguma perspectiva ao retrato. Marlise Vaz Bridi analisou cuidadosamente os efeitos resultantes da perspectiva na tapeçaria descrita em *O Anjo Acorado*, em que a *perspectiva da classe dominante* tomava a precisão da proporcionalidade da *técnica da perspectiva*. Aqui parece ocorrer algo semelhante: o Major e o pai de Mena ocuparam o espaço natural das colônias, antepondo-se no retrato, conferindo-lhe a organização do colonizador – o fotógrafo os registrou a partir dela; os africanos, relegados ao segundo plano, aprofundam essa organização, porque, procurando registrar a própria presença e considerando a máquina como objeto exótico, acabam por confirmar – ao menos segundo o ponto de vista dos portugueses – a suposta superioridade dos colonizadores, que ali introduziram o avanço tecnológico representado pela câmera. Note-se que essa hipótese nos é sugerida pelo próprio texto, que afirma categoricamente que, para os africanos, o exótico está “na máquina”.

Invertamos a leitura: o gesto da carabina ao alto e o intento de registrar “a sua própria presença humana” podem ser entendidos como sinal de resistência dos nativos ao colonizador – se assumíssemos a perspectiva periférica, isto é, dos habitantes de Moçambique, para analisar o quadro. O mesmo exercício é possível no que se refere à *Balada da Praia dos Cães*: a instância a partir da qual o romance é constituído é intersticial, isto é, *semiperiférica*. É ela que dará a perspectiva a partir da qual se

organizam os dois planos do romance: no primeiro, como já observamos anteriormente, estão os clichês e a estrutura do romance policial, chamando a atenção para si – e para seu caráter de mercadoria; no segundo, está a justaposição dos tempos e dos espaços – esta rigorosamente dada pela matriz portuguesa. O descompasso entre os dois planos, a “divergência de direções do olhar”, representa rigorosamente a experiência portuguesa histórica e concreta. É desse desajuste que assoma a impressão de afetação de Otero ou de Elias, porque eles próprios não se veem como *nativos*, mas como *colonizadores* – duas faces da mesma existência concreta.

Do ponto de vista formal, o desencontro português da razão espaço-tempo é naturalizado no romance por meio de recursos diversos. Analisemos um fragmento um pouco longo para observá-los. No Capítulo II da “Investigação”, Elias é flagrado em seu gabinete, lembrando-se de detalhes do interrogatório que ocorrera pouco antes, apresentado no texto da seguinte maneira: “Mena, há pouco no interrogatório: Ouvíamos o rádio, o rádio era o único contato que tínhamos com o mundo” (BPC, p.93). Nesse trecho, adiante, interpor-se-ão *o tempo da investigação*, em que acaba de ocorrer o interrogatório, e *o tempo da Casa da Vereda* – o do crime, se assim quisermos chamá-lo. Não é o que ocorre a seguir, no início da passagem que pretendemos analisar:

Elias traz o transistor para a secretária: Ora vamos lá ouvir este ventríloquo.

E palavras não eram ditas explode um gooong! e sai o noticiário das três da manhã declamado por uma voz engravatada, Lisboa, Emissora Nacional (BPC, p.93)

Note-se a forma verbal “traz”, do primeiro parágrafo, no presente do indicativo – eis aí o tempo da investigação. “Explode” e “sai”, no parágrafo seguinte, no mesmo tempo e modo, asseveram que lemos ações ocorridas no exato momento em que Elias, depois de investigar Mena, repassava os olhos pelas pistas obtidas na Casa. O rádio é uma delas, não se lhe mexeu no *dial*, desde que fora trazido da Casa da Vereda. Depois de ouvir a transmissão cujo início observamos acima,

Elias pisca os olhos, dormitante.

Recorda o inverno desse ano, o inverno que se viu: os fugitivos do Forte de Elvas encurralados pela chuva e pelo medo. [...] o noticiário fala, sim, está a falar, na caça às raposas do Thomaz Presidente e no Te Deum a que ele assistiu mais para a tarde pela conversão dos hindus. (BPC, p.93-94)

Segue o tempo da investigação: “pisca” e “recorda” são formas verbais correlacionadas às que apontamos acima. Elias ouve notícias referentes ao Presidente Américo Tomás, eleito em 1958, em pleito fraudulento – e mesmo o leitor atento e crítico, nesta passagem, terá de conhecer o processo de perda das colônias portuguesas na Índia para compreender a referência à “conversão dos hindus”. Por enquanto, restringimo-nos à percepção de que a *oração pela conversão dos hindus* soa como eco do mito português da vocação atlântica, dos conquistadores camonianos lançados aos mares. O *passado glorioso se instala no presente por meio do rádio* – em sinalização do amálgama dos tempos que, no plano do romance, confere coerência ao descompasso português sem deixar de apontá-lo. Não é ainda no parágrafo seguinte que ele ocorre:

Estas são as notícias da noite, recitadas talvez pela mesma voz que três meses atrás badalava naquele mesmo transistor na sala da Casa da Vereda. Com a diferença de que nessa altura a voz tiritava nos lutos do inverno. (BPC, p.94)

O demonstrativo “estas”, a locução “três meses atrás”, as formas verbais “badalava” e “tiritava” agora deixam claríssima a distinção do tempo da investigação e do tempo da Casa da Vereda. Depois de mais um parágrafo a respeito do *tempo climático* do período em que o Major, a parceira e os companheiros estavam na Casa, desponta mais uma vez o rádio:

Nisto, gooong!, o locutor dá por encerradas as notícias e passa ao comentário oficial. Perda da Índia Portuguesa, o galeão no fundo com um lastro de estátuas de vice-reis, e o locutor cá deste lado a vociferar vinganças. O arquiteto saiu da mesa. “Está visto”, disse. “Tão cedo não tornam a falar de nós.”

(Elias fechando o rádio: Falariam, falariam, eles é que não podiam adivinhar. Mas quando isso acontecesse, o major só o Padre Eterno é que o poderia ouvir e os outros andariam em tal susto que perderam o cumprimento de onda.)

Sossego no gabinete do chefe de brigada, vergastadas de chuva na Casa da Vereda.

Major Dantas Castro: Não roa as unhas, nosso cabo.

No primeiro período do primeiro parágrafo, os dêiticos do aqui e do agora se assemelham aos dos parágrafos anteriores – o demonstrativo e as formas verbais; no segundo, em frase nominal, só rompida ao final pela forma nominal do infinitivo em “a vociferar”, o relato de um evento histórico que só ocorreu em 1961, apesar de as ações do romance se passarem em 1960, por meio do qual se aponta, como já observamos

anteriormente, o caráter ficcional da narrativa. Não se trata apenas disso, mas de circunscrever o “sossego no gabinete do chefe de brigada” ao momento histórico em que Portugal perdia territórios simbolicamente importantes – exatamente aqueles conquistados por meio das Grandes Navegações, depois do caminho aberto por Vasco da Gama. A tranquilidade do gabinete é dada pela autonomização do Estado salazarista em relação ao lastro do apoio popular – é somente depois do início das Guerras Coloniais que a crise do salazarismo virá à tona. Finalmente, no terceiro período do primeiro parágrafo ocorre o amálgama dos tempos: a notícia ouvida por Elias é comentada pelo arquiteto *três meses antes*. A fala de Fontenova, do tempo da Casa da Vereda, interpõe-se no tempo da investigação, da mesma maneira que a embarcação perdida nos breves conflitos que precederam a perda do Estado Português da Índia – o NRP Afonso de Albuquerque – é descrita como “galeão no fundo com um lastro de estátuas de vice-reis”. Em uma frase, o passado não cansa de ultrapassar o tempo presente.

Na Índia Portuguesa, conflitos militares de cerca de trinta e seis horas levavam à lona o domínio português de mais de quatrocentos anos; na Casa da Vereda, “vergastadas de chuva”: ambos os espaços convulsos se opõem à tranquilidade experimentada por Elias no gabinete – o que reafirma o falso equilíbrio que o Estado Novo experimentava naquele período. Note-se que o passado ocupou suficientemente o espaço semântico do texto a ponto de as observações de Elias serem registradas entre parênteses, no terceiro parágrafo. Estamos em pleno amálgama dos tempos, porque Elias retruca a observação do arquiteto, com dois comentários sarcásticos: um em referência à morte do Major; outro, ao encarceramento dos assassinos. Os leitores do conto “O Largo”, de Manuel da Fonseca, mais uma vez, terão se lembrado de que é o rádio é o portador dos avanços tecnológicos (e de seus corolários) na aldeia portuguesa. Não será diferente aqui, em que Lisboa e Portugal são ainda, de certa forma, aldeias. Alguma permeabilidade às tecnologias e às ideologias da indústria cultural revestirá o Portugal aldeão de verniz modernizante, amaneirado nos trejeitos de Otero ou no consumo de livros, de cinema e de canções de Elias – sem interferir nas relações de base, que são ainda de matriz marialva.

No último parágrafo, a plena transposição no tempo e no espaço: já temos diante dos olhos a simultaneidade entre as ocorrências do tempo na Casa da Vereda e as do

tempo da investigação de Elias, como se esses acontecimentos não fossem contíguos, mas *isocrônicos* e *isotópicos* (tomando a liberdade de usar o segundo dos termos com significado literal, isto é, o de espaço coincidente, e não com o de *isótopo*, registrado pelos dicionários). Se estivéssemos no teatro, o mesmo cenário contemplaria ações de tempos distintos; se estivéssemos no cinema, os tempos estariam *sobreimpressos*.

Nas “Reflexões sobre o romance moderno”, Anatol Rosenfeld observa que

[...] É digno de nota a grande quantidade de romances modernos narrados na voz do presente, quer para eliminar a impressão de distância entre o narrador e o mundo narrado, quer para apresentar a “geometria” de um mundo eterno, sem tempo. (ROSENFELD, 2009, p.92)

Na *Balada*, os recursos investigados anteriormente resultam na simultaneidade dos efeitos de *distanciamento* e de *aproximação* entre os narradores (o Narrador e o Autor Interno Explicitado) e o mundo narrado (os eventos da Casa da Vereda e os da investigação, de forma geral) – estamos mais uma vez, no interstício ou na passagem entre distância e aproximação. A instância narrativa da *Balada* não é nem o pretérito do cotidiano da Casa da Vereda, nem o presente da investigação, nem o futuro da dissertação – 1982, ano da publicação do romance. Essa instância está entre esses tempos, entretempos – sem que um possa superar o outro, de modo que todos sejam uns os reflexos do outro, todos em sala de espelhos viciada. Importa menos o progresso da investigação – que é ilusório – e mais a representação das condições (BENJAMIN, 1994a, p.133) em que a investigação ocorreu, porque é por meio dessa representação que podemos observar o caráter semiperiférico de Portugal – condição última para que personagens, tempo, espaço e foco narrativo se constituam de modo intersticial. Portugal narra a si mesmo, em precipitação, do espaço entre espaços, do tempo entre os tempos.

Na *Balada*, o *espaço semântico português* narra a si próprio – eis aí a feição factual ou documental do romance. É ela que leva muitos pesquisadores a afirmar que, em seu primeiro romance depois da Revolução dos Cravos, Cardoso Pires abandonou a parcialidade de matriz neorrealista, ainda que nosso autor nunca tenha aderido plenamente a essa corrente. Mas é fundamental notar que essa impressão corresponde a apenas uma das feições do romance; a outra, ficcional, cuja expressão mais evidente –

mas certamente não a única – são as intervenções do Narrador, macula sistematicamente o estilo oficial da Voz Superior.

A isocronia e a isotopia, de certa forma, anulam as interferências das personagens. Lembremo-nos do empréstimo de Maria Lúcia Lepecki à Teoria da Relatividade: “Uma acção não se passa num espaço-tempo: ao contrário, ela cria-os no movimento da matéria enquanto construção de si mesma e construção, para si mesma, de passado, presente e futuro” (LEPECKI, 1977, p.36). O que se percebe na composição da *Balada* é que a inação da matéria histórica portuguesa acaba por implicar *equiparação de passado, presente e futuro* – que só é desamanhada, mais uma vez, por meio da dinâmica dos narradores. Nesta altura, nossa hipótese é bastante óbvia: se é a Voz Superior que fala no discurso oficial, a alternativa a ela só pode ser igualmente discursiva – o que vimos chamando de feição ficcional da *Balada da Praia dos Cães*. Com efeito, entre as personagens da *Balada*, não se identifica uma sequer que possa romper aquela equiparação e agir de modo a constituir uma nova relação de espaço e tempo que rompa com o tempo português da lagartixa. Talvez Mena: a sobrevida à sevícia que lhe é brutalmente imposta pelos algozes – o Major e Elias, marialvas cada um à sua maneira – talvez sinalize uma forma de resistência, mas ainda não de atuação. Ou talvez Marta Fontenova ou Maria Norah – especialmente esta última, cujo discurso de enfrentamento é ainda uma forma de ação, posto que tímida, porque desarticulada de outras, e sempre sob a ameaça de aniquilação.

O próprio Major, supostamente revolucionário, é afinado no mesmo diapasão do chefe de brigada: a inação de ambos converge para o viveiro do Lizardo. “Através do painel de vidro da sala pode-se ver Elias sentado à secretária. Está de lagarto, como dizem os agentes” (BPC, p.237). Percebamos que Elias é visto “através do painel de vidro”, “de lagarto” – em clara alusão ao Lizardo, ambos confinados no espaço de vidro, que também já sabemos ser representação de Portugal, em que vigora a reposição do passado no presente. Também assim é a Casa da Vereda.

A título de conclusão deste capítulo, insistamos nas notícias, agora não do rádio, mas do jornal, que também está rigorosamente atado ao tempo. Já vimos anteriormente que a perda do Estado Português da Índia ocorreu em 1961, depois dos eventos narrados na “Investigação” e na “Reconstituição”. Também já observamos que o navio perdido pelos portugueses, o NRP Afonso de Albuquerque, atacado por embarcações indianas

em 18 de dezembro daquele ano, é comparado a um “galeão no fundo com um lastro de estátuas de vice-reis”. Em outra passagem, volta-se ao evento:

Andante, volta ao jornal. Notícia da Subscrição Nacional para a compra dum navio de guerra contra os hindus; comanda o peditório o Thomaz Presidente fardado de almirante que declara que o barco há de chamar-se Albuquerque, há de chamar-se Albuquerque, Terribil Albuquerque, lá disso não desiste, que é para vingar o barco do mesmo nome que os selvagens meteram no fundo. (*BPC*, p.219-220)

O NRP Afonso de Albuquerque foi atacado por embarcações indianas em 18 de dezembro de 1961 – portanto um ano e oito meses depois dos eventos narrados na *Balada da Praia dos Cães*. O próprio navio leva o nome de “Terribil”, forma arcaica, do século XVI, do adjetivo *terrível*, em homenagem ao navegador e conquistador Afonso de Albuquerque – em insistência do caráter irrecuperável de desbravador do povo português. Não se trata de ataque gratuito à tradição histórica, mas de, como temos proposto, de interrogação radical do presente à luz dessa tradição – sem permitir que ela ofusque o aqui e o agora.

08. Fetiches e perversões: entre sujeitos e objetos

Já vimos que, para Boaventura de Sousa Santos, a cultura portuguesa, por ser fronteiriça, não tem conteúdo, mas tem sobretudo forma – “e essa forma é a fronteira, a zona fronteiriça” (SANTOS, 2002a, p.25). Na *Balada da Praia dos Cães*, a Instância Intersticial é o fundamento da forma literária fronteiriça do romance, a partir da qual medeia-se entre o fato e o ficto, entre o romance policial de mercado (forma industrial da comunicação) e a balada (forma tradicional de comunicação); é também a partir dessa instância que se institui o tempo entretempos e o espaço entre-espaços.

Natural, em meio semelhante, que as personagens também se constituam de forma *fronteiriça* – entre sujeito e objeto, isto é: a cada delineamento de *afirmação subjetiva* das personagens, haverá *construção* violenta do meio que as cerca. Cada personagem que circula na zona (semântica) fronteiriça do romance corresponderá a uma linha de força, a que essa própria ambiência tolherá, sempre na tentativa de anulação do delineamento dos sujeitos – trata-se, de forma geral, das personagens que, em alguma medida, tentaram romper *o tempo estático da lagartixa*: os habitantes da Casa da Vereda, a mãe do arquiteto Fontenova, a amiga de Mena, Maria Norah. Haverá personagens que circunscreverão a própria subjetividade nos termos e limites (nas *fronteiras*) que lhes imprime aquela ambiência – cuja expressão concreta na obra é o discurso oficial do Estado. Esse discurso, no mais das vezes, dispensa o rigor do conteúdo e se constitui vibrando na frequência dos mitos portugueses – é discurso de empréstimo que as personagens reproduzem gratuitamente, cada uma à sua maneira, sob a falsa impressão da *autoria pessoal*. Já vimos em capítulo anterior a conformação do Inspetor Otero e de Elias Santana à burocracia estatal, que lhes suprime o caráter de sujeitos políticos e sociais. Entre personagens menores, destaca-se a galinheira, proprietária e cristã, que acusa o assalto à sua propriedade sob o véu da moralidade – mas há muitas outras, adstritas à capilaridade do Estado e à ubiquidade de seu discurso, todas deladoras, em alguma medida, com maior ou menor consciência do papel que exercem.

Tanto entre as personagens subversivas, quanto entre as reacionárias, as subjetividades estão suspensas entre a *afirmação*, que lhes confere feição específica, e a *anulação*, que as dilui na indistinção de figurar entretempos e entre-espaços, porque não *atuaram* de modo a subverter o mosaico espaço-temporal que apaga os traços

específicos da história. De certa forma, todas acabam indistintas e assimiladas pela Voz Superior e pelos traços do estilo oficial que os autos lhes imprimem. A rigor, na *Balada* o sujeito efetivamente atuante é o Autor Interno, sob a forma do Autor Interno Explicitado, que *organiza e ficcionaliza* os documentos, dissertando as personagens a partir do real, e sob a forma do Narrador, que subverte o próprio estilo oficial, desfigurando-lhe a coerência e a concisão da aparência pretensamente objetiva, sob a qual está escamoteada a violência. É em Mena, em sua amiga Maria Norah e na mãe do arquiteto que parece repousar a resistência, como observaremos a seguir.

A ruína moral e física por meio da tortura ancora o texto na realidade concreta. É por meio dela que os órgãos repressivos do Estado salazarista aniquilam os sujeitos cujas personalidades não foram delineadas, antes, nos Aparelhos Ideológicos do Estado¹⁶ (ALTHUSSER, 1996), segundo a Voz Superior de matriz marialva. Entrar “pelo gajo dentro” e rebentá-lo “pelas costuras” (*BPC*, p.104) é sentença que sumaria o pressuposto da violência que repousa viva mas obscurecida nos calabouços da Judiciária e da Pide – esta, de procedimentos tão retrincados que, posto sua interferência seja perceptível nos autos, sequer tem a atuação registrada neles ou no próprio corpo do romance, salvo nas sugestões da influência que exerce nas molas do processo. A tortura (que ganha a feição de estupro, embora este seja também apenas sugerido no plano do romance) será, finalmente, o procedimento de passagem do objeto no sujeito, de modo que se amalgamem em forma indistinta – a expressão mesma da anulação do espírito crítico. Tenhamos sempre em conta de que, nos termos do Arquiteto Fontenova, é o medo, forma-limite da solidão, o ponto de fuga e o pressuposto da aniquilação do sujeito – da ruptura de equilíbrio entre a dimensão subjetiva e a objetiva, passando pela autoproteção e pela delação que lhe é consequente, alcançando os extremos da violência e da tortura, culminando no assassinato.

Por mais impalpável que seja a estrutura social – exatamente porque os sujeitos estão alheios à sua organização interna –, ela existe concretamente nas *experiências desses sujeitos*, daí a insistência de György Lukács (2011, p.205) no problema da *ação*, “o ponto central da teoria da forma do romance”: “A luta dos indivíduos entre si ganha objetividade e verdade somente porque os personagens e os destinos dos homens

¹⁶ Na dissertação *Aparelhos ideológicos, narrativas de poder: Leituras de Balada da Praia dos Cães*, Vinicius Jatobá (2008) investiga o romance de José Cardoso Pires a partir do conceito dos Aparelhos Ideológicos de Estado de Louis Althusser.

refletem de modo típico e fiel os momentos centrais da luta de classes” (*Ibid.*, p.207). As ações das personagens são, pois, a um só tempo, *vértice* – o ponto de convergência em que se dão passagens fundamentais da luta de classes ou de fragmentos da mesma classe, por mais que as personagens estejam mais ou menos alienadas do papel que cumprem no todo e por mais que não tenham consciência dos efeitos de suas ações – e *vórtice* – o ponto de erupção pelo qual vazam aquelas mesmas lutas – das características típicas da classe a que pertencem. Acontece, entretanto, que no contexto da *Balada da Praia dos Cães*, como observamos anteriormente, as ações das personagens associadas à estrutura interna do Estado – Otero, Elias e Roque – e as das que estão aderidas ao discurso oficial são todas *inações*, isto é, apenas reproduzem a aparência de permanência e a forma mítica de totalidade estrutural – num só termo, o movimento deambulatório de reposição do passado no presente, a Perimorfose, cuja expressão mais vil é a delação e cujo extremo é a aniquilação do outro. Em contrapartida, as personagens cujas ações corresponderiam aos termos de Lukács – Dantas Castro, Mena, Barroca e Fontenova – são constringidas pelas próprias clivagens internas (é o caso do Major, arauto da liberdade que tiraniza a amante e os companheiros) e pela brutalidade extrema da violência (é o caso de Barroca e Fontenova, mas especialmente de Mena, alienada de si pela tortura, que é investigada mais de perto ao longo do texto). Em uma palavra, não há possibilidade de constituição de sujeitos em ambiente entretempos e entre-espacos, na medida em que cada uma das ações das personagens rumo à autonomização se volatiliza devido à feição semiperiférica de Portugal: se a própria experiência coletiva é intermédia, as experiências individuais ficam esfumadas e o delineamento dos sujeitos acaba *interdito* por limites sempre alteráveis e confundíveis.

Barroca: soldado raso e aldeão

Entre os habitantes da Casa da Vereda, Bernardino Barroca é o de origem mais humilde, pertencente às classes populares que utilizam o ingresso no exército, a “ida à tropa”, como forma de ascensão social, além da possibilidade de urbanizar-se (SANTOS, 1990, p.46-58). Sabemos pelas anotações de Roque que Barroca tem família em região de subversivos, além de tio fichado na polícia e mãe silenciosa e adversa às autoridades:

[Informação manuscrita de Silvino Roque, agente de 1.^a classe: “O cabo depois da fuga do Forte não passou pela casa da mãe (sublinhado *mãe*). Esta, Florinda Barroca, do lugar do Rugial, Paredes, denotou bastante frieza na maneira como respondeu, sem o menor lamento pelos fatos ocorridos. O cabo de ordens, Joaquim Pinto, que colaborou nesta diligência, atribui o comportamento da referida ao clima subversivo que domina a região e informou que o irmão dela, um tal Bartolomeu ou Bertolomeu Pardo (sublinhado), é indivíduo com cadastro político. Acha que não lhe parece provável que o cabo se tenha arriscado a ir à terra, sendo certo que se porventura o fez ou vier a fazer sem seu conhecimento, não haverá ali quem o denuncie. E mais não disse o cabo de ordens.”] (*BPC*, p.90)

Estamos diante de um dos supostos documentos oficiais, registrados entre colchetes, colecionados pelo Autor Interno Explicitado. Já conhecemos a notação e os efeitos obtidos por meio dela, especialmente o da *presentificação* e o da *feição documental*. Interessa agora verificar a enfiada de subjetividades em anotação que se pretende *objetiva*: “denotou bastante frieza” e “sem o menor lamento”, expressões referentes à mãe de Bernardino Barroca, sugerem que ela partilhe do “clima subversivo” da região, o que também se verifica no sublinhado da palavra “mãe” e do nome do tio de Barroca, “sujeito com cadastro político”. A perífrase “*Acha que não lhe parece provável*” aprofunda o encadeamento da imprecisão das impressões, de modo que fique sugerida mais uma vez a feição *subversiva* de Barroca, na perspectiva dos investigadores Silvino Roque, que coletou os dados, e Elias Santana, que os lê. Até a declaração final do próprio cabo de ordens, que forneceu as informações, soa eivada do ambiente popular na iminência da revolta. Há aqui ecos da Floripes de *O Hóspede de Job*, espécie de líder das mulheres que “tinham marchado sobre a Vila e, todas em coro, apresentaram-se na Câmara. Pediam pão para casa, trabalho para os maridos” (*HJ*, p. 27), ou da revolta popular de *O Render dos Heróis*. Floripes, Florinda – mulheres revoltosas a florir revoltas e revolucionários – ou a gestá-los, como a jovem de “A semente cresce oculta”, o último dos contos dos *Jogos de Azar*. É por meio da análise de Mena e de Maria Norah que apreenderemos o sentido dessa cadeia semântica, que se espalha e se adensa na obra de Cardoso Pires. Por enquanto, atenhamo-nos a Barroca – filho de uma possível subversiva, mas cujas pretensões estão menos associadas à revolução em Portugal e mais à emigração do cabo para a França. É este, aliás, um dos pontos de tensão entre o cabo e o major.

O autoritarismo de Dantas Castro pode ser claramente observado na relação que estabelece com o Cabo Bernardino Barroca. Enquanto o primeiro ocupa posto elevado na hierarquia militar e está diretamente associado aos setores supostamente *modernizadores* do exército – que supostamente guardariam algum talhe democrático e principalmente esclarecido –, Barroca é soldado de baixa patente e de extração social campestre. Não se perca de horizonte que revolucionários como Dantas Castro ficaram desacreditados entre a intelectualidade, devido às mentiras que contavam, ou ao adiamento, fracasso ou inanidade das poucas ações que efetivamente empreenderam. (MATTER, 2010, p.238). Está instalada a tensão em pelo menos dois planos: o hierárquico e o de classes. Para além deles, o pragmatismo de Barroca – associar-se aos revoltosos em nome do interesse particular de abandonar Portugal – talvez fira a suscetibilidade em frangalhos do Major, além de desentranhar as fragilidades da organização em que se insere. No interrogatório a Mena, é o chefe Elias quem faz a avaliação:

Bichos como o Barroca são duros de roer. Não é Mena que o diz, é ele, chefe de brigada, que conhece a crónica desses ensimesmados. São gente que mastigou cascalho com o leite de mãe e alguns, como é o caso, também foram mastigando a revolta ao correr dos anos, mau sinal. Este caçou a cajado e partiu bolota com os dentes e, vá lá, era tratorista sem carta à data da incorporação. Anos e anos, ele e mais nove irmãos a verem a terra a despovoar-se a caminho de longes franças; volta não volta ia-se um vizinho, volta não volta ia-se outro e o Barroca no dorso de um trator, rego vai, rego vem, repetindo os campos. Isto chegou a Elias pela boca do fiel agente Roque que anda agora a farejar o cabo por toda a parte com sua matilha de muchachos, mas foram os velhos do lugar que contaram. (BPC, p.110)

É claramente incisivo o primeiro período do parágrafo: na perspectiva de Elias, “pela boca do fiel agente Roque”, o cabo é “bicho duro de roer” – e o título da passagem em que se insere o fragmento acima é “Bernardino Barroca, desertor em parte incerta”. Contaminado da Voz Superior e da oficialidade, o texto será encaminhado para a aniquilação de Barroca. Sua caracterização como *animal*, além de conter o óbvio preconceito de classe, caracteriza-o, primeiramente como *trabalhador manual*, ocupação claramente degradante no discurso que parte de perspectiva dominante, e como *soldado raso*, condição inferiorizada novamente. A imagem se repete por meio da mastigação de cascalho no leite materno, na caça a cajado e na expressão “partiu bolota com os dentes” – todas propendendo para a constituição de um aldeão revoltado,

montado no “dorso de um trator” (o bicho de carne e osso duro de roer, montado no bicho de ferro) que será presa fácil para o “anjo rebelde” – o Major Dantas Castro. Também o será para a “matilha” do agente Roque, que lhe fareja os passos.

A personagem constituída acima é esboçada segundo o olhar específico de Roque e de Elias, “que conhece a crónica desses ensimesmados”. O uso de *crónica*, aqui, talvez sugira a reincidência de histórias como a de Barroca na História do Exército português. Boaventura de Sousa Santos (1990, p.46-58) explica que o ingresso no exército guardava, até 1974, dupla face, profundamente arraigada na sociedade portuguesa, especialmente entre as classes populares: a de *perda*, em que o soldado e os seus avaliavam que os laços afetivos e a recíproca proteção económico-familiar eram rompidos; e a de *conquista*, na qual o recruta via na ida à tropa as chances de instrução, de contato com outras partes do país e/ou de vida em regiões mais prósperas e urbanizadas. Acreditamos, devido ao desejo manifesto de Barroca de fugir para a França, que este personagem via-se menos afeito à proposta revolucionária do Major e mais disposto a utilizá-la como meio de transcender a vida da aldeia e a sensação de ficar sempre para trás, em trabalho repetitivo – “o Barroca no dorso de um trator, rego vai, rego vem, repetindo os campos”.

O ímpeto de desbravar uma vida que supere o trabalho manual degradante e repetitivo da aldeia soa pejorativo ao chefe de brigada: Barroca é camponês cujas ambições rompem o modelo patriarcal da aldeia, sob cujo código os mais humildes devem manter-se, à sombra do mantê-lo protetor dos marialvas terratenentes e da igreja. A imigração ficará investida de traição, isto é, de abandono da pátria, ao menos na perspectiva do Major.

Antes de avançarmos, verifiquemos ainda que o agente Roque e seus “muchachos” também são descritos como cães, o que primeiramente reafirma a hipótese investigada anteriormente de que os “cães” do título, que desencovaram o corpo do Major, aludem aos portugueses alinhados ao salazarismo. Além disso, a superioridade hierárquica existente entre o Major e o Cabo é correlata à que existe entre Elias e Roque, e finalmente à sobreposição do herdeiro da propriedade rural sobre os subalternos – ainda que o ambiente da aldeia tenha ficado para trás. Com efeito, na hierarquia da Polícia Judiciária observamos, em miniatura, cada um dos setores sociais que ali se cristalizaram: no topo, o “Diretor Judiciário Judiciaribus”, cujo poder está

estilisticamente investido na expressão latina redobrada e que é agente secreto, “Grão-Moscardo”, “a vários voos, com escalas pela Pide, pela Censura e pelos entrefolhos da nação” (*BPC*, p. 143-144), em alusão clara ao autoritarismo que emana das instâncias superiores do Estado corporativo. Acima ainda do Diretor, em todos os lugares, está o “retrato de Salazar”, figuração da onipresença do Estado e das ideologias oficiais, numa espécie portuguesa do Grande Irmão orwelliano. As referências ao retrato estão nas páginas 47, 74, 85, 87, 209, 257 e 261 da *Balada da Praia dos Cães*. Sobre a referência feita na página 87 – uma descrição de Lisboa já analisada anteriormente, que culmina com o “Mestre da Pátria a presidir” – afirma Maria Luiza Scher Pereira “é como se a imagem se derramasse para além das salas onde funciona a burocracia do sistema e pairasse, onipresente como a ideia de Deus, sobre toda a cidade e, por extensão, sobre todo o país” (PEREIRA, 1994, p.144-145). Acrescentamos: a imagem se precipita não só no espaço das cidades e do país como um todo, mas também na própria *constituição das personagens*.

Abaixo do Diretor, está o Inspetor Otero, de origem campesina como o Barroca, instruído no seminário, burocrata de carreira, exemplar no esforço, frequentando a Faculdade de Direito enquanto era agente da Polícia Judiciária, no servilismo aos superiores e no cabotinismo com que medeia as relações entre Judiciária e Pide. Logo abaixo, Elias Cabral Santana, filho das classes dominantes agrárias e acastado ao Estado corporativo à moda do Lizardo – ou à moda da lagartixa, em metonímia da muralha medieval que cerca as aldeias em *O Delfim* –, estático no viveiro de ambiente meticulosamente controlado, protegido pela redoma de vidro do corporativismo, das campanhas de exaltação do aldeão pobre e de máximas como “orgulhosamente sós”. Na base está o agente Roque, espécie de *cão treinado*, cuja *matilha* fareja – e efetivamente captura criminosos.

Temos nessa hierarquia boa matéria-prima para análise: o Grão-Moscardo do topo imprime a todas as instâncias da hierarquia uma das bases de sustentação do autoritarismo português: o medo, a autoproteção, a delação e a aniquilação, se lembrarmos que “moscardo” designa, além de mosquito, o policial secreto, infiltrado. A bajulação e a afetação de Otero são expressões caricaturais de setores ascendentes na hierarquia do Estado corporativo, dispostos a transigir em tudo para garantir a escalada na hierarquia burocrática – no limite, o emprego público é meio de vida razoavelmente

seguro em nação cuja burguesia mais avançada, associada aos capitais estrangeiros, mesmo após a Revolução dos Cravos, hesitou em ocupar lugar de destaque e liderança nas reformas do Estado corporativo (SANTOS, 1990, p.38) – o que faz duvidar da ascensão social por meio da iniciativa privada¹⁷. A função de Otero, como já observamos claramente, é a de manutenção do discurso ideológico do Estado corporativo – daí a frase com que o caracteriza desde as primeiras páginas do romance: “As polícias devem prestar-se colaboração no âmbito das suas competências”, por meio da qual sustenta a aparência da legalidade no andamento do processo. Enquanto Otero ascende (do ponto de vista material, claro está, mas mantendo sempre intacto o discurso do Estado corporativo), Elias Santana representa os setores tradicionais que começavam a perder expressão econômica em Portugal, devido à abertura do país ao mercado externo e ao consequente fortalecimento de setores industriais que subalternizavam as classes agrárias tradicionais principalmente por meio do crédito. Assim, sua função é a de colecionar provas e indícios, especialmente por meio dos interrogatórios – diríamos que se trata daquele que garante, a despeito das idiosincrasias e das liberdades de que goza nos trâmites burocráticos, a *orientação geral* da instituição: a delação, seguida de tortura, se necessário. Elias não tortura Mena *fisicamente*, o que garantiria, ao seu ver, alguma integridade e certa superioridade em relação aos torturadores da Pide, na medida em que o trabalho destes é *manual*, se comparado à tortura *psicológica*, numa divisão do trabalho das mais nefastas. Na base, finalmente, os “cães de guarda”, que recolhem os suspeitos às prisões – semelhantes aos cães das primeiras páginas, exatamente o termo por meio do qual o romance faz a passagem do *fato ao ficto*, ou os cães-polícia da captura do próprio Barroca, assemelhados a “rastejantes” como o Lizardo, em convergência de imagens para aquém e além da obra e da realidade concreta.

Outrossim, a contextura institucional observada entre as personagens da *Balada* guarda raízes na matéria econômica e social portuguesa e evidentemente dá os termos ideológicos por meio dos quais é representado o Cabo Barroca na pena de Roque, nos termos de Elias: é “bicho duro de roer”, *bicho do mato*, diríamos pejorativamente no Brasil, porque o cabo é “ensimesmado”, estigmatizado pelo mau sinal de alimentar a

¹⁷ Dados recentes demonstram que o Estado português cumpre até hoje a função de “indutor do chamado ‘efeito de classe média’. [...] Nas últimas décadas, o Estado e o ensino público têm sido praticamente os únicos meios de ascensão social para os descendentes das classes medias assalariadas com poucos recursos” (SANTOS, 2011, p.63).

revolta pelas condições de vida em que se viu. Mais profícuo à análise é perceber a paridade entre esse menoscabo e outro, de mesma cepa, que é imposto a Barroca: o do Major Dantas, que, depois de descobrir que o Cabo estudava francês sob a orientação do Arquiteto Fontenova, humilha-o seguidas vezes. Mena relata a Elias algumas das infamações que agravavam a tensão na Casa da Vereda:

“*Caporal*, vocemecê já sabe dizer cagaço em francês? E desertor, diga lá? *Qu’est-ce que c’est um déserteur, Caporal?*”

Dantas C lançava as frechadas ao Barroca mas queria apanhar o arquiteto por estilhaço. Elias diria que era atirar a dois alcances, se isso fosse linguagem de tropa. Salta-lhe aos olhos que Dantas C nunca seria homem para perdoar que o Fontenova se tivesse feito mestre do outro à porta fechada. Sentia-se corneado, passe a expressão. Ou, como oficial, traído; traído por outro oficial que fazia alianças com um cabo à mesa do dicionário e do livro de leitura.

“*Ça và*, nosso Caporal?” (BPC, p.113-114)

Elias e o Major Dantas Castro veem em Barroca o mesmo aviltamento: para o chefe de brigada, o cabo trancou-se no quarto não só para aprender francês e fugir assim que possível, mas também para, no caso de ser preso, ter tão pouco quanto possível a dizer – tratar-se-ia de um *covarde*, portanto. Para o Major, Barroca é desertor e traidor – tanto quanto o Arquiteto Fontenova – covarde, mais uma vez. É com as aspirações de emancipação do cabo que se concitam Elias e o Major. O chefe de brigada “vai desenhando o Barroca a claro-escuro: um maltês de poucas falas por causa do Alentejo que o pariu. Sujeito de muitos engenhos, cauteloso e determinado, todos iguais estes manos” (BPC, p. 112). É notável aqui a associação do nome *Barroca* – que remete ao *barroco* – retomado no “claro-escuro” do desenho gizado por Elias a respeito do cabo e seus “muitos engenhos”, em cadeia semântica que pode aludir à perseguição inquisitória aos que não se abnegam às causas do espírito. É evidente que as “causas do espírito”, no século XVII e no XX, são pura ideologia: então, qualquer espírito que se opusesse ao obscurantismo contra-reformista era presa fácil das más-línguas que delatavam supostas práticas demoníacas – valia tudo para amparar-se no Santo Ofício. Agora, ao cabo aldeão que almejava ampliar os horizontes de vida por meio da imigração, dispensando a causa militar, será impingida a categoria mais vil da caserna: a do desertor e covarde. Recai sobre o cabo, com a carga temporal que já conhecemos, a reedição da perseguição ideológica.

O preconceito contra Barroca segue evidente na “Reconstituição”: Elias conversa com o arquiteto como se o fizesse com um igual, mas agride verbalmente o cabo:

Elias: Ah, a toca. E é longe, a toca? Estou a perguntar se é longe, você perdeu o pio ou quê?

O cabo percebe que é com ele, faz um gesto vago com a cabeça: Acolá ao fundo?

Acolá ao fundo, acolá ao fundo, repete o chefe de brigada medindo-o de alto a baixo. (Parece um penedo, o desgraçado. A mancha baça do cabelo rapado à máquina zero, o aço das algemas, o cotim da farda, é tudo baço naquele mano.) Okay, vamos lá ver isso. (BPC, p.321)

A agressividade do primeiro parágrafo, seguida da descrição preconceituosa do terceiro confirmam hipóteses anteriores: o cabo é associado a um “penedo”, uma *rocha*, como o cascalho que mastigara “com o leite de mãe” e “a revolta ao correr dos anos” – elementos relacionados à terra – e à degradação de “tudo que é baço”, sem cor, no corte de cabelo, nas algemas e na roupa de prisioneiro. Também é na “Reconstituição”, a partir da indicação de Barroca referente ao local em que se escondia o Major que Elias chegará à conclusão de que o processo é “valsa de conspiradores”:

Estevais é o que há à volta deles, estevais e pedras, ausência de árvores. E sol. O sol a rebrilhar no verniz das folhas das estevas e o cheiro morno que elas deitam e que tem o denso do suor íntimo, carnal. E você atrás daquela lenha, diz Elias Chefe. Bonito, não há dúvida. O major a reinar aos encontros políticos e você acolá a topar tudo. Três vezes, não foi?

Duas, responde o cabo. Duma das vezes ele foi realmente a Lisboa.

Elias afasta-se para urinar. E dessa vez, grita ele de costas enquanto urina, dessa vez você soube que era verdade mas das outras não se descoseu. Sabia tudo, você.

Regressa abotoando a braguilha pelo caminho: deixava andar os companheiros ao engano, também não era malvisto, não senhor.

O cabo olha a direito por cima da planície, lá ao fundo.

Elias: Roque, este processo é mas é uma valsa de conspiradores. (Risada oca). Ora agora mentes tu, ora agora minto eu, mentia tudo, minha gente. (BPC, p.322-323)

Registramos esse longo excerto para relacioná-lo ao todo do romance. O odor dos “estevais”, cujas flores aromatizam o ambiente externo à Casa da Vereda, “tem o denso do suor íntimo, carnal”, correlato à utilização daquele espaço para esconderijo do Major. Há ali “pedras” que, como acabamos de verificar, se relacionam à origem

popular do cabo. Trata-se, pois, do espaço em que o Major e o Cabo se escondem – o *mesmo* espaço os ampara. Essa equiparação é o alvo do sarcasmo de Elias, que trata o cabo como criança (“Bonito, não há dúvida”). É o medo que os imobiliza a ambos – o Major teme o naufrágio de seus planos e a insubordinação de sua amante e de seus inferiores; o cabo teme a ambiência de instabilidade e desconfiança que se adensa na Casa, além de sofrer as agressões verbais do Major.

Quando Elias afasta-se para urinar, o texto descai propositalmente em prosaísmo refratário aos romances policiais – jamais imagináramos Sherlock Holmes urinando numa árvore, enquanto comenta com Watson, em voz alta, as conclusões a que chegara a partir de observações da cena do crime. Da mesma forma, a frase “Sabia tudo, você” está revestida de informalidade que jamais contaminaria um diálogo de Conan Doyle. Mas aqui, na *Balada*, a urina de cachorros serve de ensinamento do investigador a seu subordinado – já o vimos, em passagem anterior, em que Elias afirmara, em tom professoral, que os cachorros deixavam traços de suas passagens por meio dos odores de urina. É exatamente do que se trata no fragmento acima: os estevais, as pedras e o sol compõem cenário facilmente farejável ao cão-polícia que, afinal, Elias também é, a despeito do cargo que ocupa. Ao perceber que fizera uma associação acertada, urina de volta, demarcando território. Ao cabo, resta vislumbrar no horizonte distante a França que não pôde alcançar.

No último parágrafo, a conclusão: o processo será chamado “valsa”, especialmente neste contexto, em alusão à *valsa de dois passos* (DOURADO, 2008, p.350) e à acentuação ao segundo tempo dos compassos desse tipo de composição, popular no Ribatejo e no Alentejo. É evidente que a valsa é composição referente à música e à dança – o que sugere aqui a associação, de certo modo, combinada entre a traição do Major, que mentia quando dizia ter ido à Lisboa, e a do Cabo, que omitia a Mena e ao arquiteto a mentira do Major. Esse duplo movimento já está sugerido no próprio título do romance, já que *balada* remete ao verbo *bailar*, inclusive nas origens do vocábulo, o que

parece indicar o papel originalmente desempenhado pela dança, pelo acompanhamento musical e pelo canto na execução ou no desempenho (performance) do texto baladístico, que seria, pois, o resultado, produto ou cruzamento de várias atividades e linguagens. (ALARCÃO, 2012)

O acompanhamento musical parece aludir à repetição do termo *andante*, que se refere ao “andamento situado entre o adágio e o allegretto, e sugere passo moderadamente lento” (DOURADO, 2008, p.26) e que Elias insiste em repetir quando lê documentos. Primeiramente, fica a impressão de que o chefe de brigada quer apressar a leitura quando usa o termo – o que sugere ignorar a definição. Trata-se, assim, de mais um traço da falsa aparência de Elias, que vê a si mesmo como homem culto, devido ao gosto pela música. Além disso, *andante* é termo que permeia toda a *Balada*, cosendo-a, na pena irônica do Narrador, do caráter intermediário (*andante* se refere a compasso que está *entre* outros dois) que faz a obra oscilar entre o fato e o ficto, já que a forma poemática da balada se caracteriza por ser “resultado, produto ou cruzamento de várias atividades e linguagens” – o que vimos chamando aqui de multiplicidade discursiva, seja pela feição intervalar do ponto de vista a partir do qual a obra é narrada, seja pelo levantamento de documentos registrados no corpo da obra. Na Instância Intersticial, os movimentos da *Balada* podem ser sintetizados por meio dos termos *reflexão* – a partir da qual, por meio dos recursos formais que descrevemos até aqui, é possível ao leitor a apreensão da experiência histórica portuguesa, por meio da própria *leitura intervalar* a que é conduzido, sempre entre o fato e o ficto – e *inflexão* – em que aquela experiência está recoberta da linearidade por meio da qual é mistificada e da naturalidade com que o Leitor Distraído aceitará as violências registradas no texto.

Aqui efetuaremos uma passagem interpretativa de largo alcance: é precisamente porque aponta amiúde o próprio caráter de mercadoria, que a *Balada da Praia dos Cães* tende a fugir-lhe. Obviamente não haverá obra de arte do século XX que não guarde em si esse caráter, de modo que para escapar-lhe é necessário acusá-lo. Uma das formas de fazê-lo é instalar o diálogo com o *Lobo do Mar*, romance rigorosamente de mercado, uma robisonada que celebra a vitória da *cultura* sobre a *natureza*. Essa obra pertence a Barroca – e Elias não pode acreditar que as passagens sublinhadas, nas quais estava cifrado o presságio da tragédia que se avizinhava na Casa da Vereda, tenham sido marcadas no livro pelo cabo:

Elias sente os ecos da Casa da Vereda a perpassarem por estas linhas do *Lobo do Mar*, pág. 183, o que mais o intriga é que quem soube decifrar os recados do escritor foi o charruas do cabo Barroca. O cabo. Ele que é pouco mais que analfabeto teve o búzio do ouvido devidamente apurado para surpreender e sublinhar os avisos que

estavam no livro como que endereçados ao major. “Vagueei todos estes anos...” Pois. O major podia ter perfeitamente escrito aquilo – e acrescentado: Morte, “*Vagueei todos estes anos por um mundo de mulheres procurando-te, Morte.*” Seria sua confissão final, aquela que não consta dos autos e que o cabo já tinha sublinhado. (BPC, p.272-273)

Os “ecos” mais uma vez indicam a reposição do passado no presente. Além disso, o demonstrativo “estas linhas” faz convergir no texto, *por um instante passageiro*, o passado – as linhas lidas na Casa da Vereda –, o presente da narração – as linhas lidas por Elias – e o presente da leitura – as linhas que o próprio leitor tem diante dos olhos, em experiência de leitura rigorosamente intersticial. No plano da reflexão, da reprodução e da identidade, na superfície do texto, o mesmo preconceito de Elias pelo cabo: o marialva não consegue imaginar que um jovem de origem popular possa ter efetuado a passagem do ficto (o conteúdo de *O Lobo do Mar*) ao fato (as ocorrências na Casa da Vereda – que são por sua vez o ficto dissertado do fato). Temos aqui a origem do mistério (que não diz respeito à solução do crime, mas que aguça a curiosidade e a arbitrariedade preconceituosa do falso detetive) que orientará a investigação de Elias e cuja solução encerrará a “Reconstituição” – em que Elias acusa Mena de ter sublinhado o livro. No plano da aparência, mera reprodução do preconceito de classe e estrutura geral da narrativa norteadas por um fato sem importância, exceto para a personalidade caprichosa de Elias.

Entretanto, no plano da inflexão ou da não identidade, refrata-se, na *Balada*, a organização linear (especialmente no que diz respeito ao enredo, à organização do tempo e do espaço, além do caráter inteiriço das personagens) e ideológica (no sentido de que falseia o real, especialmente a partir do ponto de vista adotado para constituir o narrador) dos romances de mercado. O realismo repousa precisamente na perda daquela linearidade – o que soa como falta de qualidade ou como perda de verossimilhança para o Leitor Distraído. Nos termos de Brecht, segundo Anatol Rosenfeld:

Vendo as coisas sempre tal como elas são, elas se tornam corriqueiras, habituais e por isso incompreensíveis. Estando identificados com elas pela rotina, não as vemos com o *olhar épico da distância*, vivemos mergulhados nesta situação petrificada e ficamos petrificados com ela. [...] É preciso um novo movimento alienador – através do distanciamento – para que nós mesmos e nossa situação se tornem objetos do nosso juízo crítico e para que, desta forma, possamos reencontrar e reentrar na posse das nossas virtualidades

criativas e transformadoras (ROSENFELD, 2008, p.151-152, *itálico do autor*)

Na *Balada*, o “olhar épico da distância” é gesto diretamente associado à dinâmica entre Narrador e Autor Interno Explicitado: alienando o leitor da naturalidade com que a experiência portuguesa é vista, treina-lhe o olhar para o conteúdo de verdade dos interstícios do texto. A experiência da leitura do romance aponta o que há de ficcional e de ideológico no *Lobo do Mar* por meio de um dêitico que aponta para a própria *Balada* – como indicador de que estamos diante de obra cujo caráter de mercadoria é indelével, mas que é minimizado por meio do aviso insistente de que *estamos diante de uma mercadoria*. Se a força de *O Lobo do Mar* está na vitória linear do intelecto sobre o impulso, na *Balada*, está na insistência de que o conteúdo de verdade da obra que repousa *entre* o intelecto e o impulso – o que foge às categorias do mercado. O caráter metalinguístico do fragmento acima parece especular a respeito do perfil do leitor que poderá apreender o sentido dos sublinhados, não dos inscritos no *Lobo do Mar*, mas na própria *Balada*: os trechos em *itálico*, as notas de rodapé, os fragmentos entre colchetes. Trata-se dos paratextos que acentuam o caráter ficcional do romance – cuja medida é dada precisamente pela sua feição inversa, a documental. Entre o fato e o ficto, nem lá nem cá: estamos precisamente entretempos, entre-espacos, entregêneros, entrevozes – a Instância Intersticial. O plano da inflexão e da não identidade é obviamente refratário ao mistério referente ao autor dos sublinhados em *O Lobo do Mar*; mas, como está registrado na Nota Final, serve à investigação das “circunstâncias que projetam o indivíduo para significações do domínio geral” (BPC, p.364) ou que o transformam em matéria de ficção. A resposta incontroversa, monofônica, ao enigma não pertence senão ao caráter de mercadoria da obra – daí a busca incessante de Elias pelo autor dos sublinhados, pela “confissão final, aquela que não consta dos autos”, no fragmento acima. Mas é a pergunta dos interditos e dos entreditos que diz respeito ao caráter de não identidade: “Interrogamo-la, essa matéria [histórica ou ficcional], porque ela nos interroga no fundo de cada um de nós – foi assim que pensei este livro, um romance” (BPC, p.364), mas que é também *balada, valsa, processo civil e ensaio*, em limites indistintos.

A Família Fontenova

Certamente o arquiteto Fontenova não experimenta os mesmos abusos que o Cabo, porque pertence a classe social privilegiada e tem patente mais elevada no exército, além de pertencer a família tradicional na corporação: o pai trouxera medalha olímpica para Portugal, depois de recebê-la fardado, a pedido do governo. Somemos a esses traços distintivos o curso superior – e teremos aí personagem de outro estrato social, que terá tratamento distinto do chefe de brigada. Fontenova pertence a uma linhagem de portugueses privilegiados – as histórias de Portugal estão cheias deles, a *Cartilha do Marialva* registra outros tantos – que lutam, de forma geral, pelo *esclarecimento* da nação. Insistimos novamente na importância de uma personagem *feminina* na resistência ao marialvismo: a mãe do arquiteto, Marta, certamente é referência de que ele se vale para a atuação política. Com efeito, um dos primeiros contatos que o leitor tem com ela sugere-lhe a astúcia: quando questionada a respeito do paradeiro do filho, Marta responde que tem a saúde comprometida e que “não há lei que lhes permita servirem-se de uma mãe para inculparem seu próprio filho, de modo que lhes pede [aos agentes da polícia] o favor de sair” (*BPC*, 121). Elias observa, à margem:

“De admitir que o corte do telefone não tenha sido motivado exclusivamente por chamadas anónimas [...], mas para evitar que o filho entrasse em contacto com ela e permitisse referenciar o seu paradeiro. A ser verdadeira, esta precaução só pode ter sido aconselhada pelo advogado ou por alguém das relações do filho com quem a declarante mantenha contato” (*BPC*, p.121)

Chama a atenção que a astúcia de evitar o contato telefônico com filho, para evitar que a polícia o localizasse, seja atribuída por Elias ao advogado gama e Sá ou a alguém das relações do arquiteto – não à própria Marta. Outras passagens do romance permitem inferir que o chefe de brigada provavelmente por machismo, subestimasse a mãe do arquiteto – que se terá utilizado da maternidade, sagrada aos olhos do marialva, para adiar os depoimentos que terá de prestar. O Autor Interno Explicitado, na passagem em itálico referente à prisão de Marta, registra que é necessário aos agentes da polícia, ao deterem prisioneiros abastados, protegerem-se e ignorarem a diferença: “a ignorância em relação aos valores dos semelhantes são a grande arma para vencerem a sua inferioridade social” (*BPC*, p.189). O ambiente da casa de Marta é opressivo para Roque e outro agente: são recebidos por ela com “distância e altivez”, que os apequena. Por isso, sob orientações de Elias, fazem questão de ignorar a posição social inferior a

que estão relegados e conversam pouco – apenas cumprem as ordens do mandato de captura. Marta resiste alegando problemas de saúde, o que lhe rende internação no Hospital de Santa Maria – o que é melhor do que cair nas garras e na arbitrariedade da Polícia Judiciária, ao largo dos olhos públicos, a que sempre poderia recorrer no hospital.

Assim deixou ela a casa onde teve marido e onde engendrou um filho. Um filho único e tardio que embalou por aquelas salas de tenra luminosidade, ensinando-lhe os troféus que o pai, campeão de tiro e florete, tinha deixado em armários de cristal, apontando-lhe as armas que se perpetuavam em lugar de honra nas paredes, as aguarelas e os óleos que ela própria pintara quando jovem, e finalmente, levando-o pela mão ao quarto dos engomados onde estavam os armários do avô astrónomo e almirante. (BPC, p.190, itálico do autor)

Note-se a matriz algo esclarecida do arquiteto: o avô era astrônomo; o pai era campeão de tiro e florete, esportes tipicamente associados às classes mais abastadas, especialmente as que têm por referência a educação inglesa; a mãe era artista, estudante de belas-artes na juventude – e não importa aqui que não tenha obtido reconhecimento público, basta verificar que se aproximava em alguma medida da emancipação feminina do século XX. Em interrogatório, ela nega as acusações – *resiste*, em uma só palavra, da mesma forma que Mena. É o que fica sugerido no trecho a seguir:

Vizinha da morte estava ela, vizinha como nunca; uma mulher paredes meias com a morte e com o sangue. Mas durante esse tempo, todos os dias uma criada lhe fazia chegar ao quarto três das mais belas rosas desse Abril. (BPC, p.192)

Talvez haja no fragmento acima uma alusão à Revolução dos Cravos. Marta está “vizinha da morte” não apenas devido à debilidade de sua saúde, mas também devido à iminência da morte subjetiva do filho – o encarceramento inevitável, além da tortura física e psicológica, a que, contudo, resiste. Da mesma forma que assumimos que o Lizardo pode representar o *tempo português*, também as mulheres fortes da *Balada da Praia dos Cães* – Marta, Mena e Maria – podem representar a resistência que aponta alternativas ao marialvismo. Não nos esqueçamos da cachorrinha aluada, perseguida por muitos cães, no cemitério – resistente aos desejos de todos eles em “um ofegar de línguas penduradas, à espera”, ela “sem destino” e “sem vontade, transportando a natureza” (BPC, p.151). Entendamos que o universo feminino, portador que é da

natureza, da *iminência do novo*, parece pertencer, na *Balada*, por meio desse trio de mulheres, ao campo semântico da *radicalidade da interrogação do presente*.

O filho “engendrado” por uma delas se relaciona de forma diferente com as mulheres – o que já contém em si alguma semente de esclarecimento. O depoimento de uma jovem com quem o arquiteto viveu maritalmente por cerca de um ano revela que ele estava contaminado de algum marialvismo – o ímpeto de “proteger a mulher”, supondo-a sempre, portanto, inferior –, mas que se preocupou com a emancipação da jovem companheira: “foi ele que me ajudou a estudar e a ir para frente. [...] Hoje estou aqui, tenho a minha independência, mas duvido que estivesse assim se o não tivesse conhecido” (BPC, p.125).

Fontenova – seu próprio sobrenome já o diz – talvez represente na *Balada* a tentativa parcialmente frustrada de emancipação, especialmente no que diz respeito às mulheres. É filho de Marta, além de tornar-se amante de Mena – relação que fica obscurecida, no plano da superfície do romance, pelo carreirismo de Otero. Com efeito, já na “Reconstituição” o inspetor indigna-se “com as próprias palavras” e deixa entrever que sua dedicação ao Processo Dantas Castro não era motivada pela solução do crime, mas pela busca do prestígio pessoal dentro da Polícia Judiciária:

Otero, então: Dormiam os dois. É preciso ser mais explícito quando pergunto por que é que a senhora quis fugir dele [do arquiteto]? [...]

Olhe, diz agarrando o dossier que o chefe de brigada tinha nas mãos. Está aqui. “Intimidade completa”, recorda-se? Volta a aquecer, sacode o dossier alto e bom som diante de Mena: Depois da morte do major a senhora passou à intimidade completa com esse, com o arquiteto, os termos são seus, foi assim que a senhora confessou à Pide, ou já se esqueceu? E por que à Pide, diga lá? Por que a gente não a apertou como devia ser? Por que não chegamos para si, acha que não? (BPC, p.348)

É patente a preocupação do Inspetor Otero: acredita-se logrado por Mena, porque ela teria confessado apenas à Pide a “intimidade completa” com o arquiteto devido à suposta fraqueza da Polícia Judiciária, que não a teria amedrontado suficientemente para que ela lhe fizesse essa declaração. Ficam entrevistas aí duas inferências: a primeira referente ao carreirismo de Otero, que insistia em atribuir ao crime a motivação passional para afastá-lo das motivações políticas. Dizendo de outra forma, a motivação passional do crime pertenceria à alçada da Polícia Judiciária, que

teria deixado falhado ao não obter a confissão de Mena – uma derrota profissional para para Otero, cuja arbitrariedade também compõe a equação repleta de variáveis que resultou na investigação do crime, exceto no que diz respeito à avaliação proposta pelo Autor Implícito. Trata-se, mais uma vez, de alcançar uma conclusão a que já chegamos anteriormente: um dos fitos da *Balada da Praia dos Cães* é rigorosamente perscrutar as causas que a investigação, eivada dos interesses pessoais de Elias e Otero, não contemplou.

A segunda inferência, mais rica em consequências, diz respeito à impossibilidade de a investigação oficial aferir as causas reais do assassinato de Dantas Castro, para além das motivações políticas e do crime passionai – ambas condições necessárias, mas não suficientes, para a compreensão do crime. O discurso oficial dos Autos não contempla a multiplicidade das causas – nem se interessa por elas, porque trazê-las a lume implicaria a *interrogação radical do presente*, a que não são afeitas as ideologias. Esse exercício de interrogação corresponde à *Balada da Praia dos Cães*: ao registrar em flashes o ato criminoso, o Autor Interno Explicitado investiga-lhe as causas, sempre a contrapelo. Há correlação direta entre a realidade objetiva em que as personagens estão imersas e a dimensão subjetiva de cada uma delas, de modo que se possa verificar que “há circunstâncias que projetam o indivíduo para significações de domínio geral”.

Para além dos aspectos investigados acima, o relato do arquiteto referente ao crime é também o ponto de partida da redação da *Balada da Praia dos Cães* – o que só será revelado ao leitor na Nota Final. “O que impressionava era a consciência solitária que o ditava e a voz corajosa que o fazia” (*BPC*, p.363) – em sentido rigorosamente oposto ao do discurso oficial, falseador das consciências. A “despersonalização deliberada” que o arquiteto impusera a si no relato impressiona o Autor Interno Explicitado – em um traço de esclarecimento que foge também ao campo semântico do marialvismo, além da alienação necessária ao distanciamento por meio do qual se pretende investigar o presente com radicalidade.

Ele sabia que na sua tragédia individual existiu uma parte-maior de erro coletivo; que as sociedades de terror se servem dos crimes avulsos para justificarem o crime social que elas representam por si mesmas e que em todos esses crimes a sua mão está presente, em todos. Ele sabia isso como ninguém, mas silenciava. Nunca por nunca ser insinuou um apelo à tolerância e menos ainda à compaixão. A

compreensão dos outros? A que teve guarda-a fundo e não a invoca. Para ele o que esteve e continua em causa é o rigor do erro próprio. E isto assombra porque é a solidão plena. A mais extrema afinal. (BPC, p.364)

A passagem da dimensão subjetiva à objetiva é flagrada no próprio relato do arquiteto – que reconhecia haver “erro coletivo” no crime que cometera e que se apercebia da responsabilidade da “sociedade do terror” no crime “avulso” da Praia do Mastro. O que impressiona à sensibilidade do Autor Interno Explicitado é o silêncio que o arquiteto guarda no que se refere às responsabilidades que não lhe pertencem, reclamando-as todas para si. O efeito tem largo alcance, na exata medida em que, ao assumir-se como agente do próprio destino, ciente das fantasmagorias ideológicas, o sujeito se vê na mais implacável *solidão* – tanto mais porque a contemplação das relações e correlações que correm de permeio entre a dimensão subjetiva e a objetiva guarda ares de vislumbre da verdade ou da morte.

Ernest Mandell (1988) alude à morte como o medo fundamental que jaz sob todo romance policial. Antes dele, Walter Benjamin (1994c, p.201) afirmava que o romance, forma industrial de comunicação, é *fundado na solidão*, em oposição à *narrativa tradicional*, que lhe é anterior, forma artesanal de comunicação, e que é *fundada na experiência*. A situação portuguesa repousa entre as formas industriais e as formas que lhe são anteriores – e insistimos que a radicalidade do questionamento do presente é que poderá abrir os caminhos rumo à ruptura, sem reposição do passado ou imitação gratuita e inócua das formas do centro, que correspondem ao *futuro*¹⁸. O olhar português, se estiver distanciado da semiperiferia (no plano das formas históricas) ou da Instância Intersticial (no das formas literárias), corresponderá ao olhar do arquiteto, ele próprio investido das formas que acaba por abominar. Numa das notas do Apêndice:

“Eu creio que o medo é uma forma dramática de solidão. Uma forma-limite também, porque corresponde à ruptura do equilíbrio do indivíduo com aquilo que lhe é exterior. Mas o pior é que essa ruptura acaba por criar uma lógica de defesa, eu pelo menos apercebi-me disso, a lógica do medo vai estabelecendo certas relações alienadas de valores até que um ponto em que se sente que o medo se torna

¹⁸ Na esteira das reflexões de Boaventura de Sousa Santos e Eduardo Lourenço, a Profa. Dra. Lilian Jacoto sugere que talvez o *futuro* que Portugal veja nos países do centro seja rigorosamente *impalpável*, devido ao carácter falseado da linearidade do progresso por eles propalada – daí mais uma falência simbólica no imaginário português, especialmente depois da crise econômica que se abateu sobre o país em 2008.

assassino” – Arq. Fontenova, em conversa com o Autor, verão de 1980. (BPC, p.361)

A investigação do fragmento acima conduzirá a um ponto fulcral de nossa análise. O *medo* é *forma* de *solidão*: eis aí sentença cujos três termos destacados merecem análise detida. O *medo*, no contexto específico da *Balada*, se refere ao romance em dois planos: no primeiro, mais aparente, diz respeito à identidade, correspondente às formas do romance de mercado. “O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro” (BENJAMIN, 1994, p.214): o que a leitura de superfície da *Balada* oferece ao Leitor Distraído – e solitário, em consequência da ascensão do romance como forma, em oposição à narrativa tradicional – é a possibilidade de apropriar-se da “tensão que atravessa o romance” (*Ibid.*, p. 213), na qual repousa a recuperação do momento da morte como momento de transmissão do saber, da sabedoria e da existência vivida (*Ibid.*, p.207). No plano da não identidade, o medo corresponde à forma-limite da experiência portuguesa sob o salazarismo – que ganha forma literária na *Balada da Praia dos Cães*, mas sempre em suspensão, porque o fíto da obra, repetimos, é a superação do medo, de modo que se possa avaliar a experiência portuguesa de forma correlata à avaliação do arquiteto a respeito das próprias ações.

Por outra via: “o medo é uma forma dramática de solidão” é sentença que se refere ao *temor* inerente ao leitor do romance, afastado que está da experiência da morte como forma transmissível da sabedoria e da existência vivida. Essa experiência fulgurava nas formas tradicionais de narrativa e tende a perder-se no romance. Na *Balada* estamos especificamente entre uma e outra: eis aí o caráter iminentemente avaliativo desse romance cardosiano. A investigação do passado para avaliação do *presente* perpassa todo o texto – efeito fundamental dos recursos de presentificação que vimos avaliando desde as primeiras páginas. A experiência de leitura da *Balada*, inevitavelmente presente, repõe no *hic et nunc* do leitor as perguntas que Elias e Otero não fazem, mas que o arquiteto faz, da mesma forma que o Autor Interno.

Retomemos a nota que contém a declaração do arquiteto: “[O medo é uma] forma-limite também, porque corresponde à ruptura do equilíbrio do indivíduo com aquilo que lhe é exterior”. No momento específico da crise do salazarismo, o medo faz romper o equilíbrio entre a dimensão subjetiva e a objetiva porque o ambiente impede o delineamento dos sujeitos – se quisermos, nos termos de Elias, “entra pelo sujeito

dentro e rebenta-lhe as costuras”. É “forma-limite” como todas as formas da cultura portuguesa oficial, cujo ápice é a *aniquilação do outro* – porque a experiência concreta não é mediada pelo reconhecimento da alteridade, mas pela primazia do marialva.

Mena: a sevícia em pessoa

Já podemos afirmar, nesta altura de nosso trabalho, que imprimir tortura a Mena é, tanto para o Major, quanto para Elias, uma forma de resistir à manifestação viva da impotência experimentada pelo marialva frente à emancipação feminina. Insistimos na homologia entre a dimensão subjetiva das personagens e processos sociais: o Estado salazarista *vigiava* por meio da capilaridade dos órgãos de repressão; Elias *vigia* Mena, investida, no imaginário do chefe de brigada, da *virilidade* que o excitava, como veremos, associada ao instante mesmo da iminência da castração. Torturar Mena será submetê-la à manutenção da própria onipotência narcísica. Em termos sociais, os setores que ameaçavam aquela onipresença eram reprimidos, por meio da tortura. Em termos literários – que são os que nos interessam – aquela que é objeto do desejo têm as costas escalavradas, em metonímia do tempo português representado pelo Lizardo. Ou, grosso modo: as marcas de tortura em Mena são reflexo do atraso da sociedade portuguesa.

Mena será objeto idealizado de desejo de Elias (o *fetiche* do chefe de brigada) de forma análoga ao processo pelo qual o consumo dos produtos da indústria cultural será objeto idealizado do desejo das classes dominantes portuguesas. Queremos aqui sugerir uma aproximação para além das interpretações psicanalíticas: no plano pessoal, o fetiche sexual; no plano social, o fetiche da mercadoria – ambos convergindo para a hegemonia de ideologias do centro na semiperiferia. A Mena idealizada do imaginário de Elias não corresponde à Mena real – seviciada física e moralmente; o romance português idealizado (que reproduziria as formas do romance de mercado) não corresponde ao romance português que temos nas mãos, em que os desajustes da semiperiferia ganham expressão formal na Instância Intersticial, borrando a reprodução das formas do centro. Se é, até certo ponto, necessário reconhecer “que no interior da minha própria identidade sexual habita uma outra forma de gozo” (SAFATLE, 2010, p.65) e que o fetichismo “talvez seja a tentativa mais astuciosa de negar essa potência de corrosão interna de toda identidade” (*Ibid.*, p.66) – então Mena, pela simples condição

de *mulher que aspira à emancipação* (mesmo que não a obtenha), já constitui em si aquela que sinaliza ao marialva a hipótese real de seu esfacelamento; no plano da obra, será ela a *alternativa por excelência*, tanto ao esquerdismo de fachada do Major Dantas Castro, quanto ao marialvismo ostensivo de Elias – isto é, Mena representaria, portanto, a *iminência da revolução*, já contida em Marta, a mãe do arquiteto. No imaginário marialva, a figura feminina representa a angústia da castração – a que ele reagirá violentamente; uma mulher como Mena, na exata medida em que é viril – exatamente pela aspiração ao domínio de campos semânticos que pertencem tradicionalmente ao gênero masculino – será objeto de desejo por um instante (o primeiro período de seu relacionamento com o Major; as disputas que Elias impõe a ela), mas, sinalizando a castração dos marialvas, será submetida à tortura, por meio da qual eles gozam perversamente. Mena não representa apenas as mulheres, mas as consciências que identificavam a falência do que ficara no passado – o salazarismo – e a dos projetos que adviriam a seguir – o ingresso no projeto europeu em detrimento do projeto português (SANTOS, 2011), em questionamento radical do presente.

De forma geral, a perspectiva de Elias tem alguma prevalência no plano da aparência do romance, mas Narrador e Autor Interno Explicitado estão alinhados à perspectiva de Mena, na exata medida em que ela está investida da subversão ao discurso oficial – expressa com mais clareza no depoimento de sua amiga Maria Norah, porque esta (ainda) não teve a vida subjetiva tomada, isto é, quando fala, não o faz “a uma infinita distância dela mesma” (BPC, p.85), o que ocorre com Mena quando é interrogada.

O fetiche de Elias por Mena já se faz presente na descrição da página 60 – em que o chefe de brigada ainda não a conhece, mas tem nas mãos uma foto dela, “detendo-se uma vez e sempre no púbis denso [...]. Tinha um esplendoroso, um pródigo e ardente púbis, imaginava Elias”. Na página 70, quando o chefe de brigada investiga o apartamento de Mena, aprofunda-se a fixação pela prisioneira com a fotografia em que ela está de biquíni, com pavões reais ao fundo:

De modo que cada vez que o chefe de brigada se lembra da foto pensa: mulher em fundo de aves. Uma mulher escoltada por aves de palácio (só mais tarde saberá que ela usou uma corrente de ouro no tornozelo como as aves reais; mas não agora, agora ela está descalça e sem ornatos) (BPC, p.71)

É sabido que a cauda exuberante dos pavões machos serve para o cortejo das fêmeas. A imagem proposta no fragmento acima parece assemelhar-se à da cachorrinha no cio, cortejada por muitos cães que a perseguem. Aqui Mena é escoltada pelos pavões – e usa, da mesma forma que eles, corrente de ouro no tornozelo, como se estivesse demarcada por ser possuída. Elias Santana disputará a Dantas Castro a *posse* de Mena, ao menos simbolicamente, comparando-se ao amante em diversos momentos. A descrição dos interrogatórios, concluída com a sentença “Entrei pelo gajo dentro e rebentei-o pelas costuras” (BPC, p.104), é constituída por meio da “invasão do espaço individual” e da “invasão do território do sono” (BPC, p.103). Nas “choças da Judiciária” (*Ibid.*) perde-se a noção do tempo e do espaço – exatamente da mesma forma que na experiência histórica portuguesa e no próprio romance. Em uma palavra, o interrogatório faz sumprimir o sujeito a si mesmo, perpassado que é pelo outro. Perder a própria identidade, a noção de tempo e de espaço equivale à morte, por isso é que “[...] quando Mena fala é como se estivesse a uma infinta distância dela e dos outros. Oca, é o termo. De certo modo, *morta*” (BPC, p.108, *italico* nosso). Já descrevemos anteriormente o processo de conformação do sujeito ao discurso competente, que em Portugal corresponde à *forma do limite*, vazia de conteúdo e delineada pelo discurso oficial, que tem início nos Aparelhos Ideológicos de Estado; é já neles que subtrai-se o caráter de sujeito político e social aos indivíduos (CHAUI, 2011) – o que resulta em uma espécie de amálgama do *mesmo* e do *outro*, entretempos e entre-espacos, sem distinguir bem o passado do presente, nas formas ambivalentes que literatura portuguesa não se cansou de flagrar. Àqueles que, por algum motivo, foi dada a chance de constituição por meio da afirmação radical do presente, é-lhes dada a *tortura*, forma por meio da qual são alienados de si mesmos, atravessados que foram pela brutalidade do processo.

A relação entre torturado e torturador ganha especificidade, na *Balada da Praia dos Cães*, na violência sexual. Note-se que Elias compara a relação que tem com Mena à relação que ela tinha com o Major:

Mas agora que dorme sem comprimidos, agora que Dantas C lhe desapareceu do horizonte das noites, agora Mena volta a ter medo de adormecer: nada lhe garante que quando acordar não encontre a sombra de Elias debruçada sobre ela como uma gargalhada suspensa. (BPC, p106)

Mena será objeto de desejo dos dois marialvas (cada um à sua maneira) e será submetida à tortura pelos dois. De forma geral, o Major só poderá excitar-se pela mulher que sinaliza a emancipação escalavrando-lhe as costas com queimaduras de cigarros; Elias vê em Mena uma mulher viril, que o remete à relação ancestral que teve com a irmã, de modo que se excitará submetendo-a à tortura psicológica da alienação completa de si mesma. Em termos gerais, ambos, Major e chefe de brigada, frente à força e à resistência da mulher, se sentirão compelidos a sevir-lhe, de modo que possam realizar a reposição psicológica do passado no presente: repetirão em Mena, de forma perversa, a opressão historicamente experimentada pelas mulheres.

Em capítulo anterior, fizemos alusão à Pagela da Irmã Maria do Divino Coração – santinho que remete à infância de Elias – como um dos documentos que conferem ao romance a feição estilística da montagem. Retomemos esse trecho, verificando de que forma a imagem da santa é sobreposta à de Mena, em sobreimpressão cinematográfica:

Como nas outras sessões de sobrantes Elias deixa para o fim o Retrato de Mena em Fundo de Pavões. Contempla-o sentado à mesa, tendo à mão esquerda o lagarto Lizardo no seu deserto vidrado e à frente a noite em janela de infinito. Aprofunda a foto em silêncio. Com a gravidade com que em pequeno fixava a imagem (a negativo) da Santa dos Quatro Pontinhos que uma criada velha lhe trazia na dobra do avental, (*BPC*, p.160)

As maiúsculas em “Retrato de Mena em Fundo de Pavões” sugerem que a fotografia assumiu caráter de obra de arte: agora tem título próprio, em espécie de horário nobre das “sessões de sobrantes”, o último, digna de contemplação. Do ponto de vista de Elias, o Lizardo fica à esquerda “no seu deserto vidrado”, como que marcando a iminência da reposição do passado sobre o presente; à frente do chefe de brigada, “a noite em janela de infinito”, como a sugerir um ambiente onírico, entre a consciência e a inconsciência, ou entre a vida e a morte. Elias “aprofunda a foto em silêncio”, emoldurando-a àquele ambiente – no qual a lembrança pretérita é reconstituída por meio da ilusão de ótica obtida por meio do santinho. A imagem em negativo se faz presente na parede – e a equiparação de Mena à Santa dos Quatro Pontinhos alça a interrogada à condição de ídolo, isto é, de objeto de fetiche no sentido mais arcaico. A ilusão do passado se repete no presente:

Aproximando a fotografia da sombra, o corpo de Mena como que se movimenta. O cabelo parece menos escuro no contraste com a

pele (virá a ser platinado, uma peruca cor de cinza) e o biquíni é pouco mais que uma mancha; adivinham-se seios recurvos terminados em gota de mel e uma massa negra de púbis entre as coxas. Cabelo platinado e púbis negro: um espanto. (BPC, p.161)

Na pagela, a observação fixa de quatro pontos revelava uma imagem a negativo, como numa fotografia; na fotografia imersa no ambiente da sala de Elias, o jogo de luz e sombra dá a impressão do movimento – as técnicas de ilusão de ótica, de certa forma, evoluíram com o tempo, mas o resultado final é o mesmo: o de que a imagem primária retém uma outra, subjacente e imanente à primeira – espécie de forma sintética do fetiche. O cabelo cor de platina, em contraste com “a massa negra de púbis”, entre as coxas, será imagem retomada a seguir: como veremos, alude à irmã mais velha de Elias, responsável pela sua criação, mulher-padrão que atende servilmente aos caprichos do pequeno marialva:

Adulação permanente e espectacular da criança-rei (sobretudo o macho), porta aberta para as suas pulsões narcisistas e exibicionistas, ausência de perspectiva social positiva, salvo a que prolonga a afirmação egoísta de si, tais são os mais comuns reflexos da educação portuguesa. (LOURENÇO, 2007, p.132)

Na Balada, observa-se o processo de acentuação do desejo de Elias por Mena, reflexo e prolongamento dessa formação narcisista. Quando masturbar-se pensando em imagem que amalgama Mena e a própria irmã, Elias o fará “Como quando em criança fixava na parede a santa dos quatro pontinhos” (BPC, p.273).

Ao longo dos interrogatórios, Elias e Mena travam uma batalha *psíquica* – enquanto ele investe sobre ela os preconceitos de gênero que lhe são inerentes, ela lhe devolve com a subversão do discurso oficial de que ele está investido. Elias é todo forma-limite, oco de conteúdo – mas insiste nos amaneiramentos; Mena está semimorta, alienada que foi de si própria devido à violência com que foi aviltada, mas resiste às investidas morais do chefe de brigada. O reencontro excita-o na exata medida em que a avilta, além de nauseá-la.

Primeiramente, Elias em regozijo narcísico:

Elias espalma a mão para apreciar a unha gigante. Roda-a à contraluz como se fosse um diamante, mira-a e admira-a e vai memorando que só as intelectuais ou as camponesas é que deixam crescer assim os pelos dos sovacos em liberdade, não era a primeira vez que observava isso. Mas na jovem dos pavões havia uma

indiferença humilhadora nesse à vontade com que punha à vista aquelas emanações secretas do corpo. Haveria? (BPC, p.193)

A contemplação da própria unha acusa, em negativo, uma vaidade mais tradicionalmente associada às mulheres. Note-se que é feita “à contraluz”: entendamola, portanto, da mesma forma que a Santa dos Quatro Pontinhos ou a fotografia de Mena com o pavões, isto é, como imagem superficial sob a qual está sugerida uma outra, inerente à primeira. A comparação da unha com “um diamante” revela o mesmo, pois diamantes refratam os raios de luz que se lhe perpassam, deixando entrever outro brilho e outras cores. De forma geral, Elias contempla *a si próprio*, em trejeito claramente narcísico, que tende a excluir o *outro*, preterido pelas imagens do *mesmo*. A observação da própria unha sinaliza a clivagem no interior do próprio sujeito, acusando-lhe uma feição feminina em meio à macheza do marialva – mas, por mais que a clivagem seja flagrante, Elias não consegue enxergá-la.

Essa impossibilidade de contemplar o outro para além de si é flagrante novamente na justaposição da contemplação da própria unha sobre a passagem referente às intelectuais ou às camponesas, aparentemente descosida: o que impressiona a Elias é não apenas a *liberdade* com que elas deixam crescer os pelos das axilas, mas especialmente a “indiferença humilhadora” de Mena ao fazê-lo. A pergunta final – “Haveria?” – sugere intervenção do Narrador, pondo em xeque as hipóteses algo preconceituosas de Elias. O parágrafo seguinte, todo constituído na perspectiva de Mena, também justifica essa sugestão:

Mena acende um cigarro, mais um. A unha. Aquele estilete, aquela fantasia macabra. Que rancor ou que provocação alimentam uma tal arrogância? Ele trabalha-a aplicadamente talvez para a tornar mais digna do anel de brasão que usa no mesmo dedo, talvez para se desprezar ainda mais, se é esse o seu truque de polícia, quem pode dizer? E dá-lhe voltas e trata-a com as atenções com que cuidaria dum objeto pessoal, não duma extensão da sua natureza. Apura-a, passa-lhe gume, esfrega-a na manga do casaco a levantar-lhe o brilho. (BPC, p.194)

Para Elias, o à-vontade com que Mena deixar crescer os pelos das axilas é ofensivo em si, por representar a liberdade com que a interrogada lida com o próprio corpo – que, em contragolpe, no imaginário de Elias, deverá pertencer a um “macho” como ele. Para Mena, a unha de Elias é “estilete” e “fantasia macabra” cuja vaidade que acusa alimenta arrogância, ou seja: Mena consegue perceber a vaidade em exagero

depositada no fetiche da unha. Se Mena, em si, provoca Elias pela liberdade que rescende, este lhe causa repulsa pela vaidade que exala – e que lhe invade a liberdade. O chefe de brigada “trabalha” a unha do dedo em que traz igualmente um “anel de brasão”, adorno que acena para o marialvismo; ele “apura”, “passa gume”, “esfrega” a unha na manga do casaco, dando-lhe brilho, em extremos tais que nauseiam Mena.

As interpresas de Elias a Mena guardam evidentemente o desejo sexual perverso do chefe de brigada pela prisioneira – como se pode observar na passagem em que ele está febril e devaneia de desejo por Mena, sentada ao vaso sanitário: “E na sanita está ela: Mena. / Viu-a como se soubesse que ela sempre ali estivera, sentada nua, os cotovelos sobre os joelhos. Os reflexos da luz ora a dissolvem no vidrado dos azulejos, ora a recuperam, muito pálida” (*BPC*, p.223). Mena está em posição de urinar ou de defecar. A perversão, ao menos na definição primoridial, mais simples e ampla, é o “desvio em relação ao ato sexual ‘normal’, definido este como coito que visa a obtenção do orgasmo por penetração genital, com uma pessoa do sexo oposto” (LAPLANCHE e PONTALIS, 2001, p.341). A definição específica de “ato sexual normal” aí contida, embora soe bastante restrita (e algo preconceituosa, dependendo do ponto de vista), deixa entrever a *perversão* de Elias na excitação pela imagem de Mena ao vaso sanitário, associada que está à urina e às fezes. Em outros termos, sem a pretensão de aprofundar-nos nos conceitos da psicanálise e suas implicações gerais, a perversão de Elias parece aqui corresponder à “persistência [...] de uma componente parcial da sexualidade”, isto é, a “regressão a uma fixação anterior da libido” (LAPLANCHE e PONTALIS, 2001, p.342). Tudo apontará, de forma geral, para a relação erótica de Elias com a irmã – que sugere que a interdição do incesto não tenha sido aceita completamente, condição necessária para a passagem para a plena organização genital a que nos referimos.

No mesmo trecho, a seguir:

[...] na mão erguida tem um dedo a deitar fogo. Fogo não, sangue. E quando se chega a Mena, ela, que já estava à espera desse dedo com a boca estendida como um animal amestrado, recebe-o e suga-o. Suga-o numa cadência obediente e sonolenta. (*BPC*, p.223)

O devaneio de Elias sugere o ato da felação investido da submissão da mulher – não como ato de prazer ao qual ela se entrega por escolha própria. Insistimos: sem a intenção de nos enredarmos nos meandros da análise psicanalítica, parece bastante claro

que, na perspectiva do Major Dantas Castro (também sugerido na imagem acima pelo dedo em chamas) e do Chefe de Brigada Elias Santana, a excitação está exatamente em submeter a mulher aos desejos do homem, descartando-a como sujeito do próprio prazer – o que nos soa *perverso*. Nos próprios termos do romance, isto é, em negativo, fica pressuposta que a *normalidade* da relação sexual e afetiva implica a escolha dos dois sujeitos nela envolvidos, cujo contrato (de foro rigorosamente íntimo) poderá dizer o que pertence ao campo da perversão.

A imagem seguinte revela o narcisismo de Elias – termo tomado aqui tanto no sentido mais amplo, o de amor pela própria imagem, quanto no especificamente psicanalítico, o de narcisismo primário, “estado precoce em que a criança investe toda a libido em si mesma” (LAPLANCHE e PONTALIS, 2001, p.290), que Elias parece não ter abandonado completamente: “Aproxima-se mais do espelho até o ocupar por completo com o rosto e fita-se demoradamente” (*BPC*, p.224) – talvez seja essa a causa primeva das perversões.

É notável a passagem em que Elias pressiona Mena a falar a respeito da vida sexual que mantinha com o Major. Em gradação evidente do desejo sexual do chefe de brigada pela prisioneira, Elias entra subitamente na cela de Mena e observa-a vestir-se. O olhar é carregado de fetichismo:

Agora põe-se de pé. De pé, descalça e corpo a prumo, tem realmente umas sólidas majestosas coxas e as nádegas são exactas e conscientes, não passivas. Dobrada, agora: o cabelo caído para a frente deixa à vista o traçado do pescoço que é firme e em lançamento harmonioso. De perfil, depois: levantando os jeans à altura dos olhos como se os quisesse observar à transparência, a linha do dorso desenvolve-se com serenidade e sem nenhuma quebra, um constrangimento; as nádegas (irmãs, diz-se em linguagem de cadastrado) alteiam-se com exigência. (*BPC*, p.299-300)

A Mena que assoma no parágrafo acima é rigorosamente *fálica*: “de pé”, “a prumo”, “não passivas”, “firme”, “levantando”, “alteiam-se”. Os objetos do fetiche, sem compor uma unidade, estão dispostos espacialmente por meio da prosopopeia das coxas e das nádegas: “descalça”, “corpo”, “sólidas majestosas coxas”, “as nádegas são exactas e conscientes, não passivas”, “o traçado do pescoço que é firme”, “a linha do dorso desenvolve-se”, “as nádegas alteiam-se”. Mena é, para Elias, *rês ereta*.

Em termos gerais, assumamos a hipótese de que o *fetichismo*, mais do que implicar a cisão do Outro – nas idealizações de partes do corpo ou de roupas íntimas, por

exemplo –, como é tradicional compreendê-lo, implica também e principalmente a clivagem no processo identitário do próprio feticista (SAFATLE, 2010). É especialmente essa hipótese que nos permitirá verificar homologias entre a constituição das personagens da *Balada* e a constituição da imagem de Portugal, especialmente por meio da Instância Intersticial, que é uma espécie de *síntese formal* de todos esses elementos, ordenando-os, delineando-lhes as feições e espelhando-lhes a estrutura na realidade concreta.

Partamos da ideia mais recorrente no que diz respeito ao feticismo. Nela, “o fetiche é o que resta quando um objeto é esvaziado de toda determinação individualizadora” (SAFATLE, 2010, p.54). Trata-se – inicialmente, mas não se trata apenas disso – do que ocorre entre Elias e Mena, cujo corpo está esvaziado de qualquer individuação, como se pôde observar facilmente acima. Todo objeto de fetiche, contudo, de forma geral, alude a outro – exatamente aquele que remete à iminência da castração. Em termos simples, o feticista associa ao objeto feticizado a ilusão de onipotência primordial, das primeiras impressões sobre o mundo, em que imperava a indistinção entre Sujeito e Objeto e em que preponderava o *primado fálico*, antes da percepção – que ele evitará a todo custo, exatamente por meio do fetiche – de que a própria mãe não tem pênis. É essa percepção que o levará à angústia da castração – se a mãe não o tem, também o sujeito pode não tê-lo.

Mas o que interessa observar é que o processo de evitar a ruptura do primado fálico por meio da eleição de um objeto que remeta a essa fase – partes específicas do corpo ou roupas íntimas, por exemplo – diz respeito à rejeição da perda da onipotência que é característica ao *primado do falo*:

Admitindo a castração, ele pode dar continuidade ao processo de desenvolvimento e passar do primado fálico ao primado genital, reconhecendo, assim, a diferença binária de sexo. Admitindo a castração, ele admite também o caráter frágil de sua unidade imaginária, já que permite que a experiência de polimorfia pulsional e fragmentação encontre uma forma de expressão através da angústia da castração.

Por sua vez, ele não deve admitir a castração para sustentar o narcisismo, preservar a fantasia do monismo fálico, *conservando dessa forma um núcleo de encantamento e ilusão ligado à sustentação de uma fantasia fundamental* (SAFATLE, 2010, p.100, grifos nossos, itálico do autor)

Retomemos: as partes do corpo de Mena compõem uma rês ereta, mera projeção do *primado fálico* e sustentação do *narcisismo* de Elias. A passagem a seguir dá continuidade à sequência de imagens que nos parecem permitir a breve leitura psicanalítica que encaminhamos:

Fechada num círculo de vidro, ali a tem. A pedir com um corpo daqueles uma boa verga que entrasse toda, que a explodisse com descargas de esperma a ferver, daquele que é grosso e pesado, do que cresta, e que a encharcasse de alto a baixo desde os olhos até às nádegas, o que ela queria era isso, que lhe fossem espinha acima e a pusessem a berrar pela mãe, era o que a cabrona estava a pedir, e dá-me, ai dá-me, dá-me mais, assim, pois então. (BPC, p.300)

O devaneio onanista de Elias assemelha-se a um espetáculo de *peep show*, a uma casa de *strip-tease* ou a um filme pornográfico: Mena está “fechada num círculo de vidro” e está na posse de Elias, porque ele “ali a tem”. A rês ereta será agora submetida à força, em delírio pornô, recheado de vocábulos de baixo calão e de clichês da mulher submissa que supostamente está “a pedir com um corpo daqueles uma boa verga que entrasse toda”. Roberto Schwarz talvez reconhecesse aqui um legítimo “instante cafajeste” (mas à moda portuguesa, eivado de marialvismo), como “os terríveis capítulos de Eugênia, a menina coxa, nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*” ou “a multidão das grosserias parnasiano-naturalistas, combinação que em si mesma já tem algo de cafajeste” (SCHWARZ, 1992, p.47). A constituição da imagem é extremamente violenta e dá a medida da brutalidade de Elias, resto urbano e míope do marialva: a explosão de “descargas de esperma a ferver” acena para a autoridade militarizada, que submete por meio das armas de fogo; esse esperma não semeia, mas “cresta”, resseca, aniquila a vida – ou amputa o sujeito, como acaba de acontecer com Mena, como ocorrera ao Portela de *O Hóspede de Job* (HJ, p.127-131), semovente por terras crestadas dos testes de armas militares. Mena será seviciada desse esperma fervente “de alto a baixo desde os olhos até às nádegas”, esquartejada em partes no devaneio onanista do parágrafo anterior, imputada das projeções de Elias: “o que ela queria era isso”.

Com efeito, o chefe de brigada excita-se narcisicamente pela altivez fálica de Mena – fálica porque, na hipótese psicanalítica, remete à fase do primado do pênis; e também porque, no imaginário patriarcal marialva, a virilidade é característica exclusiva do “macho”. Em termos simples, Elias excita-se *com sua própria imagem* projetada em

Mena, em claro exercício narcísico. Finalmente, é preciso submetê-la, aniquilar *a alteridade*, de modo que a onipotência prevaleça – e de modo que a angústia da castração, isto é, da fragilidade, seja deixada de lado. Segundo Valdimir Safatle, com base nos textos freudianos, o fetiche é a supressão da imagem objetiva da castração, mas com *a consciência dessa supressão*. Assim,

poderíamos dizer que o fetichista não ama exatamente um sapato. Ele ama o trabalho perverso de transfigurar a mulher em parte destacada de seu corpo ou em objetos que ela porta. Pois o fetiche não é simplesmente a imagem de uma “parte que se substitui ao todo”. Melhor seria afirmar que ele é *a imagem do processo de dissolução* do todo em uma de suas partes, ou, se quisermos, *imagem do processo de objetificação* do sujeito. (SAFATLE, 2010, p.79-80)

O que Elias ama em Mena é, de fato, a passagem da integridade dela – as ações por meio das quais ela adquire *identidade* e *autonomia* próprias, como optar por ser amante do Major, por ter outros parceiros ou por deixar crescer os pelos das axilas – à sua objetificação, nos interrogatórios, em que o interrogador *goza* a degradação da interrogada: eis aí a *perversão*. A tortura primordial do encarceramento de Mena está, com efeito, na supressão da clareza quanto às relações de tempo e de espaço. Sua inação – nos dois encarceramentos que experimenta, o primeiro na Casa da Vereda, o seguinte na Polícia Judiciária – terá por efeito a *dissolução* dela própria, a indistinção da passagem do tempo (e, talvez mais importante, a impossibilidade de *ruptura* do passado para a constituição de *futuro distinto do presente*) e finalmente sua objetificação.

Elias Chefe interroga Mena: Recapitulando...

O local é das choças da Judiciária, doze palmos de chão e uma porta com ralo de vigia. São o quê? Três e meia, um quarto para as onze? Já chegamos ao abrir dos malmequeres ou ainda estamos em hora de coruja? Mistério. Só perguntando. Ali, cela privativa dos subterrâneos da Judite, o tempo desfaz-se lentamente na luzinha-piloto que escorre do teto de cimento. Não há horas nem desoras (Mena não tem relógio, faz parte das anulações policiais tirar as referências ao preso) nem há lua nem sol; a dormir ou acordada, Elias pode entrar-lhe pela cela dentro e começar: Recapitulando... (BPC, p.103)

A flexão de *recapitular* no gerúndio, em forma verbal que se repete no fim do primeiro e do segundo parágrafos, sugere o processo contínuo de objetificação que Elias impõe a Mena; o significado é o da retomada do passado, ou seja, de *reposição do passado sobre o presente*. Anula-se, pois, a percepção da passagem do tempo, na exata medida em que se anula a ação do sujeito, suprimindo-lhe as referências: não há horas

nem desoras, não há lua nem sol. Onde se aniquila tempo, aniquila-se também o espaço – e o espaço do sujeito, no parágrafo seguinte:

Invasão do espaço individual, assim se diz. Violentação do território do sono e outras. Logo na primeira sessão de perguntas o chefe de brigada montou o cenário arrastando maples e mesas para ficar à vontade com Mena no gabinete do inspetor. Ele sentado a um canto, ela no meio da casa, em campo aberto. Depois, pergunta a pergunta, Elias foi chegando mais a cadeira. Palmo a palmo, como que por acaso. A presa sentada em solidão, sempre mais agarrada ao seu espaço íntimo, e ele a aproximar-se atrás de cada pergunta. Como que por acaso, como que por acaso. [...] Perguntas, sempre perguntas; às duas por três Elias já estava colado à prisioneira, cobria-a com seu bafo de polícia. Invasão do espaço individual. (BPC, p.103-104)

A “invasão do espaço individual” corresponde à aniquilação do sujeito – ou para falar com Safatle, à sua *objetificação* ou *colonização*; para falar com a coerência interna do romance, à forma-limite do medo e à Perimorfose. A “violentação do território do sono” compromete a consciência de Mena e sua percepção espacial e temporal, numa anulação completa da clareza quanto à passagem do tempo. No fragmento, a escolha de substantivos abstratos indicadores de ação (“invasão” e “violentação”) e o movimento estratégico e premeditado de colonização do outro (“pergunta a pergunta, Elias foi chegando mais a cadeira”) remetem àquele processo de anulação da autonomia de Mena. Finalmente, no parágrafo seguinte, o gozo de Elias nesse processo fetichista de objetificação: “(Elias, quando às vezes acaba de interrogar um cadastrado: ‘Entre pelo gajo dentro e rebentei-o pelas costuras’)” (BPC, p.104), em fragmento no qual fica evidente o paralelismo entre o interrogatório e o gozo sexual por meio da passagem do sujeito a objeto. É essa outra face da perversão de Elias: apreciar o *trâmite de dissolução* do todo de Mena nas partes de seu corpo ou no enfeites que usa ao tornozelo.

O processo de dissolução de Mena resvala, no imaginário patriarcal marialva, na associação da autonomia da mulher a um homem – no caso de Mena, o Major. É o que fica explícito no fragmento a seguir, localizado um par de páginas depois dos dois acima, enquanto Elias interroga Mena a respeito de evidências constrangedoras – resíduos de esperma no carro do Major – coletadas pela Pide e que serão utilizadas para minar a credibilidade da interrogada em julgamento:

Assim a vai ouvindo. A cabrear com aqueles modos comportados e aquela mansidão agreste na voz. Só depois perceberá que desta Mena, Melanie, donzela dos pavões e da melena altaneira,

se vai desprendendo também o vulto do major e que toda aquela fúria de amar tinha sido ele a glorificar o seu fim de macho e a dizer faz-me isto e ela a fazer, faz-me aquilo e ela fazia, um festival de voracidades. (BPC, p.304)

Elias não *ouve*, de fato, o que Mena está dizendo – já sabemos que só pode vê-la repetir “dá-me, ai dá-me, dá-me mais, assim, pois então”, em uma imagem vulgar da mulher objetificada. Na perspectiva do investigador, ela é “cabrona” e está “a cabrear”, palavra cujo duplo sentido é sugestivo: a cabra será a mulher lasciva, mas também o alcaguete, de “modos comportados” e de “mansidão agreste” na voz – tudo constituindo uma rês altiva que escamoteia as próprias licenciosidades. É exatamente dessa suposta dupla face – feição do fetiche por excelência – que emana “o vulto do major”, porque, para Elias, o “festival de voracidades” só poderia ter sido fomentado pela onipotência fálica “a glorificar o seu fim de macho”, subjugando Mena, aviltando-a – de que resultará, em decantação, uma mulher submissa, *cuja ambivalência cumpre o papel de fetiche*. Está por trás desse vulto masculino que se evola subitamente, também, a obsessão de Elias por Mena, afinal submetê-la seria, de certa forma, ocupar o lugar do Major, vencendo-o – e gozando a passagem do sujeito no objeto. Não se trata aqui de sujeitos autônomos em equiparação, mas de uma consciência onipotente e narcísica que não admite alteridade.

Com efeito, depois de descrever algumas passagens de sua vida amorosa com o Major, Mena pede a Elias que saia, porque está acometida de enxaqueca. Elias “Pensa: O golpe da enxaqueca, o golpe que ela usava com o major. Mas está bem, sai” (BPC, p. 305) – em raciocínio evidente de quem se supõe traído como o amante anterior. A diferença óbvia é que Mena e o Major são amantes, enquanto Mena é interrogada e Elias é interrogador. Há homologia entre a *objetificação* de Mena, que não é concebida como *sujeito integral*, no plano dos desejos de Elias, e a *subestimação* de Mena, que não é considerada como sujeito *emancipado*, no mesmo plano. Eis aí o caráter de *fetiche* dessa personagem feminina: ela é *objeto* e *rês*, posto que altiva, como vimos.

Estamos diante de um movimento duplo no qual saber e não saber podem existir conjuntamente. Como dirá Freud, desmentir uma representação mental consiste em, ao mesmo tempo, conservá-la (*bewahren*) e abandoná-la (*aufgeben*). Assim, em vez do saber marcado pelo esquecimento próprio ao recalçamento, a *Verleugnung* [exatamente o processo implicado no feticismo] será uma contradição posta que é, ao mesmo tempo, contradição resolvida. Dois

juízos estão presentes no Eu, mas sem que o resultado de tal contradição seja um nada. Haverá, na verdade, produção de um objeto a partir de determinações contraditórias. Insistamos nesse ponto, pois estamos acostumados a dizer que duas proposições contraditórias produzem um objeto “impossível”, no sentido de “não pensável”. O fetichismo nos ensina, no entanto, como podemos construir um objeto que é uma contradição encarnada. (SAFATLE, 2010, p.84)

Trata-se exatamente do que Mena representa para Elias: *a autonomia da amante do Major erija o narcisismo e a onipotência do chefe de brigada exatamente porque o remete ao primado fálico*. Mena é, pois, contradição encarnada. Da mesma maneira, que o são a experiência portuguesa e a Perimorfose – com a ressalva de que estas giram em falso na deambulação do tempo, ao contrário de Mena, cujo gesto contém a interrogação radical do presente.

No sonho de Elias, a seguir, fixa-se no romance mais uma imagem que convoca à utilização do conceito do fetiche para a análise da *Balada*:

Volta-se e dá com a irmã dele a fitá-lo, muito séria. Nua. Majestosa. Completamente nua. E alta como nunca imaginou que ela fosse. Tem o cabelo descolorido, alumínio a refulgir, e o púbis é negro-negro, uma labareda de negrura a tremular num corpo de cera.

“Podes olhar”, diz a irmã numa grande serenidade; e ao mesmo tempo começa a virar-se, mostrando-lhe uma linha de escamas cinzentas que lhe desce do pescoço até às ancas. “Estamos todas assim no Bar Bolero”, diz. (BPC, p.308)

Sabemos que essas escamas que vão do pescoço à cintura serão também as que Mena, ao final do mesmo capítulo, revelará a Elias, o resultado da tortura que o Major, impotente, infligia à amante. Retenhamos antes o olhar, por algumas linhas, no sonho de Elias.

As três frases nominais – “Nua. Majestosa. Completamente nua” – asseveram a nudez da irmã de Elias e sua magnitude – depois ela surgirá “alta como nunca imaginou que ela fosse”. Sabe-se que a constituição do objeto do fetiche se dá no momento da constatação inevitável da ausência de pênis da mulher, isto é, o momento da nudez feminina. Fica aí sugerida, portanto, a descoberta que o pequeno Elias – ainda criança – teve de que a mulher não tem pênis. Sobreponha-se-lhe o sonho, em que, de modo geral, sublimam-se as descobertas traumáticas: a irmã, mulher madura, de “cabelo descolorido, alumínio a refulgir”, revelando ao pequeno Elias o púbis negro e refulgente, em contraste com o “corpo de cera”, diz ao chefe de brigada o que ele não

quer ver: a ausência do pênis na mulher apontará a iminência da castração e a consequente interrupção da onipotência infantil, em que sujeito e objeto eram indistintos.

Estaríamos eventualmente, se seguissemos exclusivamente a vereda analítico-interpretativa que nos foi aberta pela psicanálise, diante de um sonho por meio do qual o inconsciente de Elias deixa vaziar o instante de falência inevitável da onipotência narcísica – provavelmente um episódio da infância, em que a nudez feminina lhe tenha impingido a possibilidade da castração. Sem trilhar essa vereda até o fim, nem desbastá-la por completo (porque não estamos habilitados a fazê-lo, nem é esse nosso fim neste trabalho), afirmemos que o sonho assume, no contexto do romance, caráter metafórico: faz emergir uma imagem (não gratuita, obviamente) do inconsciente da personagem e que aponta, primeiramente, para a revelação da tortura sofrida por Mena. Mas vai além: ao afirmar “Estamos todas assim no Bar Bolero”, a imagem da irmã ganha amplificação e sugere que *todas as mulheres* estão submetidas à tortura – o que de fato corresponde ao imaginário da personagem a partir do qual foi constituída a imagem. Por outra: a onipotência narcísica do marialva só será perpetuada se se projetar sobre o corpo feminino fetichizado. No sonho a irmã afirma que *todas as mulheres* têm o corpo torturado; ainda mais: *todas as mulheres do Bar Bolero* – bar frequentado por Maria Norah Bastos d’Almeida, cujo depoimento exaltado, registrado na *Balada* (BPC, p.157-159), põe a nu as contradições e a hipocrisia da moral portuguesa. O espaço frequentado por uma mulher autônoma será, pois, no imaginário inconsciente de Elias, *o espaço de existência da rês ereta*. Trata-se, acreditamos, de imagem que representa a condição da mulher média em Portugal: o objeto por meio do qual o “macho” marialva se regozija e se lambuza, recuperando insistentemente, por meio da degradação desse objeto, a onipotência que ele sabe estar perdida, mas que insiste em experimentar novamente por meio do fetiche.

Note-se a passagem seguinte, em que o pavor, a vergonha e o remorso apontam para o menino que acaba de descobrir a iminência da castração:

Elias fica aterrado com aquela esteira de crostas que lhe corre pelo dorso. verrugas, chagas mortas, não distingue bem. Têm qualquer coisa de maldição, qualquer coisa de ritual de tortura aceite com resignação, e Elias sente-se gelar diante de tanto fatalismo, tanta brancura... (BPC, p.308)

Os sinais da tortura no dorso da irmã e de Mena terão por resultado final dissipar o fetiche. Para Elias, as marcas nas costas de Mena subtraem-lhe ao corpo o caráter ideal do fetiche, na exata medida em que são evidência clara da resistência à força do macho – o que elimina o caráter ambíguo e indistinto do primado fálico. Para o Major, por sua vez, a tortura é a única forma de afirmação da própria onipotência, já que ele se vê acometido da impotência: estão fora de questão o sexo entre iguais – que acabou por reduzir a onipotência do Major – e a fetichização do corpo de Mena, porque ao menos no plano da consciência, *o Major quer vê-la como sujeito autônomo*. Mas não pode – porque, se o fizesse, já o dissemos, perderia a sua onipotência primeva. Talvez seja rigorosamente nesse aspecto que Elias e o Major se assemelhem: é inerente à formação do “macho” português a fetichização da mulher, como modo de afirmação da sociedade patriarcal. É por isso que, por mais que deseje emancipar-se e emancipar aos seus – emancipar o país, em última consequência –, o Major acabará por imprimir o encarceramento a Mena, ao Cabo Barroca e ao Arquitecto Fontenova – exatamente o mesmo que fazia o Estado corporativo. A tutela do Estado aos portugueses pressupõe a onipotência dessa instituição e a dependência dos semoventes em relação a ela; a tutela do Major sobre os outros três habitantes da Casa da Vereda é análoga à do Estado, em cujas forças armadas o Major se formou; a tutela do narrador tradicional aos leitores corresponderá à mesma lógica, mas a instabilidade entre fato e ficto, característica da *Balada*, se, por um lado, é-lhe homóloga, porque a reproduz, por outro convoca o leitor a perscrutar-lhe os meandros, pela repetição exaustiva dos recursos e pela subversão da forma do romance policial.

Não nos parece que tenhamos forçado a nota em tantas analogias: a descrição das costas de Mena, cobertas de queimaduras de cigarro, assemelhar-se-á à descrição do dorso de Lizardo, ele próprio expressão do arcaísmo do Estado salazarista. Verifiquemos as passagens. Primeiramente a das costas de Mena:

Então põe-se de pé e, olhe, volta-se levantando as traseiras do pullover acima do elástico do soutien. E Elias vê. Vê e não acredita. Desde a cintura ao pescoço tinha as costas lavradas por queimaduras de cigarro, cinzentas e eriçadas. Repetidas. Meticulosas. Pareciam uma espinha de escamas a todo o correr do dorso. (*BPC*, p.313)

Importa perceber que Mena omitira a Elias essas torturas até o último interrogatório, reafirmando a lógica do fetiche como objeto que oculta algo que o

fetichista não quer ver – embora tenha plena ciência do processo de ocultação. É por isso que Elias “vê e não acredita”. Mas nessa passagem a ordenação interna dos elementos do romance está para além da senda analítico-interpretativa da psicanálise: Mena não ocultou a Elias as costas escalavradas para aguçar-lhe o fetichismo. Fê-lo talvez para a preservação de si, do último recanto do espaço individual que não fora perscrutado por Elias, ainda num último gesto de preservação do foro íntimo – que pode ser interpretado como manobra simbólica de certa emancipação feminina, embora eivada de passividade, “resignação” ou “fatalismo”, nos termos de Elias.

Há finalmente a semelhança entre as “escamas” que recobrem as costas de Mena e as que recobrem o dorso de Lizardo, o lagarto de estimação de Elias – lagartos constituem a subordem dos répteis *escamados*. Já verificamos que Lizardo remete ao dinossauro de *Dinossauro Excelentíssimo*, representação de Salazar, que se perpetua no tempo e no espaço português – “É um dragão doméstico; pequeno mas dragão. E pré-histórico, sobranceiro ao tempo” (BPC, p.46) – e à lagartixa de *O Delfim*, indicadora do entretempo português. Acresçamos que pertence à superclasse dos *tetrápodes*, de que também fazem parte os *anfíbios* (designação que já contém radical grego *anfi-* que significa “ambos os lados”, “em meio a”, “entre”), caracterizados pelo ciclo de vida *dividido em duas fases*: uma aquática e outra terrestre. Mais: a característica marcante de Lizardo é a capacidade de *regeneração do corpo*, que reafirma os delineamentos anteriores.

Na obra, portanto, as escamas do lagarto se espelham no dorso de Mena em sugestão metafórica do caráter iminentemente *narcísico* e *perverso* do marialvismo português. *Narcísico* porque o gozo do marialva reside justamente na própria onipotência primeva a que alude o objeto do fetiche; esse gozo se dá por meio do “trabalho *perverso*” (SAFATLE, 2010, p.79-80) de objetificar a mulher – trabalho que como observamos, corresponde à passagem do mesmo no outro, em figuração da Perimorfose portuguesa.

As mulheres, as sementes, os cravos e os leitores

Na obra de José Cardoso Pires, desde os contos dos *Jogos de Azar*, há personagens femininas que cumprem, de maneira geral, o mesmo papel que observamos acima: o de representar a resistência à sociedade portuguesa patriarcal e marialva, cuja

expressão específica do machismo vai ganhando espaço nos livros do autor, em processo que culmina com as protagonistas de *Alexandra Alpha*, o último de seus romances, publicado em 1987.

Em “A semente cresce oculta”, último dos contos dos *Jogos de Azar*, de 1963, duas mulheres, uma velha e uma rapariga, respectivamente mãe e esposa de Fernando, aguardam-no, aflitas. A jovem está grávida, na iminência do parto, mas adia a chamada da parteira, esperando o pai da criança, que tarda a chegar: fica sugerido que esteja envolvido com greves e que possa ter sido preso. O ambiente é soturno, devido à chuva forte fora da casa. Enquanto a velha reza e lamenta a distância da província, a jovem sonha com um filho que seja como o pai – e *entre elas*, como não poderia deixar de ser, cresce a semente oculta do título, a iminência dum país novo que se pode reformular:

[A velha] reza ou mastiga palavras; e tão de longe, coisas tão ligadas à morte e tantas vezes escutadas que a rapariga não a sente. Entre as duas mulheres, a velha pensa na alma e a nova pensa na vida, há uma semente que procura luz. (*JA*, p.242)

A oposição entre as duas é clara: na velha está contida a tradição algo obscurantista das aldeias, afinal ela passa o tempo a rezar, além de resmungar contra a vida na cidade, onde “tem de se pensar em tudo e mais nas prisões” (*Ibid.*, p.235). Para a mãe de Fernando, nada preocupa mais do que a possibilidade de ver o filho “maltratado” (*Ibid.*, p.237) – e pouco interessam as ideias do Rufino, amigo dele, que já fora preso pela Pide. Na discussão amesquinhada da mãe e da esposa de Fernando, os maus tratos pelos quais ele pode passar são reduzidos à relação afetiva: a jovem não entende a alusão da velha às agressões que ele pode sofrer, e esta assevera que não se refere à nora.

A jovem “pensa na vida” – e sonha em trazer ao mundo “um Fernando assim pequenino” (*Ibid.*, p.245), infensa às imprecações da outra, que prefere uma neta, porque as meninas são mais cuidadosas com as avós. Entre as duas “há uma semente que procura luz” – em alusão à criança que virá, nascida na cidade, filha de um homem cujos ideais transcendem a própria vida familiar e se precipitam para o país. Note-se que o afeto da nova mãe pelo filho que está por vir o pressupõe como sujeito autônomo: “Ao afagar o ventre, fá-lo com suavidade, com a ternura de quem *não se acaricia a si mesma*, mas a uma coisa que lhe é querida e *que não lhe pertence*” (*JA*, p.242). A velha ainda guarda pelo filho o afeto viciado que, de certa forma, deseja que Fernando lhe

esteja sob o controle. A nova mãe, ao contrário, concebe o filho como *outro* (“é como se toda ela se repartisse em dois seres diferentes”), em campo mais fértil para a emancipação, dela e dele próprio: “Como se de si mesma só ficassem as dores, cada vez mais distantes” (JA, p.242).

Emancipar a mulher é também emancipar o homem, ao contrário do que supõe o imaginário machista: eis aí uma conclusão bastante plausível a partir da leitura de “A semente cresce oculta”. Os ecos de dores distantes certamente se referem não só às dores do parto, mas às dores causadas pela relação viciada entre mães e filhos quando a maternidade ocorre sob o signo do patriarcado. A semente que cresce no ventre da mulher jovem guarda em potência a renovação em termos familiares e a revolução em termos sociais, supondo aqui a homologia entre os dois planos, o que já verificamos na *Balada da Praia dos Cães*.

Não poderíamos ter alcançado as conclusões acima sem a leitura de outra obra de ruptura na história da ficção portuguesa, as *Novas Cartas Portuguesas*, de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa – em que o ponto de vista a partir do qual é constituída a obra se assemelha largamente ao da *Balada da Praia dos Cães*; o resultado, em termos gerais, é também semelhante, o da multiplicidade discursiva, elevada à máxima potência na obra das três Marias. É nas *Novas Cartas* que se pode ler:

Bem sei que a revolta da mulher é a que leva à convulsão em todos os extractos sociais; nada fica de pé, nem relações de classe, nem de grupo, nem individuais, toda a repressão terá de ser desenraizada, e a primeira repressão, aquela em que veio assentar toda a história do género humano, criando o modelo e os mitos das outras repressões, *é a do homem contra a mulher*. Nenhum equilíbrio anterior nos será possível, portanto, a partir daí, nem sequer o de manipularmos nossos filhos. Tudo terá de ser novo, e todos temos medo. E o problema da mulher, no meio disto, não é o de perder ou de ganhar, é o de sua identidade. (BARRENO, HORTA e COSTA, 1975, p.254)

Três personagens femininas da *Balada da Praia dos Cães* – Marta Fontenova, Mena e Maria Norah – estão exatamente investidas do novo que amedronta, como amedrontava a velha mãe de Fernando, mas em cujo potencial revolucionário repousa a emancipação das mulheres e dos homens, nos termos da mãe do futuro Carlos – nome que receberá o filho da jovem esposa de Fernando. Emancipar a mulher, nos termos das

Novas Cartas Portuguesas, é reformular todas as relações de dominação – desde a família até às relações sociais.

Em toda a *Balada da Praia dos Cães* não haverá fragmento mais flagrante do desvelamento das contradições da sociedade portuguesa do que as declarações de Maria Norah (*BPC*, p.157-159), amiga de Mena, à Polícia Judiciária. Trata-se de passagem única em todo romance, tanto porque nela ecoam as mesmas vozes revolucionárias que vimos em gestação no conto “A semente cresce oculta” e em plena irrupção no trecho das *Novas Cartas*, quanto porque o conteúdo do depoimento de Maria Norah serve de guia metalinguístico à interpretação que apresentamos até aqui. É afinal o ponto de partida para nossas observações finais.

O primeiro ataque de Maria Norah se dirige ao jornalismo “à sensation” que especula a respeito de questões de foro íntimo de Mena – o que indica a subversão do Narrador ao discurso jornalístico e aponta a atenuação do caráter político do crime, impingido pela imprensa ao público.

Uma data de frustrados [os jornalistas] que até na cama têm medo da Censura, e ela como declarante não vê onde é que está o mal, dizer que há Censura, uma vez que é público, os próprios jornais trazem “Visado pela Comissão de Censura” (*BPC*, p.157)

A contundência de Maria Norah dá o norte para a compreensão da *Balada*, em termos gerais. A frustração dos jornalistas, manifesta nas ponderações exageradas sobre a vida sexual de Mena, é de ordem sexual e política: os jornalistas têm medo da Censura “na própria cama”, donde fica sugerido que a repressão de ordem política tem repercussões na vida sexual dos homens. Note-se que a existência da própria Censura, por mais que esteja inscrita nos jornais, é interdita à população: sabe-se que há censura, mas não se fala nela, em operação claramente repressiva, cujos efeitos podem ser sentidos na intimidade dos sujeitos. Aqui, Portugal é sumariado como país “de espertos e todo em moral que até chateia” (*BPC*, p.157), cujas contradições, em lugar de serem naturalizadas pelo discurso oficial, são enfatizadas e examinadas cruamente – e com a repulsa dos sentimentos à flor da pele que obviamente faltam ao discurso oficial e à Voz Superior. Maria Norah imprime à própria fala o ponto de vista crítico, de dissecação radical da sociedade portuguesa: “[Portugal] precisava mas era de ser pasteurizado com merda de ponta a ponta, que era como a Mena dizia. Escreva mesmo merda, qual é o

mal, merda é um substantivo comum como outro qualquer” (*BPC*, p.157). A pasteurização de Portugal com merda não será compreendida por Elias (*BPC*, p.290), que supõe que a afirmação sugere que se deve mergulhar na deprevação sexual; já conhecemos o procedimento: na mentalidade marialva, atropela-se a consciência crítica atribuindo-se-lhe o caráter de desvio moral. A pasteurização, na verdade, está investida de caráter crítico, porque supõe o desvendamento da comédia ideológica portuguesa, isto é, do descompasso entre vida material e vida ideológica. Insistir na redação da palavra *merda* é afronta à própria moralidade que Maria Norah ataca.

A amiga de Mena sabe exatamente a manipulação pela qual pode passar seu depoimento, de modo que o conduz à sua maneira: “Interessa é que se diga que [Mena] é uma moça com coragem, isso sim, isso é que interessa que fique escrito, uma moça que se assume e nada para o desatinado, ao contrário do que esses idiotas fazem supor” (*BPC*, p.158). A coragem de Mena, segundo a amiga que não deixa subordinar o discurso ao estilo oficial, está atada à autonomia de que ambas gozam – radicalmente oposta à submissão esperada pelo padrão médio da sociedade portuguesa. A mãe de Mena corresponde a esse padrão – o da mulher que, oprimida, faz sofrer a todos, em retroalimentação do que padeceu:

a mãe dela morreu com os copos num hospital da Rodésia e houve complicações. Ou morreu em Johannesburg, já não sabe. Cirrose e mau feitio tudo junto. Também foi melhor assim, porque a senhora acho que era mais que impossível, fazia a vida negra a toda a gente menos ao marido que esse não era parvo nenhum e tinha mais em que pensar. A este respeito não percebe de todo como é que os jornais ainda não se lembraram disso, da mãezinha castradora, porque então é que os saldos da moral lhes vinham todos ao de cima. (*BPC*, p.158)

A “mãezinha castradora” de Mena talvez não tenha sido investigada pelos jornais sensacionalistas exatamente porque corresponde a um modelo que não interessa pôr a nu. Trata-se de senhora que “fazia a vida negra a todos” e que morreu de “cirrose e mau feitio” – espécie de saldo negativo das mulheres-modelo da sociedade portuguesa. Em termos bastante simples: é aquela que, apesar de corresponder às expectativas morais, mergulhou no alcoolismo e nos vícios da mãe castradora, que insiste no controle sobre tudo e todos. Tivemos um pequeno relance, posto que atenuado, de uma mãe como essa no conto “A semente cresce oculta”, nas imprecações

autopiedosas da velha – exatamente o modelo de mãe que se pretende reformular na passagem das *Novas Cartas Portuguesas*.

O rebate à hipocrisia segue adiante, agora contra os jornalistas do diário católico A Voz, que “pegariam rapidamente no pormenor e então era vê-los a chorar a desagregação da família ao colo das meninas do Cais do Sodré, que é onde eles se vão aturar depois do Te Deum com o diretor” (BPC, p.158). Trata-se de católicos bjaladores e defensores da moral cristã que lamentam a suposta falência da família ao colo de prostitutas do Cais do Sodré. É evidente que a própria escolha do termo *desagregação* já aponta em Maria Norah a habilidade de apropriar-se do discurso alheio e subvertê-lo, revelando-lhe as contradições – talento levado às últimas consequências pelo Narrador da *Balada* e que deve ser codificado pelo leitor para que possa entender o caráter dissertativo do texto que tem nas mãos. Como sugerimos no início desta análise, o depoimento de Maria Norah é tão importante por guardar em si as senhas para a leitura da *Balada*, quanto por fazer ventilar no corpo do romance mais do que a resistência de que Mena e Marta já estão investidas, mas por conter em si o próprio assalto à coerência interna do discurso oficial, aqui na expressão específica da imprensa. A pergunta com que encerra o depoimento revela essa intenção: “Pá, mas afinal vocês estão tão necessitados que até têm que inventar uma mulher?” (BPC, p.159). Dirigida aos jornalistas e a “outros manjamerdas” interessados nas especulações sobre a vida amorosa de Mena, a pergunta encrua a escalada crítica de Maria Norah e põe luz aos limites entre fato e ficto, porque pressupõe que a repressão sexual dos homens portugueses é que os faz “inventar uma mulher” como Mena, emancipada, que escolhe o próprio parceiro e que, como vimos anteriormente, exatamente por esses motivos excita a todos – pelo menos em dois sentidos: no mais óbvio, excita *sexualmente* os homens, por encarnar em si a virilidade na qual o narciso marialva se entrevê; em outro, excita os ânimos de todos os portugueses, por empreender a própria emancipação sob a qual está sugerida a emancipação de homens e mulheres, de filhos e maridos, de netos e avós – com a eliminação da dominação do homem sobre o homem.

O ânimo aí flagrado terá trazido à mente do leitor a Revolução dos Cravos – de que as ações de resistência ao salazarismo terão sido presságios, especialmente ao longo da década de 1960 e dos primeiros anos da década de 1970. A própria publicação das *Novas Cartas Portuguesas* implicou as autoras em processo que foi considerado um dos

antecedentes da Primavera de Abril no Portugal de 1974. Talvez seja esse o sentido da semente que cresce oculta, entre o tradicionalismo provinciano da velha e a esperança renovada da futura mãe, regada pela chuva torrencial que cai. Emancipar as mulheres é também emancipar os homens – e emancipar os leitores, portanto.

Consideração finais: entre autores e leitores

Na Apresentação desta tese, afirmamos que a instabilidade do ponto de vista a partir do qual era narrada a *Balada da Praia dos Cães* era o efeito dominante e mais rico em consequências do romance. Trata-se, evidentemente, do que chamamos Instância Intersticial – redução estrutural da experiência histórica semiperiférica portuguesa –, a pedra de toque do livro, cujo alcance está instalado na dinâmica entre Autor Interno Explicitado, de gesto e feição documental, e Narrador, de cariz literário. Ler a *Balada da Praia dos Cães* corresponde a perguntar-se radicalmente a respeito do livro a cada página, talvez a cada sentença, a respeito dos limites entre o *fato* e o *ficto*, entre os quais repousa sempre o romance, daí aquela instabilidade.

A investigação de obras anteriores à *Balada da Praia dos Cães*, na ordem em que foram publicadas – *O Anjo Acorado*, de 1958, primeira experiência do autor em obra de maior fôlego; *O Hóspede de Job*, de 1964, em que se aprofunda o laboratório formal; e *O Delfim*, de 1968, em que se pode observar o ponto de virada na obra do autor – permitiu observar os antecedentes da plethora de efeitos alcançados no texto de 1981: além da Instância Intersticial, o recurso a paratextos editoriais, à sobreimpressão cinematográfica e a sugestão metafórica. Na *Cartilha do Marialva*, também estava pressagiada a instabilidade entre gêneros, já que a escolha do ensaio como forma não fora gratuita, mas indicava que era inerente à obra de Cardoso Pires o pressuposto de que a vida material portuguesa, nas suas mais íntimas contradições, era o ponto de partida para a redação e consequentemente da escolha da forma.

O projeto literário cardosiano guardava dupla face, em homologia com a condição semiperiférica: no plano da superfície, tomava de empréstimo ao romance policial as estruturas cujo pressuposto era a racionalidade técnico-científica; a contrapelo, no plano profundo, refratava aquelas estruturas e aquele pressuposto, dando a ver, por meio da literatura, o descompasso português entre vida material e concreta, de um lado, e vida ideológica, de outro. O efeito geral da instabilidade a que nos referimos anteriormente repousa, portanto, no fato de que no próprio ato de leitura da obra, por meio da relação que o leitor estabelece com ela, é possível reviver a experiência portuguesa, ali contida em potencial.

Ler a *Balada da Praia dos Cães* é, portanto, primeiramente, viver a sensação de onipresença do Estado salazarista, tanto na insistência dos quadros de Salazar na parede,

quanto na convergência de todas as metáforas da obra para o Lizardo, lagarto em cujo dorso está inscrito o extremo do *medo* – forma-limite da experiência subjetiva portuguesa. A preservação artificial do lagarto em viveiro indica a justaposição do passado no presente, que não pode, portanto, avançar; o viveiro instalado em apartamento de funcionário da Polícia Judiciária sinaliza a manutenção da mentalidade marialva por meio do discurso oficial e burocrático, que suprime aos sujeitos a autonomia e o questionamento do presente; as escamas, em espelhamento com as costas escalavradas de Mena, dizem *medo* – que rebenta os sujeitos, alienando-os de si mesmos, contaminando-os da ubiquidade do terror, da delação e da tortura.

A *balada* do título aponta para o que Walter Benjamin chamou de formas artesanais de comunicação, que reteriam a sabedoria ancestral, oriunda da experiência concreta da morte. Na experiência portuguesa e consequentemente na superfície desta *Balada*, entretanto, a experiência da morte não é narrável, degradada que está pela forma-limite do *medo*: daí a necessidade de restituir à vida o cadáver do Major Dantas Castro – desde o laudo, nas primeiras páginas do romance, em que o morto parece ainda ter vida, até à Nota Final, na qual se afirma que essa personagem, com todas as outras, foi dissertada do real. Trata-se do caráter refuncionalizador da *Balada*, na qual o acanalhamento da experiência da morte servirá de matéria histórica e literária para a avaliação radical do presente. Reencenar, por meio da leitura, a experiência portuguesa é sobretudo inverter a chave da interferência do passado no presente, porque, aqui, a Instância Intersticial acusa a feição ficcional (e consequentemente, o caráter de mercadoria) da obra, rompendo o apaziguamento das formas industriais de comunicação, como a informação e o romance.

A *praia* do título circunscreve o texto a Portugal – por mais que o procedimento de apontar o caráter de mercadoria da obra faça o olhar transcender os confins da literatura desse país. O limite entre o mar e a terra contém a metáfora fundamental da condição semiperiférica. Estar entre o centro e a periferia implica ter sempre a sensação de atraso equiparada à de avanço – o que em última análise embaça a visão dos portugueses sobre si mesmos, além de impedir-lhes em boa medida que formulem a própria trajetória; mas significa também gozar do privilégio de poder olhar de fora e de dentro, a um só tempo, o descompasso entre ideologias e realidade concreta. A perspectiva portuguesa é privilegiada, na exata medida em que a impossibilidade de

importação das formas literárias não revela apenas o atraso português, mas também o engodo do centro, de que são oriundas.

Os *cães* podem, igualmente, aproximar-se do rafeiro lusitano que trouxe à tona o cadáver do Major na Praia do Mastro – isto é, podem irromper para além das aparências de *desfrute* e verificar a violência viva no cerne da experiência portuguesa. O Autor Implícito, o Leitor Atento, Marta Fontenova, Mena, Maria Norah – figurações daquele vira-latas que levou ao levantamento dos Autos, à investigação radical do presente e à composição de romance alternativo à Voz Superior dos fantasmas lívidos do passado. Toda obra de arte será também um documento de barbárie: o segredo mais bem guardado de Portugal guarda a dupla face da experiência semiperiférica. Se aquele cão pode trazer à luz a brutalidade de modo a perscrutá-la, outros cães podem, igualmente, estraçalhar o corpo do Major e a memória da violência, mimetizando-se em rastejantes à Lizardo, contribuindo no aprofundamento do clima de terror.

Na exata medida em que se erige sobre a experiência portuguesa, a *Balada da Praia dos Cães* a transcende – no plano literário, porque deixa entrever os limites das formas do centro e das ideologias que carregam; no plano histórico, porque assevera a inserção da experiência portuguesa no capitalismo internacional, não como capítulo secundário, mas como tomo alternativo às direções tomadas pelas nações centrais. O ponto de vista semiperiférico é privilegiado, porque permite, para dizer o mínimo, relativizar as ideologias do centro. Se insistimos que o conteúdo de verdade do romance era resultante do descompasso entre vida material e vida ideológica, em cujo atrito repousa a força da *Balada*, é porque por meio desses interstícios pode-se abrir a senda da crítica radical do presente.

É também neles que está encerrada a feição perversa dos homens que torturam e assassinam outros homens – e aqui alcançamos o limite definitivo de nossa análise. Para além da experiência portuguesa, fica sugerida na *Balada* a clivagem subjetiva de cada um dos indivíduos, em circunstâncias específicas: as sociedades do terror têm responsabilidade nos crimes individuais e na constituição mesma dos sujeitos – mas supor que os homens são meros títeres do ambiente em que vivem será fugir à realidade concreta. Elias Santana e Otero, de um lado; Mena, Fontenova e Barroca, de outro – de permeio, a contrapelo e em negativo de um grupo em relação ao outro, o Major Dantas Castro: personagens distintas que partilham da mesma fragilidade frente ao *medo*, a

forma-limite que impulsiona os sujeitos à autodefesa e ao extremo da aniquilação do outro.

Finalmente, a *refuncionalização* proposta na obra de Cardoso Pires está no efeito de desestabilização do lugar passivo do leitor e de convocação ao seu espírito crítico e à sua capacidade analítica. Se os pares de conceitos passam um pelo outro, e se cada um deles contém caráter duplo, então o próprio exercício da leitura obriga ao exercício dialético. Mas é mesmo na diluição dos limites entre autor e leitor que reside a força da obra com cuja fortuna crítica temos a pretensão de ter contribuído. Para Walter Benjamin (1994, p.32), o escritor deve preparar os espectadores ou leitores para o exercício da produção, isto é, deve transformá-los em colaboradores – não no sentido da literatura policial, mas, dialeticamente, a partir dele, no sentido de *autor como produtor*, exatamente a condição a que o leitor atento é alçado na *Balada*. Pouco interessa o mistério aparente, que contém apenas o ponto de partida para a investigação da crise do salazarismo, sob a perspectiva de um narrador da década de 80, que ganha novos traços trinta anos depois da publicação – o que implica avaliação radical do presente.

Formação do público: talvez seja essa a finalidade última das obras de José Cardoso Pires. Provocando leitores ao desvelamento para além da aparência, convocando-os à reflexão e à imersão no universo fluido entretempos e entre-espacos – em uma só expressão: corrompendo o modelo de literatura de mercado e seu leitor desatento, mobilizando-o para a ação na realidade concreta.

Referências Bibliográficas

Obras de José Cardoso Pires

Cada uma das obras de José Cardoso Pires recebeu uma pequena sigla, para facilitar a citação. Abaixo, as obras foram citadas em ordem de publicação. Depois do título, portanto, apresentam-se a data de publicação da primeira edição e a sigla utilizada nesta tese.

O Anjo Acorado (1958, AA). 5ª ed. Lisboa: Moraes, 1977.

Cartilha do Marialva: ou das Negações Libertinas, redigida a propósito de alguns provincianismos comuns e ilustrada com exemplos reais. Ensaio. **(1960, CM).** Lisboa: Editora Planeta de Agostini, 2001.

Jogos de Azar (1963, JA). Lisboa: Editora Planeta de Agostini, 2000.

O Hóspede de Job (1964, HJ). 9ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

O Delfim (1968, OD). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

Lisboa, Livro de Bordo: vozes, olhares, memorações. **(1997, LLB).** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

Outras obras

ADORNO, Theodor W. Caráter processual das obras. In: _____. **Teoria Estética.** Trad. Artur Mourão. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 2011a. p.267-270.

_____. Sobre o conteúdo de verdade das obras de arte. In: _____. **Teoria Estética.** Trad. Artur Mourão. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 2011b. p.197-201.

_____. O ensaio como forma. In: _____. **Notas de Literatura I.** Trad. e arpes. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003a.

_____. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de Literatura I.** Trad. e arpes. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003b.

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural: o Esclarecimento como mistificação das massas. In: _____. **Dialética do Esclarecimento.** Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALARCÃO, Miguel: s.v. Balada. In: **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 16/04/2013.

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. **O mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.

ALTHUSSER, Louis. Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado. In: ADORNO, Theodor et al. **Um mapa da ideologia**. Org. Slavoj Zizek. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

AUERBACH, Eric. A cicatriz de Ulisses. In: _____. **Mimesis**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BARREIROS, Carlos Rogério Duarte. Para a análise das canções de António Variações e além: semiótica da canção, crítica literária e identidade nacional portuguesa. In: **Abordagens metodológicas em estudos discursivos**. São Paulo: Paulistana, 2010a. Disponível em <<http://www.epedusp.org/IIepedlivro/05.pdf>. Em 17/11/11>. Acesso em 02/05/2013.

BARREIROS, Carlos Rogério Duarte. Passado, presente e futuro de Portugal no Largo Dialético de Manuel da Fonseca. In: **Cadernos de Pós-Graduação em Letras**. Vol 10, nº 2, 2010b. Disponível em <http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Mestrado/Letras/Artigo_Carlos_Rogério_Duarte_Barreiros1.pdf>. Acesso em 02/05/2013.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: Fundamentos Semióticos**. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2002.

_____. **Teoria Semiótica do Texto**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 10ª ed. Trad. Michel Lahud, Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Annablume; Hucitec, 2002.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

BASTOS, Adriano Pereira. **O compasso do poder na Balada da Praia dos Cães, de José Cardoso Pires**. 2009. 78 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2009.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Pref. Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p.120-137.

_____. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. A crise do romance. Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Pref. Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p.54-61.

_____. **A Modernidade**. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim: 2006.

_____. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Pref. Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994c. p.197-222.

_____. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2012a.

_____. Sobre o conceito da História. In: _____. **O Anjo da história**. Org. e Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012b.

BOILEAU, P; NARCEJAC, T. **O romance policial**. Trad. Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

BRIDI, Marlise Vaz. **A Sugestão Metafórica em José Cardoso Pires**. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2012.

_____. Na balada de José Cardoso Pires: ficcionalização de discursos como estratégia literária. In: **Todas as Letras**. São Paulo, v. 4, n. 4, p. 31-39, 2002.

BUCK-MORSS, Susan. **Origen de la dialéctica negativa**: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt. Trad. esp. Nora Rabotnikof Maskivker. 1ª ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2011.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 5.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

_____. **Literatura e Sociedade**: estudos de teoria e história literária. 6. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1980.

_____. **O Discurso e a cidade**. 4.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CASTRO, Armando. **Teoria do sistema feudal e transição para o capitalismo em Portugal**. Lisboa: Caminho, 1987.

CHAUI, Marilena. **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas**. 13ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

COELHO, Eduardo Prado. O Círculo dos Círculos. (Introdução) In: PIRES, José Cardoso. **O Delfim**. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

COELHO, Nelly Novaes. **Escritores Portugueses**. São Paulo: Quíron, 1973.

COLMEIRO, J. F. **La novela policíaca española: teoría e historia crítica**. Barcelona: Anthropos, 1994.

CORDEIRO, Fernando Henrique Crepaldi. **Balada da Praia dos Cães: o desafiante romance policial de Cardoso Pires**. 2010. 126 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São José do Rio Preto, 2010.

COSTA, Leonor Freire, LAINS, Pedro e MIRANDA, Susana Münch. **História Económica de Portugal**. Lisboa: Esfera dos Livros, 2011.

COUTINHO, Marcos Vinicius Fiuza. **Nas malhas do texto: verdade e poder n'O Delfim, de José Cardoso Pires**. 2008. 72 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2008.

DUMÉNIL, Gérard; LÖWY, Michael; RENAULT, Emmanuel. **Ler Marx**. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2008.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso**. 8ª ed. São Paulo: Contexto, 2000.

_____. Polifonia intertextual e discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de e FIORIN, José Luiz (orgs.). **Dialogismo, polifonia e intertextualidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

FONSECA, Manuel da. O Largo. In: _____. **O fogo e as cinzas**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1972.

FREITAG, Bárbara. **A Teoria Crítica: ontem e hoje**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009. (Artes do Livro:7)

GOLDMANN, Lucien. **A Sociologia do Romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

HIRANO, Sedi. **Pré-capitalismo e Capitalismo**. São Paulo: Hucitec, 1988.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 19.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

JATOBÁ, Vinicius. **Aparelhos ideológicos, narrativas de poder: Leituras de Balada da Praia dos Cães**. 2008. 105 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2008.

JÚNIOR, Caio Prado. **Formação do Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

KRACAUER, Siegfried. **La novela policial: un tratado filosófico**. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2010. (Espacios del Saber)

LAINS, Pedro. **Os Progressos do Atraso: Uma Nova História Económica de Portugal, 1842-1992**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2003.

LAPLANCHE, Jean e PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário de Psicanálise**. Dir. Daniel Lagache. Trad. Pedro Tamen. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de Retórica Literária**. Lisboa: Ed. Fundação Gulbenkian, 1972.

LEAL, Lara Nogueira da Silva. **Os Arquivos do Poder: Uma Leitura da Balada da Praia dos Cães**. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2005.

LEPECKI, Maria Lúcia. **Ideologia e imaginário: ensaio sobre José Cardoso Pires**. Lisboa: Moraes, 1977.

_____. Recensão crítica a *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires. In: **Revista Colóquio/Letras**. Recensões Críticas, nº 77, Jan. 1984, p. 91-92.

LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. Psicanálise mítica do destino português. In: _____. **O labirinto da saudade**. Lisboa: Gradiva, 2007.

LONDON, Jack. **O Lobo do Mar**. Trad. Pedro Gonzaga. Porto Alegre: L&PM, 2011.

LUKÁCS, György. O romance como epopeia burguesa. In: **Arte e Sociedade: Escritos Estéticos 1932-1967**. Org. apresentação e trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011. (Pensamento Crítico, 13)

_____. **Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Trad. posfácio e notas José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico)

MANDEL, Ernest. **Delícias do crime: história social do romance policial**. Trad. Newton Goldman. São Paulo: Busca Vida, 1988.

MARGATO, Izabel. José Cardoso Pires, a construção de uma escrita em liberdade. In: BERARDINELLI, Cleonice; MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro. **Semear**. nº 5. Rio de Janeiro: NAU, 2001.

MARX, Karl. **O Capital: crítica da economia política**. Livro I: o processo de produção do capital. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MATTER, Michele Dull Sampaio Beraldo. **A excursão neo-realista: o lugar do literário na tradição da utopia**. 2010. 393 f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2010.

MÉSZÁROS, István. **A crise estrutural do capital**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MIOTELLO, Valdemir. Ideologia. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: Conceitos-Chave**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2005.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária: Poesia**. 9.ed. rev. e aum. São Paulo: Cultrix, 1984.

MONTAURY, Alexandre. *O Delfim*, narrativa de entrelinhas. In: BERARDINELLI, Cleonice; MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro. **Semear**. nº 5. Rio de Janeiro: NAU, 2001.

NETTO, José Paulo. **Introdução ao método da teoria social**. Disponível em: <<http://www.pcb.org.br/portal/docs/int-metodo-teoria-social.pdf>>. Acesso em 15/04/2013.

NOVAIS, Fernando A. **Portugal e Brasil na crise do Antigo Sistema Colonial (1777-1808)**. 8.ed. São Paulo: Hucitec, 1995.

OLIVEIRA, Frederico João Bertrand Cavalcante de. **O Delfim de José Cardoso Pires e os mecanismos formais de um escritor para ler a realidade do seu tempo**. 2009. 55 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2009.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. **Ficção em processo: Uma leitura do romance de José Cardoso Pires**. 1994. 220 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1994.

PERSSON, Karl Gunnar. **An Economic History of Europe: Knowledge, Institutions and Growth, 600 to the Present**. Cambridge University Press, Kindle Edition.

PITERI, Sônia Helena de O. Raymundo. *Balada da Praia dos Cães*: um romance em suspeita. In: PIRES, José Cardoso. **Balada da Praia dos Cães**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009. p. 05-30.

QUEIRÓS, Eça de. **A cidade e as serras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

ROSAS, Fernando; BRITTO, J.M. Brandão de. **Dicionário de História do Estado Novo**. Coord. e pesquisa iconográfica de Maria Fernanda Rollo. 02 vols. Venda Nova: Bertrand Editora, 1996.

ROSAS, Fernando. **História de Portugal: O Estado Novo (1926-1974)**. Vol. 07. Direção de José Mattoso. Colaboração: Fernando Martins, Luciano do Amaral, Maria Fernanda Rollo. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Debates, 07)

_____. **O teatro épico**. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Debates, 193)

SAFATLE, Vladimir. **Fetichismo: colonizar o outro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. (Para ler Freud)

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O Estado e a Sociedade em Portugal (1974-1988)**. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

_____. Entre Prospero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade. In: RAMALHO, Maria Irene e RIBEIRO, António Sousa (orgs.). **Entre ser e estar: Raízes, percursos e discursos da identidade**. Porto: Afrontamento, 2002a.

_____. **Pela mão de Alice: o Social e o Político na Pós-Modernidade**. 8.ed. Porto: Edições Afrontamento, 2002b.

_____. **Portugal: ensaio contra a autoflagelação**. Coimbra: Almedina, 2011.

SANTOS, Eduardo Prazeres dos. **Estratégias de Romance Policial nas obras de José Cardoso Pires e Rubem Fonseca**. 2008. 154 f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2008.

_____. **Um romance policial e uma trama política: duas histórias imbricadas no Delfim de José Cardoso Pires**. 2003. 78 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2003.

SARAIVA, António José. **A Cultura em Portugal: Teoria e História. Livro I. Introdução Geral à Cultura Portuguesa**. Lisboa: Gradiva, 2007.

SARAIVA, José Hermano. **História Concisa de Portugal**. 23.ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 2005.

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. 16ª ed. Corrigida e atualizada. Porto: Porto Editora, 1995.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor, as batatas**: Forma Literária e Processo Social nos inícios do romance brasileiro. 4.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

_____. **Duas meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. “Entrevista”. In: MOURA, Flávio; MONTERO, Paula (Orgs.). **Retrato de grupo**: 40 anos do Cebrap. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. **Sequências Brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. 3.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

SEIXO, Maria Alzira. **A palavra do romance**. Ensaios de genologia e análise. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

SÉRGIO, António. **Breve Interpretação da História de Portugal**. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

SILVA, Helenice Nazaré da Cunha. **A rede de palavras e a máscara de Imperador em Dinossauro Excelentíssimo**. 2007. 122 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2007.

Tatit, Luiz. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: _____. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 93-104.

TORGAL, Luís Reis. O Estado Novo. Salazarismo, Fascismo e Europa. In: TENGARRINHA, José (org.). **História de Portugal**. 2ª ed. rev. ampl. Bauru: EDUSC; São Paulo: UNESP; Portugal: Instituto Camões, 2001.

TORRES, Alexandre Pinheiro. Sociologia e significado do mundo romanescos de José Cardoso Pires. In: _____. **Romance: o mundo em equação**. Lisboa: Portugal, 1967.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

VENTURI, Lionello. **Para compreender a pintura: de Giotto a Chagall**. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1954.