Filipe Ferreira do Nascimento

**Investigação de uma investigação:
*Estratégias de escrita na Balada da Praia dos Cães***

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pósgraduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Tecnologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Izabel Margato

Rio de Janeiro
Março de 2018

FILIPPE FERREIRA DO NASCIMENTO

Investigação de uma investigação: Estratégias de escrita na Balada da Praia dos Cães

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Izabel Margato

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Lara Nogueira da Silva Leal

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Eduardo Prazeres dos Santos

UNIG

Profa. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 25 de abril de 2018.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, do autor e da orientadora.

Filipe Ferreira do Nascimento

Graduou-se em Letras – Produção de Texto na PUC-Rio (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro) em 2015. Realizou Iniciação Científica na área de Literatura Portuguesa de 2013 a 2014, desenvolvendo estudos sobre estruturas textuais especialmente na obra do autor José Cardoso Pires.

Ficha Catalográfica

Nascimento, Filipe Ferreira do

Investigação de uma investigação : estratégias de escrita na Balada da Praia dos Cães / Filipe Ferreira do Nascimento ; orientadora: Izabel Margato. – 2018.

95 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2018.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Cardoso Pires. 3. Estratégias de escrita. 4. Literatura portuguesa. 5. Neorrealismo. 6. Teoria literária. I. Margato, Izabel. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para a cúmplice perfeita deste e de todos os outros crimes,

Stephanie.

Agradecimentos

Por mais que haja sempre uma mística de isolamento no entrono do difícil trabalho que é desenvolver uma pesquisa acadêmica, neste caso uma dissertação de mestrado, é impossível concordar que esse seja, de fato, um caminho solitário. Nenhuma ação humana pode prescindir da convivência e do frutífero embate que ocorre no encontro entre as diferenças. É dessa maneira que se constrói o conhecimento e se questiona os consensos. Aqui está presente um exemplo do resultado desses anos de experiência, troca e condensação de aprendizados, que foram colecionados por meio de aulas, debates, seminários, conversas entre companheiros de estudo e também entre amigos que não faziam ideia do que tratava minha pesquisa. Os nomes a seguir estiveram presentes de alguma forma na consumação desse processo e estão aí, com justiça, como prova do que se passou. É injusto, somente, o possível fato de que minha memória me traia e deixe de fora alguma pessoa que deveria estar presente.

Dessa forma, gostaria de agradecer,

- À CAPES e à PUC-Rio, pelas bolsas concedidas durante os dois anos de pesquisa.
- À minha orientadora Izabel Margato, por sua generosa orientação tanto do ponto de vista do conhecimento partilhado quanto pela paciência com que conduziu todos os momentos de dúvidas, incertezas e dificuldades. Esta dissertação não seria possível de outra forma. Agradeço ainda pelo carinho quase maternal com que sempre atendeu não somente a mim, como a todos os seus outros meninos.
- Ao professor Alexandre Montauray, pela disponibilidade e atenção com que sempre atendeu e esclareceu diversas questões literárias e burocráticas do mundo acadêmico ao longo desses anos, mesmo antes da aprovação ao mestrado. Pelas conversas elucidativas e proveitosas em sala de aula e na sala da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, por meio dos quais me tornei um pouco mais pesquisador.

- Aos meus colegas e companheiros de mestrado Breno Góes e Bruno Nothlich, e ao Pedro Beja, que se juntou a nós mesmo já estando no mestrado, carinhosamente apelidados pela Izabel como seus meninos. Pelo tempo dedicado a nossas conversas sobre o mundo das letras, a realidade acadêmica e principalmente aos planos futuros e presentes sobre nossa linha de pesquisa e querida literatura portuguesa.
- Aos demais professores do programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, pelo auxílio prestado por meio de suas aulas e também pela dedicação em manter de pé esse importante e respeitado espaço de pesquisa sobre a literatura.
- Aos meus professores da graduação, alguns dos quais estiveram também presentes nesse momento da pós-graduação, sem os quais não seria possível com certeza chegar até este momento. Principalmente, agradeço àqueles que de forma mais próxima, com suas aulas e conversas, foram responsáveis por despertar em mim uma visão interessada sobre a mundo da produção de texto e sobre o universo acadêmico de das pesquisas.
- Aos funcionários do Departamento de Letras, por sua dedicação diária a esse espaço da PUC-Rio e a nós alunos e pesquisadores que não poderíamos realizar nossas funções sem seu apoio e presença.
- Aos membros da banca, titulares e reservas, por sua disponibilidade e atenção na leitura desta dissertação. Sem a presença e o cuidado de vocês essa empreitada estaria incompleta.
- Aos meus pais, Maria Madalena e Luiz Claudio, por todo o direcionamento e apoio dado desde o momento de minha concepção até aqui, pelo incansável incentivo aos estudos e à leitura sem os quais eu nunca chegaria a ser um pesquisador de letras e, principalmente, pelo incomparável exemplo de caráter e dedicação que foram constantemente e ainda o são.
- Àquela que iniciou esta pesquisa ao meu lado como minha namorada, tornou-se minha noiva e esteve presente até o fim já como minha esposa, Stephanie, pois sem

esse apoio, dedicação e companhia não seria apenas insuportável, mas sim impossível completar esta etapa de minha (nossa) vida.

- Aos meus amigos e familiares que, mesmo não entendendo, muitas vezes, do que se tratava meu objeto de estudo ou mesmo toda a minha linha de pesquisa, sempre demonstraram interesse em conhecer um pouco mais esse mundo que me fascina e me dar força para concluir minha missão.

- A Deus, principal responsável por eu ter vindo até aqui e sem o qual não seria capaz de começar ou terminar essa pesquisa ou qualquer outra empreitada em minha vida. Em todos os momentos em que me vi incapaz de prosseguir ou concluir qualquer um de meus trabalhos, foi o Senhor quem me amparou e completou com sua infinitude minhas limitações.

Resumo

Nascimento, Filipe Ferreira do; Margato, Izabel (orientadora). **Investigação de uma investigação: *Estratégias de escrita na Balada da praia dos cães***. Rio de Janeiro, 2018. 95p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

É a partir da premissa de que em cada obra literária cabem distintas estratégias de escrita que essa dissertação realiza a leitura do romance português *Balada da Praia dos Cães*. Com a finalidade de identificar como funciona a oficina criativa do autor José Cardoso Pires nesse caso específico, realizou-se um mapeamento que busca entender os diversos procedimentos formais utilizados no âmbito da escrita desse livro. Para tal são analisados aspectos tanto estruturais (sua construção de camadas diegéticas, sua variação nos registros e nas vozes narrativas) quanto do enredo (sua opção por uma temática policialesca e sua aproximação com a lógica do romance histórico). O objetivo, além de aprofundar a leitura e o entendimento do autor e desse romance, é reaproximar, ainda que minimamente, os estudos literários de sua matéria por excelência, as obras de ficção, a partir da relação entre o momento da escrita criadora e sua consumação nas leituras.

Palavras-chave

Cardoso Pires; estratégias de escrita; literatura portuguesa; neorrealismo; teoria literária

Abstract

Nascimento, Filipe Ferreira do; Margato, Izabel (Advisor). **Investigation of an investigation: *Writing strategies in Balada da Praia dos Cães***. Rio de Janeiro, 2018. 95p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

It is based on the premise that to every literary work fits different writing strategies that this dissertation takes a reading of the portuguese novel *Balada da praia dos cães*. With the purpose of identifying how the creative workshop of the author José Cardoso Pires works in this specific case, it has been carried out a mapping that seeks to understand the various formal procedures used in the framework of the writing of this book. For such purpose are analyzed both structural aspects (its construction of narrative layers, its variation in the records and the narrative voices) as much as of the plot (its choice for a police thematic and its rapprochement with the logic of the historical novel). The goal, as well as to deepen the reading and understanding of the author and of this novel, is reconnecting, even minimally, the literary studies of its matter par excellence, the works of fiction, from the relationship between the time of creative writing and its consummation in readings.

Keywords

Cardoso Pires; writing strategies; portuguese literature; neo-realism; literary theory.

Sumário

1. Introdução	11
1.1. Dos trâmites da investigação	13
1.2. Das motivações da Balada	17
1.3. A que se chama Estratégias de Escrita	22
2. A construção do romance	25
2.1. Delimitar do espaço da narrativa	29
2.1.1. A relação entre fato, relato e ficção	36
2.1.2. A Balada como potencial romance histórico	40
2.1.3. A estrutura policial como fundação	46
2.2. Uma herança da ditadura	51
2.2.1. Um romance neorrealista?	55
2.2.2. Um caminho no desvio	58
3. A construção do público	62
3.1. Diálogos com o leitor ideal	65
3.2. Uma leitura pouco confortável	68
3.2.1. A variação de registros	70
3.2.2. Onde se ancorar?	72
4. Adentrar a narrativa	74
4.1. O que resta de uma leitura estrutural	75
4.1.1. A construção das camadas diegéticas	76
4.1.2. A escolha das vozes	79
4.2. Os jogos com a linguagem	83
4.2.1. O deslocamento, a elipse, a condensação e o indizível	84
4.2.2. O procedimento de ressignificação	87
5. Breves conclusões	92
6. Referências bibliográficas	93

“(Elias, quando às vezes acaba de interrogar um cadastrado: «Entrei pelo gajo dentro e rebentei-o pelas costuras».)”

(José Cardos Pires, *Balada da Praia dos Cães*)

1.

Introdução

“Um narrador não deve oferecer interpretações de sua obra, caso contrário não teria escrito um romance, que é uma máquina de gerar interpretações”

Umberto Eco

Esta dissertação é o resultado das inumeráveis horas de uma busca. Busca essa que foi além da procura por um objeto de estudo, da delimitação dos objetivos e da metodologia ou da seleção de textos de apoio e teorias com as quais trabalhar, não que esses sejam trabalhos menores. No entanto, buscava-se, antes de tudo, uma razão pela qual pesquisar.

O período de pesquisa, dessa forma, não se limitou aos 24 meses previstos em um curso de mestrado, nem mesmo à real extensão que se deve atribuir a tal formação, incluindo-se aí os meses precedentes nos quais já se prepara um projeto para avaliação da banca admissional, presta-se as provas de seleção, atende-se à entrevista e – creio eu que aconteça com todos – começa-se a ler as ementas de matérias e textos ligados ao que se pretende estudar, bem como as semanas subsequentes em que se luta para dar forma final a todo o material colecionado ao longo dos períodos de estudo. É necessário contar também os anos da graduação, nos quais ensaiaram-se as leituras e análises que contribuíram com o desejo de lançar-se a empreitadas que exigem um fôlego maior, e o caminho traçado nas diversas disciplinas como Introdução à Teoria Literária; Oficinas de Texto Narrativo, Ensaístico e Científico; Literaturas Brasileiras; e O Cânone Ocidental, para citar apenas algumas das aulas que possibilitaram a aproximação com os romances e um olhar para sua relação tanto com o autor quanto com o público. Não é possível, ainda, esquecer-se, é claro, das disciplinas de Literatura Portuguesa, as responsáveis pela descoberta do caminho que trouxe até este momento.

Dito isso, é importante ressaltar que foram o desejo de um leitor apaixonado, o olhar de um candidato a escritor e a curiosidade de um pretense pesquisador os elementos responsáveis por, aos poucos, dar forma ao método aqui empregado. Tais características, unidas à percepção de que pouco se tem lido de ficção – ou, no mínimo, menos do que se esperaria ou deveria – dentro dos estudos literários, despertaram o objetivo de realizar um trabalho que se aproximasse da obra como elemento primordial, focalizando seu papel na relação com o autor no momento de

gênese e com o leitor na consumação de seu objetivo, pois, como afirma Umberto Eco em seu *Pós-Escrito a O Nome da Rosa*:

“Escreve-se pensando em um leitor, assim como o pintor pinta pensando no observador do quadro. Depois de uma pincelada, recua dois ou três passos e estuda o efeito (...) Quando a obra está terminada, inaugura-se um diálogo entre o texto e os seus leitores (o autor fica excluído). Enquanto a obra está sendo feita, o diálogo é duplo. Há o diálogo entre o texto e todos os outros textos escritos antes (só se fazem livros sobre outros livros e em torno de outros livros) e há o diálogo entre o autor e seu leitor modelo”¹

É sobre essa natureza tripartida da obra literária que se estrutura esta análise da *Balada da Praia dos Cães*², do autor português José Cardoso Pires, lançando o olhar para o romance na busca de compreendê-lo como empreendimento, na medida em que é planejado e alicerçado pelo autor; como individualidade, enquanto objeto próprio e finalizado em sua relação com o restante do universo das letras; e como infinidade de possibilidades, quando trava sua relação com cada leitor, crítico ou pesquisador. Para possibilitar tal análise, o presente texto está dividido em quatro partes, dentro das quais cada item buscará focar um aspecto fundamental para a compreensão do objeto como um todo. Assim, cabe a esse primeiro capítulo explicar essa escolha específica da Balada dentre todas as possibilidades de autores e livros, os métodos a serem utilizados nesta investigação, bem como o que significam as chamadas Estratégias de Escrita e o que se deseja alcançar como resultado da dissertação. A partir do segundo capítulo – *A construção do romance* – entramos de fato na leitura da obra, nesse momento tomando a responsabilidade de pensar os problemas com os quais se deparou José Cardoso Pires ao se propor tal escrita, da mesma forma como as questões as quais ele se impôs no intuito de limitar seu horizonte de produção e ainda sua relação com o universo literário que já o cercava e o que viria a cercá-lo quando do lançamento do livro. O capítulo três – *A construção do público* – lida com a problemática do leitor, pensando a ligação existente entre autor e leitor, nesse sentido ainda tido como leitor ideal, e entre obra e público, fechando assim essa conexão entre o emissor e o receptor mediada pelo objeto literário. Por fim, o capítulo quarto toma para si e imprescindível missão (ao menos para aquilo a que se propõe esta dissertação) de levantar e analisar os

¹ ECO, 1985. p. 40

² CARDOSO PIRES, 1982.

procedimentos internos do texto, desde de seus elementos mais estruturais até as escolhas temáticas.

Como resultado de todo o processo acima apresentado, tem-se o trabalho aqui presente que, embora enquanto dissertação seja algo finalizado, como leitura do romance procura ser apenas um direcionamento para o público, não se fechando a acréscimos e outras possibilidades de entendimento (o que seria contraditório às próprias palavras de Umberto Eco que abrem essa seção), e, no seu papel de parte da caminhada acadêmica descrita, sabe ser apenas um passo da jornada que pretende tornar-se muito mais longa. Portanto, vamos ao esclarecimento de quais são as premissas teóricas que norteiam esta pesquisa e quais os métodos pelos quais ela se desenvolve.

1.1.

Dos trâmites da investigação

À medida que avançamos na leitura desta dissertação, faz-se necessário advertir que entramos simultaneamente no contato com muitos textos; discursos diversos e, às vezes, contrários entre si; pistas que ora levam a descobertas reveladoras, ora – em grande parte dos casos inclusive – a enganos e becos sem saída (ou assim nos parecem, é sempre possível pular o muro). Por isso é preciso estar pronto para enfrentar o processo investigativo a seguir, que não será de forma alguma linear, pois isso seria impossível. Investigar, ou em muitos momentos interrogar, é um processo lento e tortuoso, de idas e vindas sobre os mesmos caminhos para se chegar a destinos distintos, bem o sabe Elias chefe.

Cita-se já Elias Santana, chefe de brigada, ou “Covas”³ – como preferirem –, investigador da Polícia Judiciária portuguesa (doravante denominada também “Judite”⁴) e protagonista da trama, pois seus métodos serão fundamentais, não tanto pelo andamento da investigação interna da trama, mas para a externa, aquela que se faz na leitura e escrutínio do texto, já que, conforme se crê, seja essa mímica de

³ CARDOSO PIRES, 1982, p. 13

⁴ Apelido utilizado pelos personagens do romance em referência a Polícia Judiciária. Tal uso tem origem no costume popular que é motivado pela necessidade de criar códigos uma vez que, dentro de um regime de exceção como o Estado Novo Português, não é permitido comunicar-se livremente a respeito de certas questões políticas, tal qual as investigações policiais e a própria polícia sob o risco de ser considerado subversivo.

métodos um dos objetivos e modos de operar propostos pelo romance, tema que será mais largamente debatido no capítulo três *A construção do público*. De toda forma, deve ficar claro que os procedimentos aqui adotados serão muito próximos daqueles ensejados ao longo da narrativa, tomando como exemplo a fala do investigador, “Entrei pelo gajo dentro e rebentei-o pelas costuras”⁵, para entrarmos também pela estrutura textual dentro e arrebenhá-la pelas costuras.

É nesse sentido que se intitula a dissertação como *Investigação de uma investigação*. A ideia é deixar claro, desde o primeiro momento, esse método que é o da utilização dos próprios mecanismos exercitados no texto como instrumentos de apreciação, mantendo-nos, assim, muito próximos às práticas discursivas instauradas por Cardoso Pires na obra. Essa é também uma maneira lúdica de encarar a problemática da visão acadêmica, uma vez que, menos do que estabelecer um diálogo profundamente teórico-crítico como é comum, aqui procura-se entrar no jogo, também profundo, proposto pelo autor aos seus leitores, colocando-nos também na posição de público, entendida aqui como sendo um lugar privilegiado por fazer parte do projeto da escrita. Nenhum escritor cria para o teórico ou para o crítico, ou, se o faz, é em segundo plano, ao considerar esses também como leitores. A troca primordial que desejam os escritores, em geral, é com o interlocutor comum, aquele que anseia por consumir a obra – e digeri-la é claro –, mas não apenas como alimento para discussões filosóficas distantes do campo propriamente literário. Dito isso, é necessário fazer uma ressalva a respeito da discussão da literatura como entretenimento, que será aludida também no capítulo três, já que o uso de termos como “lúdico”, “interlocutor comum” e “consumo” podem levar a um entendimento redutor da análise que se estabelecerá. Essa, ainda que toque a dualidade conteúdo/consumo, não se centra em tal disputa e tem objetivos bastante distintos de dar pareceres à discussão.

A abordagem sobre o universo literário, aqui, está muito mais ligada ao âmbito da criação, buscando aproximar-se do pensamento de escritores, e a leitura enquanto recepção de um projeto escritural. Por essa razão, as testemunhas chamadas a depor são, preferencialmente, aquelas mais intimamente envolvidas na matéria investigadas, os autores. Assim, justifica-se a opção pelos textos teóricos de Umberto Eco e Ricardo Piglia, ambos pensadores da literatura com produções

⁵ CARDOSO PIRES, 1982, p. 62

ficcionais próprias, além de suas relações com a temática policial, muito aludida em seus trabalhos e tópico indispensável sobre o qual são extensamente interrogados nesta dissertação.

Assim, podemos voltar a essa questão central que é a da *investigação*. O termo, presente no título deste trabalho, não é mero acaso ou força de expressão, é escolhido em concordância com os procedimentos postos em prática pelo próprio autor do romance ao longo da estrutura narrativa. Assim, se faz importante notar o subtítulo da obra, muitas vezes ignorado, *Dissertação sobre um crime*. Muito embora o título não encerre por si só as respostas de um texto, como bem diz Eco “um dos principais obstáculos à realização desse virtuoso propósito [não oferecer interpretações de sua obra] é justamente o fato de que um romance deve ter um título”. É necessário, então, que nos deparemos com essa questão e, nesse caso, o subtítulo de *Balada da praia dos cães* é que introduz dois aspectos fundamentais à sua leitura e consequente entendimento, bem como aos caminhos de análise possíveis aqui propostos.

Debrucemo-nos, pois, sobre o conceito de *dissertação*. Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* dissertação é:

“Substantivo feminino

1 ato ou efeito de dissertar; exposição, redação

2 exposição escrita de assunto relevante nas áreas científica, artística, doutrinária etc.; monografia

3 trabalho escrito feito por estudantes como exercício ou como prova, versando sobre algum ponto das matérias estudadas; exposição escrita

4 exposição oral; conferência, discurso”⁶

Dentre esses significados, portanto, seria possível aproximar a referência do subtítulo à exposição ou redação, à monografia ou ainda ao discurso. Segundo o entendimento geral no entanto, dissertação trata-se de uma composição escrita na qual expõem-se ideias sobre um tema, diz-se ainda que é um exame minucioso sobre um assunto ou a ação de dissertar, de discutir, de expor um tema de maneira sistemática, clara e abrangente. Tais ideias são, também, bem claras e levam para entendê-la como um modelo de texto de caráter mais voltado a uma composição científica, uma análise objetiva, como já nos afirmava o dicionário. Assim, esta própria dissertação de mestrado serve de ilustração para um entendimento do que é

⁶ HOUAISS E VILLAR, 2001.

tal formato. Nesse sentido, então, seria possível nomear este trabalho Dissertação de uma Dissertação aumentando a relação com o título do romance. A escolha, porém, foi distinta pela importância que tem a palavra investigação tanto para a construção da obra quanto para a pesquisa sobre ela.

Dessa maneira, intitular o romance como *Dissertação de um crime* é algo, no mínimo, curioso, já que de dissertação, enquanto forma textual rígida, tem-se muito pouco, bem como é escasso o conteúdo objetivo a respeito do assunto crime ou de sua investigação. Por isso, é importante lançar luz sobre as estratégias adotadas para colocar de pé a narrativa presente na obra, pois, assim, fica possível observar algumas das razões para a escolha de tal subtítulo, já que, conforme afirma Umberto Eco em seu *Pós-Escrito a O Nome da Rosa*, “um título infelizmente, é uma chave interpretativa. Ninguém pode furtar-se às sugestões geradas por *O vermelho e o negro* ou por *Guerra e paz*.”⁷

No caso da Balada, o título, em si, não oferece tantos caminhos interpretativos, já o subtítulo deixa pistas mais claras sobre um sentido a se perseguir. De toda forma, como nos diz ainda Eco em seu *Pós-Escrito a O Nome da Rosa*, “Um narrador não deve oferecer interpretações de sua obra, caso contrário não teria escrito um romance, que é uma máquina de gerar interpretações”⁸ e tampouco deve fazê-lo o crítico, creio eu. A investigação aqui será justamente na busca de expor as técnicas que colocam essa “máquina” em funcionamento, em conformidade com o que faz Eco ao contar ao público o porquê e como escreveu seu romance, partindo das razões pela qual José Cardoso Pires empreende essa escrita, o que está exposto no apêndice de seu livro, para preencher a lacuna deixada no entendimento das formas como se escreveu. Diz o autor nesse apêndice: “Interrogamo-la, essa matéria, porque ela nos interroga no fundo de cada um de nós – foi assim que pensei este livro, um romance”⁹. Da mesma forma, interrogamos, o romance, porque ele nos interroga e foi assim que se pensou esta dissertação, um interrogatório, uma investigação.

⁷ ECO, 1985, p. 8

⁸ ECO, 1985, p. 8

⁹ CARDOSO PIRES, p. 256

1.2.

Das motivações da Balada

A Balada foi eleita como objeto de investigação por um sem fim de razões. Sendo necessário enumerá-las, não o faço de forma hierárquica, pois não existem motivos prioritários, e arrisco-me claramente, sabendo que posso negligenciar outros motivos importantes que contribuíram para essa eleição.

Começemos por uma motivação aqui já aludida e que me levou a uma aproximação com o autor desde o início de meu contato acadêmico com a literatura portuguesa: a produção teórico-reflexiva sobre seu próprio fazer literário. Essa característica fica muito clara na obra icônica *E agora, José?*¹⁰, livro composto por ensaios que refletem sobre sua trajetória como escritor e sua produção, tanto de romances quanto de contos. O interesse advém, justamente, do fato de que tal modelo de trabalho coaduna os âmbitos de autor e de teórico, ainda que de sua própria literatura. Mas pensar a sua produção não é pensar toda a literatura, uma vez que qualquer proposição, por mais idiossincrática que seja, reverbera e influencia o entorno, como o entorno sempre influenciará a criação particular? Nesse sentido, nos afirma Eco, “os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada”¹¹. Em tal caso, mais do que apenas a ficção – que também está presente por ser parte da discussão –, a teoria dialoga com outras teorias e com outras ficções, até mesmo por ser impossível não o fazer. Prova de que todos esses escritos se influenciam mutuamente é o fato de que, partindo de uma proposição de cunho claramente crítico a respeito da ficção, Cardoso Pires, ao desenvolver os ensaios aqui referidos, chega a um estilo muito próximo do fictício a respeito da crítica, em uma quebra de expectativa bastante marcante e significativa. Esse processo é inverso ao realizado em *A charrua entre os corvos*¹², texto seu de 1963 que serve como introdução para a coletânea de contos *Jogos de Azar*. Na charrua, o mote claramente narrativo, “Há anos um pescador da Fonte da Telha a caminho da Albufeira descobriu, em certo ponto da costa, uma charrua carcomida apontada para o mar”¹³, dá lugar, gradualmente, a colocações de cunho

¹⁰ CARDOSO PIRES, 1999.

¹¹ ECO, 1985, p. 20

¹² CARDOSO PIRES, 1985, p. 27

¹³ CARDOSO PIRES, 1985. p. 27

teórico e propositivo, em um tom bem mais próximo ao dos manifestos, por buscar alinhar uma rota pela qual se justifique a presença dos contos reunidos ali. Percebe-se essa ação quando o escritor nos afirma que:

“Se nalgumas destas páginas, no entanto, isto que digo não é evidente, compreende-se: trata-se de uma coletânea em que reuni contos de dois livros diferentes, um publicado em 1949, o outro em 1952, e que correspondem a uma concepção de narrativa para mim bem-localizada e, sob alguns aspectos, distante. Por esse motivo, ao organizar este volume, ocorreu-me intitulá-lo “Visita à oficina”, o que era uma maneira de regressar, através de um punhado de história, a uma experiência literária já vivida e, ao mesmo tempo, uma oportunidade de confronto e de meditação sobre o artesanato do escritor, sobre o jogo de fortuna e azar em que se lança alguém quando descreve um pouco do seu tempo.”¹⁴

É interessante pensar, a partir desses exemplos, como teoria e ficção parecem fazer parte do mesmo campo criativo dentro da escrita de José Cardoso Pires. A condensação dessa hipótese pode estar explícita em um fortuito – para usar a ideia de acaso aludida pelo próprio autor – acontecimento presente na citação acima: era vontade do escritor, a princípio, intitular o volume de contos como “Visita à oficina” – fato obviamente não consumado –, o título, no entanto, não foi completamente abandonado, já que retornaria como nome da terceira seção de *E agora, José?*, sendo, portanto, um ponto de interseção entre ambos os textos. Ressalto isso para demonstrar como são tênues, na produção do português, as fronteiras entre forma e conteúdo, narrativa e análise, prática e pensamento. Acredito que isso se deva àquilo que configura a segunda forte motivação para esta investigação, a busca por uma posição criativa ao longo de sua carreira.

Como posição criativa podemos estabelecer a procura por novas formas de fazer entender e enxergar na literatura, talvez sua característica mais marcante como escritor. José Cardoso Pires nunca foi um autor acomodado a um formato ou ideia literária, o que se observa até mesmo na dificuldade de posicioná-lo confortavelmente em algumas das escolas e grupos dos quais se aproximou, como o surrealismo e o neorrealismo português. Seu movimento, na perseguição de outras possibilidades de expressar e contar qualquer história que seja, é constante, razão pela qual, é bem provável, que tenha desenvolvido seu vasto arcabouço técnico,

¹⁴ CARDOSO PIRES, 1985. p. 30

nossa terceira motivação para eleger o romance do autor como objeto a ser investigado.

Esse elemento, que fica claro ao longo de sua obra completa ao notar a variação de gêneros, estilos e formas de expressão entre contos, peças, ensaios e romances, é, possivelmente, o elemento mais valioso desta análise se tomada pela ótica da teoria voltada aos estudos da escrita como prática. Isso porque, a capacidade de junção de tão variadas técnicas, além de exemplar para qualquer aspirante a escritor – ainda mais se considerarmos o cenário da escrita contemporânea ou pós-moderna (ajuste-se o termo crítico ao gosto do leitor) –, oferece a oportunidade de compreender um maior número de caminhos na construção ficcional, o que torna o estudo mais abrangente e, dessa forma, mais profundo e eficiente quando apreendidas todas as relações que serão expostas. Tal domínio técnico ainda funciona como índice que demonstra a personalidade de Cardoso Pires enquanto leitor, outra faceta importante a ser considerada na análise do ato da escrita. Não é possível concebê-lo senão como consumidor de um variado repertório literário, muito atento às nuances da literatura, extremamente receptivo e crítico contumaz nessa prática. Para tal afirmação não faltam provas documentais deixadas pelo próprio autor em suas obras, basta conferir as intertextualidades que estão presentes em, provavelmente, todos os seus romances e inúmeros contos, fato esse que virá documentado por meio das citações anexadas nos próximos capítulos, ao menos em relação à *Balada da Praia dos Cães*.

Para aproveitar o ensejo da citação da *Balada*, passemos à enumeração das razões de indiciar-se essa obra especificamente. Lembrar os motivos para a escolha do romance, no entanto, não significa estancar a argumentação sobre a escolha do autor, uma vez que, dentro de uma lógica metonímica, eleger uma ficção é eleger automaticamente seu escritor. Dentro desse livro, a experiência com os variados mecanismos técnicos e suas relações possibilita a construção de uma convivência, e decorrente concorrência, entre gêneros distintos. Diz-se convivência por motivos óbvios, já que os tipos de texto coabitam o mesmo espaço e, muitas vezes, contribuem uns para o avanço dos outros, já a concorrência é entendida no sentido de que há uma disputa pelo domínio da narrativa e até mesmo pela preponderância nos anseios classificatórios da tradição etiquetadora dos estudos literários. Essa disputa é enriquecedora na medida em que é justamente nesse conflito que nascem

diversas das novas soluções que possibilitam a unicidade do romance e as mudanças no universo da literatura.

Dentre essas relações dúbias de convivência e disputa, as que recebem maior destaque aqui são as estabelecidas entre a estrutura de conto e a de romance, e entre a narrativa policial e o romance histórico. No primeiro caso, faz-se alusão ao romance enquanto entendimento da tradição do tipo textual, herança dos folhetins desenvolvidos ao longo do século XIX e muito característicos do período do romantismo e do realismo, e seu conflito com um novo modelo, desenvolvido principalmente, no início do século XX, por autores como James Joyce, Ernest Hemingway e Franz Kafka a partir do formato cifrado da tipologia dos contos, que dará origem a uma nova forma de contar, conforme salienta e explica Ricardo Piglia em suas *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*.

Ainda em sintonia com as questões propostas por Piglia e dentro do campo das disputas de gênero, há, na *Balada*, um embate entre a trama política e sua consequente tentação pela estética de denúncia. O tema político, está claro, existe por tratar-se o romance da investigação de um crime, também político, que se situa dentro de um período histórico bem definido, o Estado Novo português. Já a estética de denúncia é decorrente dessa realidade, uma vez que ao tratar de tópicos sociais sensíveis, como, nesse exemplo, um governo ditatorial marcado negativamente em muitos níveis do imaginário de uma nação, corre-se sempre o risco de apelar para um caminho simples dos discursos inflamados, uma forma panfletária e, para muitos, menos elaborada de ficção, com um caráter reflexivo mais raso no que tange à trama de uma ficção. Apenas essa dificuldade para o autor já seria material para um sem fim de discussões de caráter estilístico, a respeito, ainda, do papel do intelectual frente à realidade, do papel da literatura enquanto arte, bem como do próprio estatuto da arte. Tópicos esses que não cabem ao escopo limitado a que se propõe esta dissertação, ainda que se saiba serem eles relevantes para o debate aqui presente.

Ocorre que, mesmo excluindo-se todas essas questões a respeito dos gêneros, resta-nos, de todo modo, a significativa problemática referente à relação entre fato, relato e ficção dentro da obra. Essas instâncias que, segundo as próprias afirmações do autor, parece ser uma das principais razões por trás da elaboração do romance. Isso porque, conforme observa o próprio autor em sua *Nota final*, “entre o facto e a ficção há distanciamentos e aproximações a cada passo, e tudo se

pretende num paralelismo autónomo e numa confluência conflituosa, numa verdade e numa dúvida que não são pura coincidência.”¹⁵ É possível pensar, não de forma fechada, mas conjectural, que o projeto de escritura queira-se mesmo como esse espaço que proporciona o terreno necessário para que os três elementos entrem em convivência, uma espécie de laboratório ou oficina. Tal ideia não poderia deixar de suscitar o interesse investigativo, uma vez que um dos desafios do fazer do escritor deve residir justamente nas tensões entre essas três realidades e, no caso da *Balada* como dito, essa tensão está muito presente no DNA da obra.

Como consequência desse embate exposto por fato, relato e ficção emerge, quase como um efeito colateral, uma polêmica em torno do estatuto da verdade. Nesse sentido, é necessário entender o que se quer dizer por estatuto da verdade e qual será o ponto de vista primordial defendido nesta dissertação. O cerne dessa questão fica mais claro na abordagem feita por Piglia a respeito da disputa existente entre os discursos do intelectual e o do Estado, nesse caso, encarnadas nas obras do argentino Rodolfo Walsh. A ideia aí explicitada é a de que o lugar do escritor está em “estabelecer onde está a verdade, atuar como um detetive, descobrir o segredo que o estado manipula, revelar essa verdade que está escamoteada.”¹⁶ Para aproximar-nos mais do sentido exato em que se tratará esse ponto aqui é necessário reforçar a ideia de que seguiremos uma lógica que está em conformidade com aquela contida nos romances polícias mais tradicionais, ainda que venham a ser feitas ressalvas e observações, entendendo que além da verdade dos fatos – essa perfeita e em estado puro, por isso inalcançável (e isso já uma discordância com o gênero policial clássico) – existe uma verdade alcançável – imperfeita e por isso mesmo questionável e aberta a discussões – e a guerra de relatos¹⁷ para alcançá-la ou, em muitos casos, dominá-la e constitui-la. Essa questão, embora pareça pequena, tendo em vista o pouco espaço físico reservado a ela por conta de outros assuntos urgentes à temática central da dissertação, é enorme pelo volume de importância que tem frente aos debates filosóficos que a postura dessa narrativa assume e permeia diversos tópicos a serem discutidos, uma vez que constitui e é constituída na grande maioria dos enunciados do texto da *Balada*, sejam os diálogos, as descrições ou os comentários do narrador.

¹⁵ CARDOSO PIRES, 1982, p.

¹⁶ PIGLIA, 2001, p. 21

¹⁷ Cf. CERTEAU & MAYOL, 1997.

Dentre aqueles assuntos urgentes ao centro da investigação, estão as ferramentas estruturais, que Cardoso Pires demonstra conhecer com profundidade e utilizar com excelência. O domínio do jogo de vozes, a construção de personagens e de espaços e o desenvolvimento de focos narrativos e sua operação são alguns exemplos que interessam a este estudo e que serão aqui matéria de atenta análise por meio dos exemplos do texto.

Tudo isso se adensa na medida em que o autor emprega um uso extremamente criativo da linguagem, tendo em vista operar essa totalidade de característica únicas da obra, que são as responsáveis por destacá-la dentro de um universo muito vasto do campo literário. Fica bastante evidente, pelo número de razões que justificam a eleição da obra (isso sem citar os prêmios e reconhecimentos que vem recebendo ao longo das décadas), a qualidade técnica de seu texto e sua relevância. Porém, mais importante do que a ressonância entre a crítica, é seu sucesso com o público, e aqui não se considera o sucesso comercial, mas sim aquele enquanto projeto de, por meio desses mecanismos todos, levar o leitor a algo novo.

É por essas – e possivelmente outras – razões que José Cardoso Pires, e mais especificamente a *Balada da praia dos cães*, acabaram por constituir a testemunha ideal para esta investigação em particular.

1.3.

A que se chama Estratégias de Escrita

Mas a que se presta tal investigação e o que justifica tamanho interrogatório? O que se buscava eram pistas e, quem sabe, algumas provas a respeito das estratégias de escrita utilizadas por José Cardoso Pires em sua obra *Balada da Praia dos Cães* e foi isso que me trouxe até aqui. No entanto, para compreender melhor o que seriam essas estratégias que, grosso modo, poderiam ser resumidas em boa parte dos mecanismos descritos acima que constituem as motivações para a escolha da obra, devemos recorrer ao que diz Isabel Margato, na época aludindo a *O Delfim*, em seu texto *Cardos Pires e as Formas da Revolução*. Segundo ela, em sua linha de análise:

“A natureza revolucionária de *O Delfim* poderia aqui ser explicada a partir dos mecanismos formais com que o autor definiu a nova “forma de

enunciação”¹⁸que, como num divisor de águas, reconfigurou o conceito de romance realista, estabelecendo a partir daí um novo marco na literatura portuguesa do século XX.”¹⁹

São eleitos, então, dois mecanismos formais específicos para entender como é operada a revolução que, conforme se afirma, ocorre com o romance:

“A primeira estratégia de escrita constrói-se com a focalização indireta e oblíqua com que o escritor lê os acontecimentos do seu momento histórico (...) A segunda estratégia que gostaria de destacar diz respeito à forma elíptica com que o escritor fixa seus conteúdos”²⁰

Embora ambas as estratégias, focalização indireta e forma elíptica, identificadas acima por Margato, estejam entre as que iremos analisar na *Balada*, o que mais interessa neste momento é comentar o uso da expressão *estratégias de escrita*. Como fica claro, essa categoria não é algo novo, criado aqui, é tomada por empréstimo do uso feito pela professora em seu texto de forma a transformá-la no principal operador desta dissertação. Assim, da mesma forma como aquelas duas características são estudadas com a finalidade de compreender melhor de que maneira o romance *O Delfim* torna-se um exemplo de inovação, um marco na literatura portuguesa, inúmeras estratégias serão investigadas para lançar luz aos procedimentos que levam a *Balada da praia dos cães* a ser um novo marco, um romance inspirador do ponto de vista da produção ficcional.

Ainda para tentar apurar o sentido do que se quer afirmar como estratégias de escrita, é possível recorrer a uma afirmação muito produtiva do filósofo norte americano Nelson Goodman, segundo o qual “A representação ou descrição é apropriada, eficaz, iluminadora, subtil, intrigante, na medida em que o artista ou o autor apreende relações novas e significantes, e concebe meios para as tornar manifestas.”²¹ Isso quer dizer que, na construção dos diferentes romances, pelo menos daqueles nos quais é possível se reconhecer mérito técnico, sempre haverá inovação em relação à matéria pela qual o escritor buscará se expressar e expressar sua visão.

¹⁸ Cf. Piglia *Crítica y ficción*

¹⁹ MARGATO, 2011, p. 132

²⁰ MARGATO, 2011, pp. 133 e 134

²¹ GOODMAN, 2006, p. 62

É nesse sentido, ainda, que o *Pós-Escrito a O Nome da Rosa*, as *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* e *O Laboratório do Escritor* estarão tão presentes no diálogo com a *Balada da praia dos cães*, pois, ainda que não utilizem essa classificação em nenhum momento, todos esses textos refletem a respeito de obras que são muito ricas em suas estratégias de escrita. Todos eles, de alguma forma, contribuirão com exemplos e ferramentas semelhantes às existentes no romance português e, dessa forma, possibilitarão um melhor entendimento tanto pela aproximação quanto pela diferença.

A ideia, portanto, como já se afirmou anteriormente, não é gerar interpretações, nem tampouco realizar uma leitura de algum ponto de vista externo, seja ele filosófico, psicanalítico, sociológico ou o que for. A busca pelas estratégias de escrita está de acordo com esta fala de Eco:

“O autor não deve interpretar. Mas pode contar como e por que escreveu. Os assim chamados tratados de poética nem sempre servem para compreender a obra que os inspirou, mas servem para compreender de que modo se resolve o problema técnico que é a produção de uma obra.”

“Em *A filosofia da composição*, Poe conta como escreveu *O corvo*. Não nos diz como devemos lê-lo, e sim que problemas teve de enfrentar para alcançar um efeito poético. Eu definiria o efeito poético como a capacidade que tem um texto de gerar leituras sempre diversas, sem nunca esgotar-se completamente.”²²

Eu diria que o chamado efeito poético nada mais é do que uma das facetas ou das funções de tantas estratégias de escrita. Na esperança de ter deixado claro o significado do ponto central de estudos desta dissertação, portanto, só resta dar início ao processo investigativo que, embora longo, almeja ser prazeroso e elucidativo a todos aqueles que aceitarem embarcar nesse interrogatório e acompanhar suas nuances e métodos até encontrar seu julgamento final. É nesse ínterim, então, que se dá início às investigações.

²² ECO, 1985. p. 13

2.

A construção do romance

“enquanto não se souber descrever a estrutura das obras, será preciso contentar-se com comparar elementos que se sabe medir, como o metro”

Tzvetan Todorov

Para dar início à investigação, procederemos nosso interrogatório, nesse momento, no sentido de buscar entender a construção da macroestrutura do romance, ou seja, as decisões que pautam o direcionamento do projeto de escrita ainda em fase embrionária e que auxiliam nas escolhas posteriores, colocando limitações e parâmetros a um horizonte que anteriormente era infinito e, portanto, pode-se dizer, inoperável. Isso se dá por uma razão lógica, o universo é regido por leis de funcionamento natural que estabelecem as possibilidades de existência e, sendo um livro parte do universo de coisas existentes, ele se comporta da mesma maneira. Nada que é incontingente pode ser controlado, assim é preciso conter as bordas da narrativa de maneira a poder instaurá-la.

“Entendo que para contar é necessário primeiramente construir um mundo, o mais mobiliado possível, até os últimos pormenores.”²³ A frase de Umberto Eco nos ilumina a compreensão, uma vez que expõe a visão de um escritor de forma simples e palpável. A ideia de ligar a construção do mundo narrativo ao ato de mobiliar é interessante, pois nos remete a algo com o qual temos familiaridade. Projetar um espaço depende de sua mobília, uma vez que é necessário ter em mente as dimensões mínimas exigidas para se cumprir as funções do local. Ao distribuir móveis, ainda que de forma imaginária e projetiva, estabelecemos uma possível circulação, a noção de que podemos tropeçar em certas partes, bater o joelho, dar uma topada. O bom funcionamento de um espaço depende de uma série de pormenores, tal qual a luz e seus horários de iluminação direta, a exposição a sons e ruídos, a circulação de ar, as funções e usos a que será submetido. É bastante diferente pensar uma construção comercial, residencial ou industrial; mais voltada para adultos ou para crianças; de cunho simples ou rebuscado; com arquitetura tradicional ou inovadora. Assim também é a escrita. No caso dos romances realistas parece mais fácil aceitar tal ideia, uma vez que a própria necessidade de respeitar

²³ ECO, 1985 p.21

as leis naturais que regem nossa realidade e os acidentes que constituem nosso mundo já estabelecem um sem fim de limitações com as quais se depara o autor para alcançar êxito em sua empreitada de traduzir o real. Em outros modelos literários, porém, o funcionamento não será distinto. Quer a obra seja a mais irreal ou a mais experimental, ainda assim, na fuga das leis e limites corriqueiros, encontrar-se-á novas regras internas ao funcionamento daquela narrativa. Isso porque o criador da obra é um ser contingente e submetido a um mundo de normas, o que o impõe a necessidade de organizar seu trabalho desde o fluxo das ideias para que as possa expressar, da mesma forma, o público leitor também é constituído por seres dessa natureza e, ainda que desconheçam as regras ao adentrar a leitura, pouco a pouco buscarão, se não dominar, ao menos familiarizar-se com as leis daquele universo a fim de sobreviverem em seu trânsito ali. Pensemos:

“É preciso criar obstáculos, para poder inventar livremente. Em poesia o obstáculo pode ser o verso, o pé, a rima, aquilo que os contemporâneos chamaram de respiração conforme o ouvido... Em narrativa o obstáculo é dado pelo mundo subjacente. E isso não tem nada a ver com o realismo (embora explique *até mesmo* o realismo)”²⁴

Vejam os casos da Odisseia, um dos principais poemas épicos da Grécia Antiga, composta por Homero conforme nos conta a tradição. Embora não se trate de uma narrativa em prosa, o que lhe confere características próprias que a distingue em muitos aspectos do nosso objeto de estudo, é um dos fundamentos do cânone literário ocidental e, portanto, uma influência relevante para qualquer obra. Sua composição, por tratar-se de uma poesia, é em versos, hexâmetros dactílicos, que estão dispostos ao longo de 24 livros na forma que se apresenta para nós atualmente. A escolha pela disposição do texto em verso não é meramente estilística, mas sim circunstancial, uma vez que as narrativas eram transmitidas oralmente e, por isso, por meio de cantos. Já aí encontramos uma primeira regra de construção estabelecida por uma espécie de pacto entre criador e receptor para que seja possibilitada a apreciação do objeto literário. Fora essa primeira questão formal explícita, existem ainda estruturas temáticas erguidas para sustentar a narrativa, entre elas, por exemplo, a divisão da ação em três núcleos principais: a situação de Penélope e Telêmaco em Ítaca, a narração das aventuras de Ulisses durante sua

²⁴ ECO, 1985. p. 23

viagem de volta e, por fim, seu retorno a ilha natal com a resolução da trama. A utilização de locais geográficos supostamente reais e conhecidos na época é outra camada limitadora ao trabalho criativo, bem como a escolha por um modelo de início da história *in media res*, recurso em geral usado para captar a atenção do público desde o princípio, que impõe uma lógica distinta à evolução dos fatos de maneira a evitar dar pistas dos eventos vindouros da ficção.

Para aproximarmo-nos da realidade de José Cardoso Pires, pensemos agora em três diferentes livros de James Joyce, escritor do século XX e, por isso, inserido em um contexto bem mais semelhante ao do português. Suas obras *Retrato de um artista quando jovem*, *Ulisses* e *Finnegans Wake* podem nos ajudar, cada uma a sua maneira, a perceber a questão da construção narrativa. No primeiro exemplo, uma ideia interessante a ser notada é a de que a obra, em sua linguagem e forma, se propõe a evoluir à medida que seu protagonista Stephen Dedalus cresce em idade e evolui, caracterizando assim uma regra em função do tempo da diegese. Não é à toa que seu início é tão peculiar, sendo escrito com uma linguagem que pode ser descrita apenas como infantil “Once upon a time and a very good time it was there was a moocow coming down along the road and this moocow that was coming down along the road met a nicens little boy named baby tuckoo...”. Já em *Ulisses*, o que se tem como característica marcante e de alto interesse para nosso entendimento são as rígidas estruturas de progressão às quais está submetida a história. Existem controles geográficos, uma vez que todo o enredo se desenvolve ao longo de uma realística cidade de Dublin; temporais, já que os acontecimentos são fielmente sincronizados entre as ações de todos os personagens, em função da geografia do local e até mesmo em função dos eventos reais ocorridos na data em que se passa o romance, 16 de junho de 1904; e, de forma ainda mais inovadora, um limitador econômico, pois o dinheiro que possui Harold Bloom, protagonista do romance, é minuciosamente contabilizado a cada evento que requeira atenção ao valor monetário. Por fim, *Finnegans Wake*, provavelmente a mais famosa obra experimental da literatura do ocidente, tem a capacidade de nos mostrar que mesmo o nível da sintaxe e da morfologia podem apresentar-se como modalidades de parâmetro para uma construção ficcional.

Citamos essas obras, pois é como nos diz Eco, “os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada. Isso já sabia Homero, já

sabia Ariosto, para não falar de Rabelais ou de Cervantes.”²⁵ O nosso objeto de estudo, portanto, dialoga de uma forma ou de outra com toda a tradição literária que o antecede, em relação clara, por exemplo, com a literatura policial e a histórica. Ele fala, ainda, de outros escritos – no caso, “um relato de 22 páginas redigido por um jovem que meses antes fora condenado a pena maior como co-autor dum homicídio”²⁶; “dois processos-crime (Polícia Judiciária e PIDE)”²⁷ – e conta uma história já contada – pela polícia, pelo governo, pelos jornais, pelas testemunhas e quem mais o quisesse na época –. Nesse sentido, é importante chamar a atenção para mais um elemento da construção desse romance, a alusão a um manuscrito, que se soma posteriormente à leitura dos registros oficiais. É essa estratégia de deslocamento – que será mais bem desenvolvida nos itens a ela relacionados – que já aparece em *O nome da rosa*, “Por essa razão, minha história só podia começar com o manuscrito encontrado, e essa seria uma citação (naturalmente).”²⁸ E essa estratégia não nos é nem um pouco estranha, pois também constitui o princípio da narrativa daquele que é considerado por muitos o romance fundador da prosa moderna, *Dom Quixote*.

Que fique claro, portanto, segundo entende-se aqui “quando o escritor (ou o artista em geral) diz que trabalhou sem pensar nas regras do processo, quer dizer apenas que trabalhava sem saber que conhecia a regra”²⁹ Segundo nossa hipótese, esse não é, de forma alguma, o caso de Cardoso Pires. Pelo contrário, o que se nota é que o escritor português, de maneira muito consciente, constrói as regras de seu processo e as opera conforme deseja, a fim de alcançar os efeitos planejados. É isso o que ele faz ao trabalhar, por exemplo, com seus personagens principais, o Major Dantas Castro, Mena, o arquiteto Fontenova e o cabo Barroca. “Todos são personagens literárias, isto é, dissertadas de figuras reais.”³⁰ E, aqui, reaparece a ideia de dissertação, isso porque é um modelo de operação eleito pelo autor, agir de maneira dissertativa, ou seja, rigorosa e minuciosa, com atenção científica, mas não na cópia das figuras reais, pois sabe ser impossível e até mesmo inútil. A utilidade que deseja alcançar ao produzir a ficção está em se lançar a, como chama Goodman,

²⁵ ECO, 1985. p.20

²⁶ CARDOSO PIRES, 1982, p. 256

²⁷ CARDOSO PIRES, 1982, p. 256

²⁸ ECO, 1985. p.20

²⁹ ECO, 1985.p.14

³⁰ CARDOSO PIRES, 1982, p. 256

um trabalho de escultor, entregar-se a um problema sutil e intrincado de tradução, pois “a duplicação raramente coincide com a representação realista”³¹ já que “representar fielmente é transmitir a ideia de uma pessoa conhecida e condensada com base em várias experiências.”³² Esse é um trabalho dissertativo de tradução árduo pois:

“as maneiras de fazer para se ter a “aparência correta” não se pode reduzir a regras fixas e universais, pois a aparência de um objeto não depende apenas da sua orientação, distância e iluminação, mas também de tudo o que sabemos sobre ele e da nossa formação, hábitos e interesses.”³³

Dáí a emergência de realizar, estrategicamente, a construção do romance. Em primeiro lugar, como nos afirmou Goodman, não existem regras fixas e universais na representação, o que gera a importância de ser criativo na escolha das estratégias de escrita para constituir a narrativa. Por outro lado, embora a aparência do objeto não dependa apenas de sua orientação, distância e iluminação, ainda encontra essa necessidade e é aí que está a centralidade em se desenvolver e respeitar as regras físicas do universo ficcional proposto. Por último, tudo o que sabemos sobre esses objetos, é dado pela caracterização do autor, comprovando o valor deste tópico.

2.1.

Delimitar o espaço da narrativa

De que casos exatamente estamos falando, então, ao propor uma delimitação dos espaços da narrativa na *Balada da praia dos cães*? Certamente é possível identificar em qualquer obra as lacunas apresentadas pelo autor a fim de serem preenchidas com o material da ficção. Isso se constitui, por exemplo, no tempo da diegese – basta conferir a peculiar estrutura temporal de *Crônica de uma morte anunciada*, de Gabriel García Márquez – ou no espaço de circulação dos personagens – como no já citado *Ulisses*, de Joyce –; nas capacidades e conhecimentos disponíveis aos indivíduos do universo representado – caso

³¹ GOODMAN, 2006. p. 51

³² GOODMAN, 2006. p. 51

³³ GOODMAN, 2006. p. 51

enfrentado por Eco em seu *O nome da rosa* –; e, até mesmo, nas possibilidades de estruturas semânticas, morfológicas e gramaticais em casos mais específicos da literatura – exemplos como *Finnegans Wake*, também de Joyce, apresentado no item anterior, caracterizam bem essa ideia.

A questão, agora, pode ser entender o porquê de tais elementos constituírem estratégias de escrita para uma obra. Esse entendimento exige a visão de que nenhuma dessas escolhas realizadas é gratuita ou aleatória, mas seguem uma lógica própria no romance, em geral, fruto de uma complexa análise e planejamento do autor e por isso são escolhas estratégicas. Para comprovar tal ideia baseemo-nos no que esclarece Umberto Eco em seu *Pós-escrito a O nome da rosa*:

“Por exemplo: por que no meu livro se encontram os fraticelos do século XIV? Se eu devia escrever uma história medieval, deveria situá-la nos séculos XII e XIII, por conhece-los melhor que o XIV. Mas eu precisava de um investigador, possivelmente inglês (citação intertextual), que tivesse um grande censo de observação e uma sensibilidade particular para a interpretação de indícios. Estas qualidades só se encontravam no âmbito franciscano, e após Roger Bacon (...) Mas porque tudo se passa em fins de novembro de 1327? Porque em dezembro Michele de Cesena já está em Avignon (...) Mas novembro era cedo demais. De fato, eu precisava também matar um porco. Por quê? Muito simples: para poder fincar um cadáver de cabeça para baixo num barril de sangue. E por que esta necessidade? Porque a segunda trombeta do Apocalipse diz que ... De modo algum eu podia mudar o *Apocalipse*, fazia parte do mundo. Bem, acontece que (informei-me) os porcos só são mortos no frio, e novembro podia ser cedo demais. A menos que eu colocasse a abadia na montanha, de modo a já ter neve. Se não fosse assim, minha história poderia passar-se na planície, em Pomposa ou em Conques.”³⁴

Percebem como existe uma relação muito própria e próxima entre os desejos do autor para a obra e suas possibilidades de realização dentro da lógica do mundo do romance? Essa convivência é de influência mútua, uma vez que para certas realizações são necessárias adaptações na arquitetura da ficção, como no caso da localização geográfica da abadia, para outras é o enredo que deve ceder espaço de acordo com eventos inadiáveis segundo a lógica do universo constituído, conforme a escolha do século XIV, do ano de 1327 e, até mesmo, do fim do mês de novembro. É, ainda, em alusão a isso que Eco nos diz que “os personagens são forçados a agir segundo as leis do mundo em que vivem. Ou seja, o narrador é prisioneiro de suas

³⁴ ECO, 1985. pp. 24, 25 e 26

próprias premissas”³⁵, explicitando essa organização interna que rege o texto e que também guiará as escolhas extratextuais do autor ao longo de sua criação.

Essas mesmas questões enfrentadas por Eco para pôr de pé uma narrativa em conformidade com a História também estavam presentes para Cardoso Pires em seu momento de composição, porém de uma maneira muito mais rígida. Isso porque, por tratar-se de uma ficção dissertada do real, não permitia negociação de momento ou localidade, uma vez que era necessário respeitar os fatos conforme ocorreram ou estavam relatos na extensa documentação investigativa das polícias. No entanto, era, certamente, a intenção do autor trabalhar em um contexto criativo tão delimitado do ponto de vista da realidade tangível, caso contrário não teria, deliberadamente, concebido tal projeto de dissertação do crime.

Algumas das bordas com as quais se depara Cardoso Pires em sua produção da *Balada da praia dos cães* são o período restrito do tempo da dimensão investigativa, compreendido entre, conforme nos apresenta uma espécie de terceira folha de rosto ou título de um volume da obra, “A investigação 7 de maio de 1960”³⁶ e, de acordo com uma quarta folha de rosto ou título do segundo volume, “A reconstituição 8 de agosto de 1960”³⁷; os locais determinados por onde correram investigadores e investigados, entre eles, por exemplo, a casa do chefe Elias:

“São sete da manhã no seu domicílio à Travessa da Sé, terceiro andar alto com vista para o Tejo. O quarto é um compartimento interior com postigo oval a dar para a escada. Cômoda bojuda, matriarcal. Mesinha-de-cabeceira em mogno, tampo de mármore, escarrador de porcelana colorida. Lençóis bordados com monogramas das iniciais MT entrelaçadas”³⁸

a Casa da Vereda, onde se passaram boa parte das investigações, a reconstituição e os fatos anteriores ao crime:

“*A casa, o covil*

(...) 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.”

³⁵ ECO, 1985. pp. 26 e 27

³⁶ CARDOSO PIRES, 1982. p. 11

³⁷ CARDOSO PIRES, 1982. p. 219

³⁸ CARDOSO PIRES, 1982. p. 14

e seus arredores como “Esta povoação, Fornos, deve ser onde eles iam abastecer, diz Elias”; e ainda um rol bastante específico de personagens envolvidos na história e constantes nos autos e nos relatos, como, para ficarmos em apenas uma citação, o Major Dantas C.:

“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.”³⁹

Todos esses elementos, e alguns outros (poupados por não ser desejo realizar uma enumeração exaustiva), constituem o que podemos considerar como uma primeira dimensão das estruturas do texto, dimensão essa relacionada ao espaço da investigação do crime perpetrada pelas polícias, Pide e Judiciária, e verificável nos textos dos processos abertos ao público após o fim do regime do Estado Novo. As citações anteriores nos dão a noção disso ao serem trazidas por Cardoso Pires em formato muito rígido, bem fiel à linguagem dos autos. Aqui as possibilidades ficcionais do autor são muito escassas, uma vez que o que consta nas investigações é inalterável, embora questionável, e buscar outros elementos além dos já existentes aí seria realizar um novo inquérito e não dissertar sobre aquele existente.

Por isso, o autor dá mais um passo, instituindo uma segunda dimensão da narrativa, aquela que está ligada aos acontecimentos anteriores à investigação, o crime e suas causas. Nesse plano, um nível mais profundo que o anterior, nos encontramos não mais como receptores dos discursos documentais, mas podemos agora seguir de perto a lógica dos investigadores e também dos investigados, sermos testemunhas oculares (se assim se pode aproximar) dos fatos da ação. Apenas com essa operação estratégica, o escritor já alarga seus limites textuais, ganhando terreno pela flexibilização do tempo e do espaço narrativo, pois, para acompanharmos essa esfera, é necessário retroceder e avançar na linha temporal por meio de digressões e projeções, visitas à infância e juventude de certos personagens, testemunhar acontecimentos outros, que não fazem parte da trama principal da investigação, mas contribuem para a caracterização daqueles que nela estão envolvidos. É o que faz o chefe Elias Santana em suas buscas sobre os

³⁹ CARDOSO PIRES, 1982. p. 16

envolvidos e é o que fazemos nós junto dele e também sobre ele. A primeira descrição dos suspeitos serve de exemplo para essa mudança tanto no nível da narrativa quanto no tom que a expressa:

“OS SUSPEITOS,
e qualquer deles, *dramatis personae* postos na praça pública para servirem ao jogo das reconstituições, qualquer deles – uma mulher, um arquitecto e um cabo – são em fotografia de jornal pouco mais que rostos carbonizados. Uma mulher, Filomena. Mal se lhe percebe o olhar mas vê-se que é nova, muito nova. O outro, um cabo. De bivaque e todo tão suspenso, tão à mercê da máquina que o estava a fotografar. Uma criança. O outro também, o arquitecto. Quase sem barba, sem rugas, tem o ar compenetrado de quem cumpre um momento solene. E estes são os três suspeitos, os que mataram e levaram o segredo com eles. Já foram gente, é o que lembra vê-los assim impressos, em grão de cinza.”⁴⁰

O que podemos apreender é que, diferentemente dos trechos anteriores, esse traz consigo uma natureza muito menos oficial, os comentários do narrador são, nesse sentido, elementos humanizadores que aproximam o espectador das *dramatis personae*. O fato de dar-lhes adjetivos como “nova”, “suspenso”, “criança” e “compenetrado” ao invés de dados técnicos é um dos responsáveis pela mudança. A observação sobre a redução de suas personalidades a “rostos carbonizados” na fotografia de jornal, também pode ser lida como uma crítica à própria desumanização que as representações oficiais operam.

O salto de maior complexidade, no entanto, é dado quando Cardoso Pires avança para a sua terceira dimensão narrativa, a das suposições e da imaginação. É nesse ponto em que, de fato, começa a agir o elemento ficcional, o que permite ao autor instituir um novo universo com regras próprias livres das obrigações dos níveis mais superficiais, tão ligados ao real. A ideia de tal camada está bem representada neste trecho da Nota final:

“O medo, uma forma dramática, um limite de solidão. Foi ele que o disse? São de facto palavras dele ou do aqui designado arquitecto Fontenova? Ou doutro alguém, quem sabe? Não teria, até, sido eu que me achei a ouvi-lo dizer essa e outras coisas numa memória inventada para o tornar mais exacto e real?”⁴¹

⁴⁰ CARDOSO PIRES, 1982. p. 17

⁴¹ CARDOSO PIRES, 1982. p. 256

Com essa colocação percebe-se que o romance já adentrou, há muito tempo, uma ambiência imaginativa, criativa, onde a ficção começa a influenciar no real tanto quanto este influenciava aquela, uma vez que a “memória inventada” tem o poder de tornar o personagem “mais exacto e real”. Isso porque, novamente, a literatura tem a capacidade de nos fazer alcançar novas e melhores percepções da realidade, como nos disseram Goodman e Piglia.

Outro trecho do romance que nos explicita esse processo de alargamento pelo qual o escritor permite que ampliemos nosso acesso às informações está no parágrafo a seguir:

“Mas quando o processo lhe chegou finalmente e o viu em quatro volumes deste tamanho, o inspetor começou a compreender. Reconhecia-se ali o peso duma informação bem fundamentada. Mas resumida. Era densa e concisa, sem uma repetição que não fosse intencional, e impecável no método, articulação a toda prova. Para se chegar àquele acabamento muito mais material tinha de ter ficado de fora, e que espécie de material, interrogava-se o inspetor. O covas teria em casa um outro processo de Mena que guardava para ele?”⁴²

Para tentar entender a origem das informações desse terceiro nível narrativo pode-se perguntar: teria Cardoso Pires, por acaso, tido acesso ao material do “baú dos sobrantes”⁴³ do Chefe Elias? A resposta a essa questão não nos interessa tanto na medida em que não constitui fato ficcional – ou seja, material presente na obra –, mas é apenas conjectura interpretativa. O que é fato é o acesso bem mais largo a informações que teríamos apenas na leitura dos processos, como nos confirma o seguinte trecho:

Por fim, ainda sobre a constituição dessas estruturas que dão os limites dentro dos quais o escritor deverá operar em sua obra, é necessário esclarecer uma ideia a respeito da relação entre as variadas dimensões presentes no romance. O que parece ser um processo facilitador do trabalho pensado por José Cardoso Pires, por conta dos progressivos graus de flexibilidade adicionados a cada aprofundamento proposto, na realidade apenas deixa mais complexa sua missão de escrita. Isso porque, essas dimensões não subsistem nem se sustentam isoladamente, mas dependem umas das outras na medida em que habitam o mesmo espaço literário. Essa sobreposição de estruturas textuais produz uma espécie de lógica labiríntica

⁴² CARDOSO PIRES, 1982. p. 96

⁴³ CARDOSO PIRES, 1982. p. 96

maneirista, cujo entendimento necessita mais uma vez das colocações de Umberto Eco:

“Depois, existe o labirinto maneirista: quem o percorre encontra uma espécie de árvore, uma estrutura em forma de raízes com muitos becos sem saída. A saída é uma só, mas pode enganar. Você precisará de um fio de Ariadne para não se perder. Esse labirinto é um modelo de *trial-and-error process*.”⁴⁴

Essa é a lógica da investigação que seguiremos. O fio de Ariadne, tecido por Cardoso Pires enquanto no primeiro momento percorria o labirinto que ele mesmo construía, é oferecido a nós pelo narrador que nos acompanha de forma errática pelos muitos becos que acessaremos antes de chegar ao único fim do enredo. Existe, no entanto, uma última dimensão, responsável essa pela quebra da unicidade de caminho na leitura, além das três presentes na superfície textual que só está oferecida àqueles que realizarem um processo de reconstituição investigativa próprio.

A quarta dimensão, a que aqui nos referimos, está de acordo com aquilo que percebe e explica Ricardo Piglia em seu texto *Teses sobre o conto* presente no livro *O laboratório do escritor*. Segundo ele, um conto sempre conta duas histórias, esse é seu sistema de funcionamento, sua natureza é possuir um enredo secreto. Acontece que, ao trabalhar com duas instâncias, trabalha-se também com dois sistemas de causalidade e com duas lógicas narrativas cujos pontos de cruzamento são a base da construção. A versão moderna do conto narra as duas histórias como se fosse uma só, esse é o exercício realizado sempre por Hemingway, por exemplo. O autor norte americano explica sua estratégia de escrita construindo a comparação da narrativa a um iceberg, pois, de acordo com sua teoria, o mais importante nunca se conta e o que está na superfície do texto, aquilo que está escrito, corresponde a apenas dez por cento do total do que se tem a dizer. São os pontos de cruzamento entre essas duas realidades internas da ficção – na *Balada*, quatro, como acabamos de expor – a base da estrutura sobre a qual se deve trabalhar. Mas de que forma isso implica no romance que estudamos?

Perceba o que nos fala Eco sobre seu romance. “A esta altura fica claro por que minha história básica (quem é o assassino?) ramifica-se em muitas outras histórias, todas elas histórias de outras conjecturas, todas girando em torno da

⁴⁴ ECO, 1985. p. 46 e 47

estrutura da conjectura enquanto tal.”⁴⁵ No caso da *Balada*, essa outra história diz respeito à estrutura da conjectura e do discurso. “Um modelo abstrato da conjectura é o labirinto”⁴⁶, portanto há também, na obra, um segundo labirinto que, dessa vez, será do modelo rizomático. É, ainda, Umberto Eco quem nos explica de que se trata o rizoma:

“Finalmente existe a rede, ou seja, aquele que Deleuze e Guattari chamam de rizoma. O rizoma é feito de modo que cada caminho possa ligar-se com qualquer outro. Não tem centro, não tem periferia, não tem saída, porque é potencialmente infinito. O espaço da conjectura é um espaço de rizoma. O labirinto da minha biblioteca é ainda um labirinto maneirista, mas o mundo em que Guilherme pensa viver já é estruturado em forma de rizoma: ou melhor, é estruturável, mas nunca definitivamente estruturado.”⁴⁷

É nessa dimensão escamoteada, espaço da operação investigativa mais importante a ser desempenhada pelo leitor, que se dá o duelo entre os muito discursos presentes na *Balada*. Sua existência pressupõe um outro mundo, um mundo de ideias com suas regras e, portanto, com novos obstáculos a serem enfrentados pelo escritor em sua criação. Que fique registrada, antes do fim deste tópico, a importante, se não fundamental, observação de que os limites a que se refere aqui são meramente em relação ao trabalho cosmológico que exerce o autor em seu ato de escrita. Ao transpor essa dimensão, todas as leituras não se veem limitadas, seja pelas realidades geográficas, temporais, linguística, ou qualquer outra que se venha a conjecturar. Digo isso, pois, para entender melhor o jogo a que somos introduzidos por José Cardoso Pires graças a sua história secreta e seu segundo modelo de labirinto, é necessário que passemos a próxima etapa do interrogatório.

2.1.1.

A relação entre fato, relato e ficção

O núcleo que explicita tal relação e desperta para ela mesmo aqueles que até o fim do romance não a haviam percebido é a Nota final, localizada após o apêndice,

⁴⁵ ECO, 1985. p.46 e 47

⁴⁶ ECO, 1985. p.46 e 47

⁴⁷ ECO, 1985. p.46 e 47

fechando o texto da *Balada*. É por isso que recorremos a ela na íntegra, para termos aqui presente o testemunho completo do que propõe o autor:

“Nota final:

1. No outono de 61 L.V., que se encontrava sob asilo político na embaixada do Brasil em Lisboa, fez-me chegar às mãos um relato de 22 páginas redigido por um jovem que meses antes fora condenado a pena maior como co-autor dum homicídio. O texto era a descrição lúcida e frontal duma tragédia que tinha perturbado profundamente a opinião do país. Simples e objetivo, o que impressionava era a consciência solitária que o ditava e a voz corajosa em que o fazia.

A leitura posterior dos dois processos-crime (Policia Judiciária e PIDE) veio confirmar-me essa serenidade factual, mas foi o conhecimento directo que tive com o autor do relato, depois de cumprida a pena, que me deu uma dimensão mais profunda dessa objectividade. Apercebi-me então de que naquele homem sensível e dotado de criatividade e imaginação a obsessão do estrito e do pontual era quase uma despersonalização deliberada e que a impusera a si próprio como um princípio na análise deste capítulo da sua vida.

Então como hoje ele sabia que na sua tragédia individual existiu uma parte-maior de erro colectivo; 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.

2. Passados mais de vinte anos sobre estes acontecimentos, a solidão vertical com que ele os encara hoje é, penso eu, uma resposta à solidão partilhada com que as viveu. A essa experiência de terror responde com uma análise frontal e por si só. Não a ilude. Assim se recompôs do medo porque sabe, foi ele que o disse um dia, que «o medo é uma forma dramática de solidão».

3. O medo, uma forma dramática, um limite de solidão. Foi ele que o disse? São de facto palavras dele ou do aqui designado arquitecto Fontenova? Ou doutro alguém, quem sabe? Não teria, até, sido eu que me achei a ouvi-lo dizer essa e outras coisas numa memória inventada para o tornar mais exacto e real?

Em certas vidas (eu acrescentaria, em todas) há circunstâncias que projectam o indivíduo para significações do domínio geral. Um acaso pode transformá-lo em matéria universal – matéria histórica para uns, matéria ficcional para outros, mas sempre justificativa de abordagem. Interrogamo-la, essa matéria, porque ela nos interroga no fundo de cada um de nós – foi assim que pensei este livro, um romance. Nele, o arquitecto Fontenova é uma personagem literária, e da mesma maneira o major. E

Mena. E o cabo Barroca. Todos são personagens literárias, isto é, dissertadas de figuras reais.

*De modo que entre o facto e a ficção há distanciamentos e aproximações a cada passo, e tudo se pretende num paralelismo autónomo e numa confluência conflituosa, numa verdade e numa dúvida que não são pura coincidência.*⁴⁸

Agora, em posse desse depoimento, passemos a questioná-lo em busca de sua compreensão. Antes de mais nada, é importante alertar que, por tratar-se de uma nota final e pelo tom testamentário e frontal com que se apresenta, esse texto pode levar a crer que se trata de uma resposta, de certa forma, definitiva às questões do romance, uma espécie de solução ou explicação das questões aí propostas. Não é isso que se pensa aqui e, tampouco, o modo como será encarado. Para esta dissertação, muito embora a Nota apresente sim uma espécie de justificativa inicial ao desejo de empreender a escrita do romance – fato que advém já de uma leitura segunda, mais profunda das entrelinhas e do não dito –, sua função principal está em constituir mais uma peça nesse intrincado jogo de investigação e interrogação. Estabelecido isso, pensemos nas ideias que se nos apresentam.

Em primeiro lugar, qual é o fato? Partindo da Nota pode-se defini-lo como um homicídio “uma tragédia que tinha perturbado profundamente a opinião do país”. Segundo nosso entendimento são parte ainda do fato “os dois processos-crimes” por se tratarem de realidade factual presente no mundo. Não dizemos isso a respeito dos discursos que levam à constituição, esses estarão na próxima categoria, mas sim os documentos em si, consumados como estão em seus arquivos. Partindo disso, chegamos ao segundo elemento a ser discutido, o relato. Como dito, existem vários modelos de relato na *Balada da praia dos cães*, entre eles o próprio texto “de 22 páginas redigido por um jovem que meses antes fora condenado a pena maior como co-autor dum homicídio”, as falas da polícia Judiciária e da PIDE como resultado de seus inquéritos, as manchetes e notícias de jornais reunidas ao longo da pesquisa e os depoimentos colhidos pelo autor, principalmente, após abril de 74 como nos esclarece, em alguns casos, o “Apêndice”⁴⁹. Tudo isso constitui os relatos, essa ambiência nebulosa de disputas entre versões – oficiais, extraoficiais e populares – por um estatuto de verdade. Por fim, a instância da “matéria ficcional”

⁴⁸ CARDOSO PIRES, 1982. pp. 255 e 256

⁴⁹ CARDOSO PIRES, 1982. p. 251-254

que é o elemento operador pelo qual Cardoso Pires decide abordar a problemática que tem a sua frente, as outras duas instâncias de fato e relatos. Nos últimos dois parágrafos da nota o escritor português revela um pouco de sua visão a respeito dessa natureza, afirmando-nos se tratarem os *dramatis personae* de personagens ficcionais, “dissertados de figuras reais” – em alusão ao seu método dissertativo – e nos assegura que “entre o facto e a ficção há distanciamentos e aproximações a cada passo, e tudo se pretende num paralelismo autónomo e numa confluência conflituosa, numa verdade e numa dúvida que não são pura coincidência”, e é claro que não há coincidência, já que os passos do autor (e os nossos junto com ele) são todos muito calculados e planejados.

Em concordância com as ideias expostas no fim do tópico anterior – *Delimitar o espaço da narrativa* – a respeito da não existência de limites do ponto de visto da leitura e também com o que aqui se apresenta sobre a relação entre as instâncias do romance, Izabel Margato afirmou em matéria para o *Jornal do Brasil*:

“As proposições desta Nota final põem fim a qualquer ilusão interpretativa que se proponha identificar logo de saída os limites do texto da *Balada*. Os seus limites não são, por assim dizer, geográficos (ou genéricos) no sentido amplo da palavra, mas simbólicos com toda densidade significativa que essa categoria possa ter. Poder-se-ia dizer que estamos diante de um romance, mas também de uma dissertação que oscila entre o fato e a ficção e institui um movimento cambiante que dilui as fronteiras entre as pessoas reais envolvidas no crime, e as personagens literárias dissertadas de figuras do real. Essa oscilação vai atingir também o testemunho dado por uma personagem ao autor, pois, as suas palavras finais aniquilam os limites dessa possível referencialidade: O medo, uma forma dramática, um limite de solidão. Foi ele quem o disse? São de facto as palavras dele ou do aqui designado arquiteto Fontenova? Ou doutro alguém, quem sabe? Não teria, até, sido eu que me achei a ouvi-lo dizer essa e outras coisas numa memória inventada para o tornar mais exato e real?”⁵⁰

O romance tem como uma das principais características relevantes se constituir nessa natureza tripartida. Como diz Margato, as fronteiras entre essas categorias se diluem o longo da obra e, com o tempo, é difícil determinar com clareza que trechos se referem a cada um desses elementos. O resultado, então, não é um documentário ou uma reportagem fiel ao relato, buscando repor uma verdade factual que pudesse estar oculta, mas sim um exercício ficcional que ao tentar preencher algumas lacunas parece lançar mais questões que esclarecê-las. E é aqui

⁵⁰ MARGATO, 2010.

que reside grande parte da potência do romance, e, se assim podemos dizer, seu código genético, pois como nos diz Goodman “uma representação ou uma descrição, em virtude do modo como classifica e é classificada, pode fazer ou marcar conexões, analisar objetos e organizar o mundo.”⁵¹ A aposta de Cardoso Pires pela ficção como forma de operar o material que lhe havia sido confiado e realizar essa visita a um momento da história portuguesa tem muita relação com a ideia de que “criar uma imagem participa geralmente na criação do que se quer representar.”⁵²

É essa via de mão dupla entre real e ficcional, a influência entre o objeto criado na literatura e sua referência no mundo que permitem que o exercício instaurado pelo autor português alcance êxito. O texto pratica, nesse sentido, o questionamento dos sistemas homogeneizantes, por apresentar um discurso ficcional que, sabendo-se criação, coloca em discussão o conceito de História por entender que também o histórico se revela como criação, já que é fruto de discursos.

2.1.2.

A Balada como potencial romance histórico

Começamos este tópico reafirmando que o fato de se aventar a possibilidade de ler a *Balada da praia dos cães* como um romance histórico nada tem a ver com uma sugestão interpretativa, como a princípio pode parecer. A ideia que será verificada não está ligada às relações que, em geral justificadamente, podem ser estabelecidas entre a obra e seu contexto historiográfico, político ou social. É claro que essas conexões são importantes para explicar o porquê de se levantar tal módulo de análise, pois não seria necessário discutirmos as estratégias de escrita utilizadas para operar uma faceta histórica se essa não fosse uma questão premente no romance. De toda forma, o espaço aqui cedido se dedica a compreender o que pode caracterizar a presença desse gênero e como se dá sua realização. Assim, antes de tudo, é preciso levantar o seguinte questionamento:

“Que significa escrever um romance histórico? Creio que existem três maneiras de contar o passado. Uma é o *romance*, desde o ciclo bretão até as histórias de Tolkien, cabendo aí também a ‘Gothic novel’, que não é *novel*

⁵¹ GOODMAN, 2006. p. 62

⁵² GOODMAN, 2006. p. 62

mas *romance*: o passado como cenografia, pretexto, construção fabulística, para dar livre curso à imaginação. Portanto, nem sequer é necessário que o *romance* se desenvolva no passado, basta que não se desenvolva aqui e agora e não fale do aqui e do agora, nem mesmo por alegoria. Muita ficção científica é puro *romance*. O *romance* é a história de um *alhures*.⁵³

A fala de Eco nos é fundamental nesse momento de definição do gênero histórico por conta de sua comprovada e reconhecida experiência tanto prática quanto teórica no assunto. Assim o seguimos quando segue a dizer que:

“Depois vem o *romance* de capa e espada, como o de Dumas. O *romance* de capa e espada escolhe o passado ‘real’ e reconhecível, e para torná-lo reconhecível povoa-o de personagens já registrados na enciclopédia (Richelieu, Mazarino), fazendo-os realizar certas ações que a enciclopédia não registra (encontrar Milady, ter contato com um certo Bonacieux), mas que também não a contradizem. Naturalmente, para corroborar a impressão de realidade, os personagens históricos farão também aquilo que (por consenso da historiografia) de fato fizeram (situar la Rochelle, ter relações íntimas com Ana de Áustria, estar envolvido com a Fronda). Nesse quadro (‘verdadeiro’) inserem-se os personagens de fantasia, os quais porém manifestam sentimentos que poderiam ser atribuídos também a personagens de outras épocas. Aquilo que d’Artagnan faz em Londres, recuperando as joias da rainha, poderia ser feito no século XV ou no século XVII. Não é necessário viver no século XVII para ter a psicologia de d’Artagnan.”⁵⁴

Nesta altura já nos é possível questionar se a *Balada* traz em si alguma estrutura ou estratégia com a qual podemos identificá-la ao *romance* bretão ou ao *romance* de capa e espada. Como já ficou bem definido nos itens anteriores – *Delimitar o espaço da narrativa* e *A relação entre fato, relato e ficção* – o modelo de construção do espaço e a forma de operação com o intra e extradiegético instituídas por Cardoso Pires dificilmente se adequam à primeira ideia explicitada, uma vez que são o fato ocorrido e seu contexto dois dos elementos mais fundamentais para o funcionamento e mesmo a existência da obra. Por isso é muito difícil, se não impossível, encontrar algum elemento unitivo da obra com o *romance*. Por outro lado, seremos capazes de alinhar nosso objeto aos romances como os clássicos de Dumas? É admissível que o livro de José Cardoso Pires se passa em um passado real e reconhecível, que existe aí um ou outro personagem registrado na enciclopédia – se não as de caráter mundial, ao menos as portuguesas – e que eles realizam ações tanto registradas quanto não registradas, porém, algo

⁵³ ECO, 1985. p.62

⁵⁴ ECO, 1985. pp. 62 e 63

crucial para esta identificação que, nota-se, está faltando (ou mais exatamente sobrando) é o fato de que, na *Balada da praia dos cães*, os atos dos personagens e a atmosfera que os cerca são demasiados sintomáticos, não apenas de uma época, mas também, de um contexto bastante específico, não podendo dessa forma pertencer a um espaço que não seja o período do Estado Novo português e, mais especificamente, sua década de 60. Por isso, sigamos para a terceira e última maneira de contar o passado identificada por Eco:

“No romance histórico, ao contrário, não é preciso que entrem em cena personagens reconhecíveis em termos de enciclopédia comum. Pensemos em *Os noivos*: o personagem mais conhecido é o cardeal Federigo, que antes de Manzoni era pouco conhecido (bem mais conhecido era o outro Borromeo, San Carlo). Mas tudo aquilo que Renzo, Lucia ou Fra Cristoforo fazem só podia ser feito na Lombardia do século XVII. O que os personagens fazem serve para fazer compreender melhor a história, aquilo que aconteceu. Acontecimentos e personagens são inventados, entretanto dizem sobre a Itália da época coisas que os livros de história nunca disseram com tanta clareza.”⁵⁵

É nesse sentido que damos o primeiro passo significativo em reconhecer a potencialidade histórica da *Balada*, conforme o terceiro modelo proposto pelo autor italiano, pois essa obra possui, em seus protagonistas, personagens dos quais poucos se lembrarão sem o auxílio da própria narrativa – com a exceção, talvez, do Major Dantas C., o “De Cujus”⁵⁶ –, encarnações dos modos de um período, uma condensação do que significou a década de 60 dentro do regime salazarista em Portugal. São as manias de Elias, suas obsessões e seus métodos, bem como o medo constante dos habitantes da casa da vereda, seus assuntos e suas tensões os elementos capazes de nos fazer compreender o clima daquele regime de exceção melhor do que qualquer descrição, por mais objetiva, completa e meticulosa de um livro de história.

Embora apenas esse ponto de aproximação já seja indício forte o suficiente para verificar nossa hipótese, existem ainda outros elementos capazes de maximizar essa relação. Umberto Eco crê “que um romance histórico deva também fazer outra coisa: não apenas identificar no passado as causas do que aconteceu depois, mas também desenhar o processo pelo qual essas causas foram lentamente produzindo seus efeitos”⁵⁷ e aí está a questão central pela qual se torna importante encarar a

⁵⁵ECO, 1985. pp. 62, 63 e 64

⁵⁶ CARDOSO PIRES, 1982. p.14

⁵⁷ ECO, 1985. pp. 64 e 65

Balada, ao menos nesse momento, como um romance histórico. Dentre suas estratégias, encontram-se os diversos mecanismos utilizados para construir um processo de acontecimento dos fatos – o crime, a investigação e, muito para além disso, as próprias relações da década de 60 em Portugal –. Essa escolha pela caracterização do processo por si só já é uma estratégia de escrita, um efeito deliberado no nível macro da narrativa, em seu tom de apresentação ao leitor, e determinará os modos pelos quais será constituída a narrativa em seus níveis de enunciação e até mesmo sintáticos. Isso pois, estando em 1982 (ou mesmo depois, no nosso caso por exemplo) a maneira de se submeter a uma compreensão experimental da atmosfera de um outro tempo, nesse caso o tempo em que decorrem os fatos que geraram a ficção, é através da experiência com a arte, aqui para nós a literária, conforme se questionava Ricardo Piglia a respeito das coisas que só a literatura com seus meios específicos pode oferecer, chegando à conclusão que duas delas seriam uma melhor experiência com a linguagem e uma melhor percepção da realidade. Esses dois conceitos serão fundamentais para nossa compreensão do caso proposto.

Um entendimento do que se passava em Portugal no momento contemporâneo aos acontecimentos da trama fica mais claro com o resumo de Izabel Margato:

“1960 é tempo de acirramento do poder ditatorial de Salazar. Tempo de ameaças e de ocupação da cidade. Mas também é um tempo marcado pelas tensões secretas entre a Pide e a polícia judiciária e pelas deturpações dos pontos de vista falseados que dão forma aos segredos de Estado.”⁵⁸

É essa a realidade que o romance se propõe não apenas a nos retratar, mas a levar a experimentar, o que se trata de um projeto muito maior e mais ambicioso. Para tal, Cardoso Pires seleciona como estratégia trabalhar uma forma complexa de tradução – até mesmo por conta da complexidade do material a ser traduzido – da realidade. Seu *modus operandi* será o de levar-nos a compartilhar das necessidades e códigos que eram fundamentais para a vivência nos ambientes que ele determinara recriar⁵⁹, as polícias política (PIDE) e judiciária e os círculos pelos quais

⁵⁸ MARGATO, 2010.

⁵⁹ O sentido do termo recriar, aqui, remete não ao simples ato de reproduzir, mas sim ao de criar uma segunda vez, porém algo diferente e único. Para um entendimento mais completo do conceito Cf. GOODMAN, 2006.

transitavam seus agentes e investigados, locais esses preenchidos por indivíduos “que só sabem falar entre o Código Penal e o parolar dos marginais”⁶⁰ nos diz o próprio autor.

“Para penetrar no interior desse aparato oficial, desse aparelho de Estado, o autor vai investir-se no papel de detetive, vai examinar arquivos, consultar a documentação dos processos-crime, reunir relatos dispersos, para construir possíveis respostas para a pergunta tantas vezes proferida em relação a esse crime: a quem interessava a morte do major Dantas C.?”⁶¹

O processo de construção, portanto, é o mais clássico dentro dos caminhos a se percorrer para produzir um romance histórico. Em um primeiro momento, tornar-se um pesquisador abnegado, recolhendo o maior volume possível de provas documentais do universo a ser abordado. Esse não é, de forma alguma um trabalho simples, uma vez que exige método e um empenho incomum para que se chegue a um estágio de domínio documental da matéria com o qual se possua autoridade suficiente para produzir com os menores riscos possíveis de incorrer em erro. O momento mais crítico, no entanto, está na etapa posterior, quando se realiza a seleção daquilo que será utilizado e se define a forma de compartilhar isso com o leitor. É nesse ponto que reside aquela que, provavelmente, é a maior particularidade da *Balada* nessa linha de análise, sua forma de expor as informações como um todo dentro da narrativa.

Para compreender como a estratégia escolhida por Cardoso Pires para a exposição dos dados e fatos do período destoam do que se realiza, em geral, dentro dos romances históricos podemos tomar o próprio *O nome da rosa*, de Umberto Eco, como base de comparação. Sobre sua forma eleita para narrar os acontecimentos, Eco nos diz em seu *Pós-escrito*:

“É mais ou menos este o modo pelo qual Adso aponta para pessoas e eventos que seriam bem conhecidos, mas falando deles. Quanto às pessoas e aos eventos que o leitor de Adso, alemão do fim do século, não podia conhecer, porque eram da Itália do começo do século, Adso não hesita em descrevê-los, porque era esse o estilo do cronista medieval, desejoso de introduzir noções enciclopédicas cada vez que mencionava alguma coisa.”⁶²

⁶⁰ CARDOSO PIRES, 1982. p.32

⁶¹ MARGATO, 2010.

⁶² ECO, 1985. p.35

A técnica à qual recorre Eco por meio de Adso, seu narrador, para levar o leitor ao conhecimento do mundo que deseja constituir é a *preterição*. É essa a figura de linguagem com a qual se diz não querer falar de algo conhecido por todos, porém já falando disso. O formato é, ao relatar sua memória direcionado aos seus contemporâneos do século XIV, apresentar explicações detalhadas sobre todos os acontecimentos, lugares, personagens e formas de pensar e se comportar, o que poderia ser algo inusitado não fosse o fato de ser esse um mecanismo já recorrente entre os cronistas medievais. Tal realidade vem a calhar e constitui estratégia promissora para Eco tanto por aproximar o romance do mundo que pretende recriar quanto por dar ao público a oportunidade de situar-se em um ambiente que lhe seria completamente (ou quase) estranho pela distância temporal que os separa.

Nesse sentido, a *Balada da praia dos cães* é muito distinta e constitui uma construção bastante particular. A figura da preterição não se verifica como estratégia utilizada por Cardoso Pires, uma vez que sua linguagem se caracterizará por possuir um modelo bem mais enigmático e pouco elucidativo. Enquanto a abordagem do autor italiano se faz por um caminho pedagógico, buscando sempre iluminar o entendimento do leitor, a do escritor português se realiza em uma instância mesmo de investigação, dando não informações claras e bem explicadas, mas sempre pistas e cifras, escolhendo o que será dito e escondendo o conteúdo central do que se quer dizer. Observemos o seguinte exemplo retirado do romance:

“Elias levanta os olhos para a janela: Como e quando é que a Pide vai actuar? Sempre ouviu dizer que: Polícia que espia polícia é criminoso a dobrar. Isso admite-se?

No céu, o azul de abril foi rasgado pelo sulco dum avião a jacto a caminho dos infinitos.

Elias: Qual será papel do inspector no meio desta jogada?

Dr. Otero, inspector: «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?”⁶³

Nele, percebemos a realização daquilo a que se aludiu, esse discurso, por se tratar ainda do princípio da obra, é o primeiro momento em que a Pide é referida – tendo sido o nome citado apenas outras duas vezes nos três parágrafos anteriores – e, ainda assim, não há qualquer tipo de explicação do que seja a instituição ou outros

⁶³ CARDOSO PIRES, 1982. p.18

comentários a seu respeito. Seu nome simplesmente surge dentro do contexto como uma informação que dispensa deambulações da mesma forma quando se refere à outra polícia e à disputa que se presume entre as duas. Do mesmo modo, na fala do narrador, “Elias está a vê-lo”, parece surgir um terceiro personagem, uma vez que esse a quem Elias vê está “a falar pela boca do Diretor”. Quem é esse terceiro personagem na cena, algum agente da Pide? Como se nota, nada disso está explícito no texto, ainda que sejam dados apreensíveis via um exercício investigativo dos enunciados.

Portanto, fala-se em potencial para romance histórico por um uso até mesmo metafísico desse conceito. Ao considerarmos as categorias de ato e potência dos estudos da metafísica, conforme nos propõe Aristóteles, a realidade histórica da *Balada da praia dos cães* atualiza-se na medida em que o leitor perfaz o caminho investigativo da leitura, reconstituindo os infinitos significados cifrados sob a superfície do texto, retirando de seu estado de potencialidade, o que sintetiza, novamente, a ideia de que, nessa cumplicidade entre autor e público, se realiza a tarefa de explicitar o processo pelo qual as causas históricas produziram seus efeitos.

Mas, novamente, é necessário findar tal discussão por hora, uma vez que a questão da função do leitor é matéria a ser investigada em um próximo capítulo, no qual, pode-se esperar, ampliaremos tal espectro. Isso não acontece, no entanto, com um outro gênero a ser interrogado na sequência: o Romance Policial.

2.1.3.

A estrutura policial como fundação

Muito embora, como se buscou demonstrar, sejam certos limites impostos pelo material histórico que restrinjam e, por isso, formatem boa parte da narrativa, o modelo que parece funcionar como fundação que sustenta e projeta o texto é o da literatura policial. Por se tratar de uma temática relacionada a crime e investigação, essa escolha pode parecer demasiada natural, mas constitui fato muito relevante, ainda mais se considerarmos outro romance da carreira do autor, *O Delfim*. A respeito dessas duas obras Izabel Margato nos diz:

“*Balada da Praia dos Cães* é um marco incontornável na literatura moderna. Se com *O Delfim*, de 1968, o autor inaugura o novo romance português, traçando um divisor de águas, com *Balada*, de 1982, José Cardoso Pires é aclamado e consagrado.”⁶⁴

Nossa análise não se pode deter na leitura dessa segunda obra, mas é importante ressaltar que, ao menos neste ponto, é possível encontrar uma forte relação entre as duas e sua aproximação será útil em certo momento. O elemento que une ambas as obras é o afã, por parte do mercado em geral, de classificar, grosso modo, *O delfim* e a *Balada da praia dos cães* como literatura de gênero policial. O que nos interessa nesse aspecto é perceber que podem ser, justamente, a natureza mercadológica que a promoção desse gênero é capaz de trazer e sua importância, principalmente, para a construção do público almejada pelo autor das duas estratégias pensadas para a escolha de Cardoso Pires. Isso porque, o romance policial é sabidamente uma literatura de massa (e desse comentário exclua-se qualquer juízo de valor quanto a essa natureza, apenas se constata fatos) e, ao longo de sua carreira, até mesmo por sua relação com o círculo dos neorrealistas – questão a ser abordada nos próximos três tópicos –, o diálogo com um número mais vasto de leitores, foi sempre uma questão importante para o autor.

Parece, então, que a aproximação com tal gênero é estratégica e frutífera do ponto de vista da projeção externa da obra, mas cabe agora questionar-nos: em que medida essa proximidade influencia na estrutura interna do romance? Para verificar isso será necessário, em primeiro lugar, investigar as bases do que se entende como literatura policial. Para tanto, recorreremos ao testemunho daquele que, sendo um estudioso das estruturas, dedicou um capítulo somente a compreensão do que possam ser os elementos universais de tal gênero, Tzvetan Todorov:

“Tomaremos como ponto de partida o romance policial clássico que conheceu sua hora de glória entre as duas guerras, e que podemos chamar de “romance de enigma”. Já houve várias tentativas de precisar as regras desse gênero (...); mas a melhor característica global nos parece ser a que nos dá Michel Butor em seu romance *L’emploi du temps*. George Burton, autor de numerosos romances policiais, explica ao narrador que “todo romance policial se constrói sobre dois assassinatos; o primeiro, cometido pelo assassino, é apenas a ocasião do segundo no qual ele é vítima do matador puro e impune, do detetive”, e que “a narrativa... pressupõe duas séries temporais: os dias do inquérito, que começam com o crime, e os dias do drama que levam a ele.

⁶⁴ MARGATO, 2010.

Na base do romance de enigma encontramos uma dualidade, e é ela que nos vai guiar para descrevê-lo. Esse romance não contém uma, mas duas histórias: a história do crime e a história do inquérito.”⁶⁵

Esse romance policial clássico a que se refere Todorov é aquele fundado por Edgar Allan Poe em seu conto *Os assassinatos da rua morgue* e consagrado, com o tempo, por Arthur Conan Doyle e Agatha Christie – caminhos de iniciação de muitos leitores contemporâneos – por meio de seus detetives Sherlock Holmes e Hercule Poirot, ambos inspirado em Chevalier Auguste Dupin, primeiro detetive da literatura policial e personagem de Poe. A característica principal nesse momento, atestada pela ação de seus protagonistas, era a reposição da verdade através do exercício da lógica positivista, uma crença na supremacia da razão pura e sua capacidade de esclarecer o homem. Mais à frente, no entanto, dentro desse mesmo gênero, surgirá, pelas obras de Dashiell Hammett e Raymond Chandler, a tipologia que ficará conhecida como o policial *noire*.

“Examinemos agora outro gênero no interior do romance policial, o que se criou nos Estados Unidos pouco antes e sobretudo depois da segunda guerra, e que foi publicado na França na “*série noire*”; podemos chama-lo de romance negro, embora esse termo tenha também outra significação. O romance negro é um romance que funde as duas histórias ou, por outras palavras, suprime a primeira e dá vida à segunda. Não é mais um crime anterior ao momento da narrativa que se conta, a narrativa coincide com a ação. Nenhum romance negro é apresentado sob a forma de memórias: não há ponto de chegada a partir do qual o narrador abranja os acontecimentos passados, não sabemos se ele chegará vivo ao fim da história. A prospecção substitui a retrospectoção.”

Embora seja certo afirmar a origem do romance policial *noire* a partir dos romances *O falcão maltês* e *O sono eterno*, sua inspiração, conforme nos aponta Piglia, não vem apenas do clássico romance de enigma, para ele “os romances da *série noire* devem ser pensados antes no interior de certa tradição típica da literatura norte-americana”⁶⁶ e “o conto de Hemingway, “Os assassinos”, tem a mesma importância que “Os crimes da rua Morgue””⁶⁷. Trazemos esse ponto de vista para demonstrar como também é necessário observar que nessa segunda tipologia policial existe um outro tipo de relação com a linguagem jornalística, bem típica do estilo de Hemingway e dessa tradição norte-americana, além do fato de em *Os*

⁶⁵ TODOROV, 2006. pp. 95 e 96

⁶⁶ PIGLIA, 1994. p. 77

⁶⁷ PIGLIA, 1994. p. 77

assassinos não haver a pressuposição de que o crime deve ser explicado ou decifrado.

Para finalizar o entendimento da lógica desses dois tipos distintos dentro de um mesmo gênero, Todorov observa que:

“há duas formas de interesse completamente diferentes. A primeira pode ser chamada de curiosidade; sua caminhada vai do efeito à causa; a partir de um certo efeito (um cadáver e certos indícios) é preciso encontrar a causa (o culpado e o que o levou ao crime). A segunda forma é o suspense e aqui se vai da causa ao efeito: mostra-nos primeiramente as causas, os dados iniciais (*gangsters* que preparam um golpe) e o nosso interesse é sustentado pela espera do que vai acontecer, isto é, dos efeitos (cadáveres, crimes, dificuldades).”⁶⁸

Em posse do material oferecido por essas duas definições, reflitamos a respeito da *Balada da praia dos cães*. É realmente possível classificar, de forma definitiva, esse romance como literatura do gênero policial? Pensemos, na obra, o que acompanhamos é a história do inquérito, e isso se alinha com o que chamaremos a partir de agora romance de enigma; e temos, na narrativa, “duas séries temporais: os dias do inquérito, que começam com o crime, e os dias do drama que levam a ele”, apesar de possuímos ainda outras séries temporais que não essas como demonstrou-se em *Delimitar o espaço da narrativa*; no entanto, o que não se verifica no romance português é a importância dada à história do crime como é característico no romance de enigma. O fato é que a solução do crime já é conhecida do público e isso inibe o interesse pela curiosidade. Podemos apostar, então, em um interesse pelo suspense que seja baseado mais em uma espera do que acontecerá nos detalhes das investigações, com os investigadores e investigados, do que na resolução do enredo que, novamente, já está revelada ao público desde o princípio. Ainda que esse último aspecto remeta ao romance *noire*, bem como o comportamento muito mais humano e menos elevado dos investigadores e membros da polícia, pelos demais traços dificilmente poderemos associar a *Balada* ao *noire*, da mesma forma como já está claro que o livro também não corresponde ao que se espera do modelo clássico. Assim chegamos novamente a um impasse, embora haja estratégias por meio das quais aproximar o livro do gênero policial e existam razões para crer que essa aproximação, mesmo que enganosa sob certos

⁶⁸ TODOROV, 2006. p. 99

pontos de vista, fosse desejada pelo autor, a que tipologia policial ele pertenceria? A respeito dessa questão problemática Todorov novamente nos oferece uma solução, pois segundo ele “uma dificuldade suplementar vem juntar-se ao estudo dos gêneros; ela provém do caráter específico de toda norma estética. A grande obra cria, de certo modo, um novo gênero, e ao mesmo tempo transgride as regras até então aceitas.”⁶⁹

Ainda segundo Todorov, “poder-se-ia dizer que todo grande livro estabelece a existência de dois gêneros, a realidade de duas normas: a do gênero que ele transgride, que dominava a literatura precedente; a do gênero que ele cria.”⁷⁰ Sabendo disso, podemos retornar ao que dizia Izabel Margato a respeito do romance *O delfim*, pois, em sua análise, essa obra “inaugura o novo romance português” e se o faz, agora diz-se aqui, fá-lo inaugurando também uma nova categoria no romance policial, e aí que se encontra, alargando ainda mais a ruptura, a *Balada da praia dos cães*. Nesse sentido, esclarece-nos também Margato na mesma entrevista ao Jornal do Brasil:

“Crime, suspeita, ambiguidade são ingredientes caros aos textos de Cardoso Pires. Poder-se-ia dizer que o escritor chega a alimentar a impressão de que seus textos seriam do gênero policial. No entanto, essa aproximação é enganosa, trata-se muito mais de um movimento da sua ficção, isto é, a tática de quem faz da escrita um modo de decifração. O movimento interrogativo que suscita a decifração é responsável por uma rede de sentidos que ora se aproximam, ora se opõem, ora se anulam, e depois voltam, como ecos, para compor as cenas que condensam e cristalizam os sentidos a serem decifrados. Há muito da prática do detetive nos mecanismos dessa ficção, mas não se trata de uma simples recuperação do gênero; trata-se antes de uma apropriação subvertida, uma prática que trabalha o mistério como isca, para depois investigar a própria ação do detetive e, a partir daí, deslocar o eixo de observação pondo sob suspeita o seu ponto de vista.

Se analisarmos o tom que articula o conjunto da obra do autor, poderíamos dizer que os textos de Cardoso Pires exalam uma atmosfera de crime. Um crime a ser desvendado. Ao longo da leitura de cada texto, vamos percebendo que as pistas espalhadas podem transformar-se em cifras de outras coisas e, principalmente, que cada romance pode ser lido como uma miniatura a ser desdobrada um modelo em escala do real.”⁷¹

⁶⁹ TODOROV, 2006. p. 94

⁷⁰ TODOROV, 2006. pp. 94 e 95

⁷¹ MARGATO, 2010.

Para encerrar, portanto, essa discussão, fiquemos com as palavras de Umberto Eco a respeito da metafísica policial. Palavras essas que, embora não seja esse o caso, parecem se dirigir exatamente ao romance de José Cardoso Pires:

“Não é por acaso que o livro se inicia como se fosse um romance policial (e continua a iludir o leitor ingênuo até o fim, de tal modo que o leitor ingênuo pode até não perceber que se trata de um romance policial onde se descobre muito pouco, e o detetive acaba derrotado). Ceio que as pessoas gostam de livro policiais não porque eles contêm assassinatos, tampouco porque neles se celebra o triunfo da ordem final (intelectual, social, legal e moral) sobre a desordem da culpa. É que o romance policial representa uma história de conjectura, em estado puro. Mas um diagnóstico médico, uma pesquisa científica, ou mesmo uma indagação metafísica também são casos de conjectura. No fundo, a pergunta básica da filosofia (como a da psicanálise) é a mesma do romance policial: de quem é a culpa?”⁷²

2.2.

Uma herança da ditadura

Se encerramos o último tópico com uma citação a respeito das conjecturas, é porque elas são fator primordial para entender a relação que se estabelecerá entre a *Balada* e a ditadura do Estado Novo português. Quando se utiliza o termo *herança* no título deste tópico, a intenção é abrir a análise para dois entendimentos, o primeiro de cunho literal, uma vez que Cardoso Pires, como declarado na *Nota final*, recebe o manuscrito de uma forma que pode ser entendida como hereditária, é ele o depositário da confiança de uma memória, um documento particular. A razão última dessa escolha é para nós insondável, restando apenas a opção de refletir por meio da imaginação, o que nos leva a uma hipótese, a de que o escritor configura esse herdeiro por direito justamente por sua trajetória enquanto escritor questionador do *status quo*, do discurso instituído, o adversário ideal à altura do Estado em seu campo da construção de sentidos, sendo-lhe confiada essa missão de dar espaço a um discurso outro dentro das disputas pela versão oficial da verdade. Relembremos, no entanto, que esse entendimento é, tão somente, hipotético ainda que baseado em uma leitura da própria obra. O segundo aspecto reside no fato do romance, por seu material e histórico, ser produto do período e contexto da ditadura salazarista em Portugal, configurando-o como herdeiro dessa realidade.

⁷² ECO, 1985. pp. 45 e 46

Falar sobre a relação do romance com a ditadura é, de certo modo, regressar à discussão acerca do campo histórico, mas o foco aqui não está voltado aos mesmos objetivos que existiam em *A Balada como potencial romance histórico*, esta análise se voltará para esse período buscando pensar a respeito do vínculo da obra com o restante da carreira do próprio autor, bem como com a de seus contemporâneos e como isso se reflete ou é reflexo da realidade vivida em Portugal à época. É assim que retorna a questão das conjecturas, já que elas são, muitas das vezes, o operador por meio do qual Cardoso Pires lida com as peculiaridades de um regime de exceção, o que será um dos mecanismos segundo o qual se molda uma considerável medida da personalidade de sua obra.

A respeito do contexto ditatorial sobre o qual se constituem o fato e o romance, Cardoso Pires declarou em entrevista⁷³ ao *Diário de Lisboa* em 1983 que “naquele crime está o país todo, estamos todos nós. Está tudo em jaulas. Enjaulados em gabinetes, em quartos, em casas, em celas, com polícias por todos os lados, é o tempo da sociedade do terror burocrático.”⁷⁴ Essa fala do escritor nos dá a noção do clima em que estavam envolvidos os personagens – reais e posteriormente ficcionais – durante a década de 60 em Portugal. Por isso, ainda que a obra venha a ser lançada somente em 1982 e seu material tenha sido recolhido desde 74 até o seu momento de produção, não é possível de forma alguma desvincular seu conteúdo daquele fatídico ano de 1960. Seja pela regressão causada pela narrativa ou pela progressão sugerida por sua leitura, um dos pontos fundamentais do movimento da *Balada* sempre estará aí, nesse “tempo da sociedade do terror burocrático”. Nesse sentido, arrematará ainda o autor em sua mesma entrevista de 83:

“O crime que aconteceu ali a morte daquele homem é um crime coletivo. Ali estão todos os nossos medos, as nossas impotências, os nossos fantasmas. Quis fazer uma narração muito transposta dos fatos reais, com os condimentos da imaginação, tal como a imaginação popular transforma os acontecimentos, acrescenta pormenores, adultera o fato.”⁷⁵

Dentro do contexto da trama, a ditadura parece ser sempre uma presença latente, como um personagem que está sempre por perto, à espreita. Ela não aparece

⁷³ Não foi possível ter acesso a essa entrevista na íntegra durante o período de pesquisa para esta dissertação, restando-nos apenas o acesso secundário aos trechos citados por Izabel Margato em sua entrevista ao *Jornal do Brasil* no ano de 2010.

⁷⁴ MARGATO, 2010.

⁷⁵ MARGATO, 2010.

de maneira explícita, mas por elementos sensíveis como seus objetos ou vestida com as roupas de suas instituições. Sua ausência, no entanto, pode ser muito sentida o que lhe confere, de maneira paradoxal, uma presença ainda mais forte. Essa realidade, ao questionarmos um pouco mais a obra, nos é entregue nos seguintes testemunhos:

“Ninguém na sua presença o trata por Covas a não ser o inspector. Justificação: andaram juntos na mesma brigada até Otero ter concluído a licenciatura em direito por conta, verdade ou mentira, duma viúva flamejante do bairro das Colónias. Agora há aquele gabinete da Polícia Judiciária, com carpete e maples pesados a distanciá-los aos dois, agente e inspector, e um retrato do Salazar na parede. Disse alguma coisa, Covas?”⁷⁶

Percebamos como, dentro da sintaxe composta pelo autor, agente, inspetor e um retrato de Salazar ocupam o mesmo nível, traduzindo essa presença simbólica como a de um personagem presente no local, essa em si já é uma pequena estratégia utilizada no estrato formal da narrativa. Em seguida poderemos notar a questão dos mecanismos da ditadura como essas fardas que circulam entre os personagens, a cada momento servindo-lhes como uma função, mas sempre os mantendo no mesmo círculo.

“Mas o Director 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.)”⁷⁷

Aí estão apresentadas três das facetas corporativas do fascismo em sua versão lusitana, a Polícia Judiciária, a Pide e a Censura. Pode-se notar, outra vez, essa presença mais subliminar aludida na voz baixa com a qual correm as notícias. É o estado de alerta causado por um regime que tanto valoriza seus sistemas de vigilância. Nesse sentido, a fala de Margato novamente nos esclarece o funcionamento de algumas estratégias importantes para essa relação entre romance e ditadura.

“Fascismo que durante décadas impôs a sua versão homogênea de todos os fatos. Versão produzida não por um sistema sofisticado de controle e investigação, mas por uma vigilância e verificação do pequeno detalhe, do

⁷⁶ CARDOSO PIRES, 1982. p. 19

⁷⁷ CARDOSO PIRES, 1982. p. 92

visto de perto: a visão míope. Não há nesse processo de investigação uma ação mais elaborada, uma reflexão que ultrapasse as pequenas disputas entre as polícias judiciária e a Pide. Também não há uma tomada de cena mais profunda em que se perceba como eram elaboradas as resistências, ou que possa dar conta das outras faces da realidade política do país. O que o romance reiteradamente coloca em cena são as práticas de poder desse micro-organismo constituído, principalmente, por uma microscopia de pouco alcance.

Nesse sentido, poderíamos dizer que a *Balada da Praia dos Cães* pode ser lida como uma miniatura, um duplo da sociedade portuguesa da época, com seus núcleos paranóicos, suas deformações e relatos de terror. É esta a verdade que aos poucos se descortina no horizonte do romance. É esse o objeto de luta e confrontação do escritor em sua busca de uma melhor percepção da realidade. Esses procedimentos constituem a expressão da eficácia política do escritor, o seu modo fecundo de se posicionar.”⁷⁸

Ao fim de tudo isso, um questionamento importante poderia ser a respeito da escolha do autor de revisitar o tema somente tantos anos depois do fato ocorrido e do recebimento do relato. Nesse sentido, novamente, por se tratar de uma matéria de elucubração, só nos resta recorrer às pistas deixadas na obra e, pelos comentários do autor, como ao final do livro quando ele deixa claro que foram feitas diversas pesquisas e leituras que só lhe foram permitidas após a revolução dos cravos em abril de 74, é possível perceber uma razão de viabilidade. Da mesma forma acontece com os depoimentos e relatos colhidos com diversas testemunhas e personagens que até então se encontravam presos ou não podiam se pronunciar por conta do controle exercido pelos aparelhos repressores. Por outro lado, deparamo-nos com uma urgência tardia, causada por um fenômeno de apagamento de memórias e de construção de um consenso apaziguador e até mesmo enaltecedor de certas características e personagens do governo fascista português. Esse tipo de movimento foi comum em diversos países que passaram por momentos semelhantes de regimes de exceção não apenas fascistas, como nos comprovam os discursos oficiais da história. Pensando outra vez na potência do discurso de José Cardoso Pires é possível dizer que, para equilibrar a disputa de forças no campo discursivo e construir uma memória mais viva e real da experiência lusitana nos anos do salazarismo, o romance era mais necessário e eficaz em 82 do que teria sido na década de 60, momento em que não seria possível concebê-lo da forma como o encontramos hoje e, tampouco, lança-lo frente ao domínio dos censores.

⁷⁸ MARGATO, 2010.

2.2.1.

Um romance neorrealista?

Tanto a questão da herança quanto a da ditadura não se esgotam no que foi dito no tópico anterior (e nem se esgotarão com os pontos levantados aqui, é claro), por isso são convocadas para, dessa vez, um interrogatório a respeito das relações suspeitas entre o romance em questão e o neorrealismo. É importante que busquemos entender o que há de neorrealista na construção e nas estruturas da obra, e, mais relevante ainda, o que há de não neorrealista. Para isso é primordial que ofereçamos a definição de em que consistiu esse movimento que veio a ficar conhecido como o neorrealismo⁷⁹ português. Fazemos, porém, uma ressalva pois a própria adoção da ideia do neorrealismo como escola literária ou grupo homogêneo de pensamentos é problemática segundo a hipótese desta dissertação, uma vez que se acredita na capacidade individual de cada autor e obra em propor soluções e formas novas a cada trabalho de escrita. Dito isso, assumamos a visão de que o neorrealismo se constituiu como um movimento de desejos em comum, uma convivência em torno de um mesmo objetivo, tanto político quanto artístico. Essa convivência se deu, essencialmente, no entorno do “primado da *reforma das mentalidades*, tópico doutrinário axial da “revista de doutrina e crítica” *Seara Nova*”⁸⁰, conforme nos explica o professor António Pedro Pita. Com relação a esse contexto nos elucida a professora Izabel Pires de Lima:

“Cardoso Pires publica o seu primeiro livro, um livro de contos, *Os Caminheiros e outros contos*, em 1949, isto é, dez anos depois da publicação de *Gaibéus*, de Alves Redol, tido como o romance inaugural do neo-realismo português. Esta foi a designação possível em Portugal, nos anos 30 do século passado, para um realismo de fundamentação marxista, que nunca poderia confundir-se com o realismo socialista enquanto arte de regime e propaganda que foi, visto que o neo-realismo quis ser e foi uma arte de resistência ao regime. A famosa epígrafe de *Gaibéus* é acolhida como uma espécie de proclamação de intenções do novo movimento:

Este romance não pretende ficar na história como obra de arte.
Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo.

⁷⁹ Sobre a questão terminológica entre o uso do termo neo-realismo e neorrealismo, esclarece-se, trata-se de uma complicação causada pela última reforma ortográfica da língua portuguesa à qual não se deu maior atenção nesta dissertação, mantendo assim o uso da forma com hífen em referências àqueles que utilizam palavra conforme antes da reforma e o uso sem hífen para as falas próprias desta dissertação por serem posteriores à nova regra.

⁸⁰ PITA, 2011. p. 17

Depois disso, será o que os outros entenderem.⁸¹

Nela se salienta a secundarização da componente estética da obra em favor da sua dimensão documental e consequentemente intervencionista. A obra literária deve mostrar, denunciar, no sentido da transformação do mundo. Portanto, o neo-realismo, tal como o realismo oitocentista, entende a arte como uma estratégia de denúncia das contradições sociais, atribuindo-lhe uma função social.

A visão redutora da arte contemplada nesta acepção do neo-realismo explica o facto de uma tal designação, nascida de uma sugestão de Joaquim Namorado, não ter sido consensual desde o início, exactamente porque sugere um nexo de continuidade com o realismo do século anterior e também porque não era forçoso que uma poética de fundamentação marxista tivesse que ser realista. António Pedro Pita e Rosa Maria Martelo têm chamado a atenção para o facto de o neo-realismo ter nascido e ter-se desenvolvido em estado de polémica interna e externa ao grupo.”⁸²

Dentro do espaço neorrealista, José Cardoso Pires se identifica, principalmente, com o entendimento da arte como uma ferramenta para agir sobre as contradições sociais, atribuindo à sua literatura uma função social. Ocorre que a maneira como ele realiza esse anseio é bastante distinta da maioria de seus colegas literatos com quem conviveu no movimento. Cada uma das estratégias explicitadas e analisadas até aqui constitui prova de tal apartamento, uma vez que são baseadas em sua experiência com a linguagem, com os elementos formais do texto e mesmo com sua estrutura lógica. Nesse sentido, desde o princípio, Cardoso Pires esteve posicionado em um local muito claro na polémica à qual chamam a atenção António Pedro Pita e Rosa Maria Martelo. Para um entendimento de que questões internas e externas eram essas a que estava sujeito o movimento desde sua gênese, colhemos as palavras do próprio Pita:

“Um dos aspectos mais interessantes da profunda reconfiguração política e social que decorre em Portugal entre o golpe de Estado de 28 de maio de 1926 e a sedimentação jurídico-política do estado Novo em 1933 é a definição da *centralidade política* da arte ou, para tentar ser mais rigoroso, a ocorrência de novos modos de “determinação do sensível”, novas formas de “visibilidade e de dizibilidade do que é próprio e do que é comum”⁸³.”⁸⁴

⁸¹ REDOL, Alves, *Gaibéus*, Lisboa, Editorial Caminho, 1989.

⁸² Izabel pires de Lima

⁸³ Pita em referência a RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. p. 8

⁸⁴ PITA, 2011. p. 15

Dessa centralidade política que adquire a arte nesse período, surge a disputa por um estatuto central dentro da concepção moderna de nação, a capacidade de gerar comunidade.

“Finalmente, importa reconhecer de que importância a arte é investida no processo *político* de gerar comunidade. Porque, sublinho, é a arte (quer dizer: um modo específico de produção de sentido) e não a economia, a ciência ou a educação que se considera dispor dos meios para gerar comunidade.”⁸⁵

Dada a importância da arte nesse momento específico em Portugal, era natural a aparição de querelas entre os diversos grupos de artistas e pensadores que coabitavam no país. Daí se originarem as polémicas externas ao grupo dos neorrealistas que foi se constituindo ao longo dos primeiros anos de sedimentação do regime. Houve, no entanto, graças a uma diferença de entendimento sobre a forma de ação do intelectual frente à sua demanda com o povo, uma disputa também interna ao grupo. Um resumo das motivações desse desentendimento fica claro no pensamento exposto por Bento de Jesus Caraça, membro original do grupo de pensadores do que se intitulou neorrealismo, ao qual acessaremos por meio do resumo de Pita:

“Distinção decisiva. A “arte de via reduzida” é dispersiva, alimenta as singularidades e as distâncias porque toca o sentimento dos homens num plano de imediatidade que dispensa o trabalho da mediação racional.

Ora, dispensar o trabalho da mediação racional significa desvalorizar o trabalho específico da arte – o trabalho da linguagem e a importância da forma, que reaparece na “arte de via longa”, intelectualizada e exigente de uma atenção que aproxima os homens e os reúne em torno de uma racionalidade sensível.

Ponto central na argumentação de Caraça é o vínculo que estabelece entre a “arte de via longa” e a integração social: quanto mais exigente for a arte, menos evasiva é e mais aprofunda a relação de cada receptor com os outros, com o mundo e com história.”⁸⁶

Se situamos a obra *Balada da praia dos cães* dentro da concepção da arte de via longa – algo muito lógico tendo em vista todas as estratégias complexas de exigência tanto do autor quanto do público já levantadas até aqui –, reforçamos o entendimento dessas mesmas estratégias e as justificativas por suas escolhas. Fica claro para nós, caso leiamos suas outras obras, que José Cardoso Pires, desde o

⁸⁵ PITA, 2011. p. 21

⁸⁶ PITA, 2011. p. 24

início de sua carreira, estava alinhado a um pensamento da arte pela via longa, o que só vai se aprofundar e desenvolver com o passar dos anos. É a esse respeito que nos diz Isabel Pires de Lima:

“Quer isto relevar que Cardoso Pires inicia a sua carreira literária num momento em que os anos de formação do neo-realismo já tinham passado, muito marcados por atitudes frequentemente prescritivas em termos de poética: a valorização da prosa ficcional de tese, abertamente imperativa e normativa, a incorporação de uma dimensão de alteridade, geradora de comunicabilidade e acessibilidade, uma retórica épica e exortativa e um otimismo preditivo desencadeadores da ação transformadora.

Ora, a obra do autor, sobretudo na sua primeira fase, não deixa de afirmar uma filiação realista de evidente fundamentação marxista, próxima da neo-realista, sem contudo com ela se confundir. A opção por uma estética de matriz realista manter-se-á ao longo de toda a sua produção literária, embora seja mais adequado, quando nos referirmos a Cardoso Pires, não falarmos apenas em realismo mas em *realismos* ou em diversos *efeitos do realismo*⁸⁷.”⁸⁸

Conclui-se, assim, que, ainda que se considere o autor como um herdeiro do pensamento neorrealista, sua relação com esse grupo sempre foi de um certo distanciamento processual e com as respectivas ressalvas causadas por isso. Suas inovações no campo literário o afastaram obra após obra do núcleo duro do pensamento do realismo com qual se associou o neorrealismo português, caracterizando uma carreira que se marcará por constituir-se no desvio.

2.2.2.

Um caminho no desvio

A hipótese a ser aqui investigada é a de que, no desvio do normativo para os neorrealistas, daquilo que se tem como modelo tradicional de romance policial e também das convenções do que é um romance histórico, José Cardoso Pires acaba percorrendo uma nova alternativa de caminho. Essa trilha é aberta por ele de

⁸⁷ A propósito do realismo em Ruben Fonseca e Cardoso Pires, Petar Petrov distingue quatro práticas do realismo na obra do autor, correspondendo a quatro períodos de produção: “humanismo dramático”, “realismo subjectivo”, “realismo imaginário”, “realismo crítico de feição pós-modernista” (2000:101-2). Já antes Óscar LOPES, num ensaio escrito nos anos 80, “Os tempos e as vozes na obra de Cardoso Pires” (1990: 287-306) distinguira até então “três fases, ou antes, três formas de organização sucessivamente dominantes. Vêm primeiro os seus contos, especialmente os de melhor qualidade; em segundo lugar os romances *O Anjo Ancorado*, 1958, *O Hóspede de Job*, 1963, e ainda a peça teatral *O Render dos Heróis*, 1960; finalmente, os dois últimos romances, *O Delfim*, 1968, e *Balada da Praia dos Cães*, 1982.” (1990: 290)

⁸⁸ Isabel Pires de Lima

maneira desbravadora e fica como legado às futuras gerações de escritores e leitores. Dessa forma, pensemos o que há de desviante na *Balada* e como o autor chega a essas novas formas de narrar. A começar pela forma de estruturação da narrativa, com o perdão por repetir elementos já antes levantados, o autor não constrói um ou dois níveis de história, como seria o comum, mas quatro camadas, a contar também a história secreta. Lança-se a um experimento muito complexo e arriscado na seara dos discursos, estipulando um limite tênue de variação entre o fato, os relatos e a ficção, esgarçando e apagando as fronteiras entre essas instâncias a todo momento. Questiona um estatuto do romance histórico e abre uma nova possibilidade de visitar a narrativa oficial, estabelecendo para a literatura uma autoridade documental poucas vezes vista. Flexibiliza ao mesmo tempo que teoriza alguns dos teoremas mais consagrados da literatura policial e de seu entendimento pelo público. Propõe uma nova memória e conhecimento sobre um momento específico da história de seu país através da construção de uma ficção, concedendo assim ao artista uma ferramenta poderosa de ação que lhe havia sido confiscada com o advento dos jornais enquanto mídia oficial. Baseando-se nisso tudo, talvez nos seja possível dizer que, na *Balada*, Cardoso Pires pode ser considerado um autor pós-moderno (com todas as dificuldades e imprecisões que essa definição ainda pode trazer). Dizemos isso se nos baseamos na definição que nos é conferida por Eco. “A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de maneira inocente”⁸⁹. Não é isso que faz o autor em sua relação com todos os elementos recapitulados aqui se considerarmos que tal inocência está apenas na superfície com que os trata, mas a ironia presente a todo o momento? Eco nos diz ainda a respeito dessa definição do pós-moderno:

“O que me interessa é o teorema que os teóricos dessa tendência formulam a partir de suas premissas: ‘O meu escritor pós-moderno ideal não tinha e não repudia nem seus genitores do século XX nem seus avós do século XIX. Ele digeriu o modernismo, mas não o carrega nos ombros como um peso... Esse escritor talvez não consiga atingir ou comover os fãs de James Michener e Irving Wallace, sem falar dos analfabetos lobotomizados pelos *mass media*, mas às vezes poderia atingir e divertir um público mais amplo do que aquele círculo que Thomas Mann chamava de primeiros cristãos, os devotos da Arte... O romance pós-moderno ideal deveria superar as diatribes entre realismo e irrealismo, formalismo e ‘conteudismo’, literatura pura e literatura

⁸⁹ ECO, 1985. pp. 56 e 57

engajada, narrativa de elite e narrativa de massa... A analogia que prefiro é antes com o bom jazz ou com a música clássica: ouvindo várias vezes e analisando a partitura, descobrimos muitas coisas que não foram notadas na primeira vez, mas essa primeira vez deve ser capaz de prender-nos a ponto de desejarmos ouvir outras vezes, e isso vale tanto para os especialistas como para os não-especialistas.’ Assim falava Barth em 1980, ao retomar o tema, mas dessa vez sob o título de ‘A literatura de plenitude’”⁹⁰

Percebam os termos utilizados para enunciar o que deve fazer o romance pós-moderno ideal. Suas questões estão na relação entre “realismo e irrealismo, formalismo e ‘conteudismo’, literatura pura e literatura engajada, narrativa de elite e narrativa de massa”, ideias todas essas já abordadas na escrita de nosso objeto de estudo. Notem agora como Petrov se refere ao trabalho do autor português:

“A nosso ver, a presença de diferentes tendências realistas na ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca é testemunho de estarmos perante uma literatura que confirma a criatividade de ambos na procura de novas formas de representação e comunicação. No caso do escritor português, as quatro tendências devem-se à mudança da tónica temática e dos modos de expressão, condicionada por exigências estéticas, como resultado de novas realidades sociais. Sempre atento a essas últimas, José Cardoso Pires nunca abandonou o compromisso artístico, como se pode comprovar pela sua produção literária que, ao longo de cinquenta anos, questionou constantemente as diversas formas que limitam e subjugam as capacidades dos seres humanos. Neste sentido, a sua obra é inquestionavelmente participante, não só pelo seu aspecto desmistificador, mas também pela ousadia experimental, traduzida na incorporação de novas técnicas expressivas necessárias para a revigoração da sua estética realista.

(...) filiada num *realismo crítico de feição pós-modernista*, terá como suporte a expressão de uma «nova consciência histórica» ou do «relativismo do ser» do escritor (Coelho, N.N., 1992), que se resume na reinterpretação de certos factos esclarecedores para a compreensão do presente. A técnica compositiva recorre à *narrativização* e a uma complexa *montagem estrutural*, enquanto a linguagem aproveita, em maior escala, material jornalístico e histórico-documental.”⁹¹

Como obras exemplares desse momento de “realismo crítico de feição pós-modernista” e de suas técnicas, Petrov cita o romance *Alexandra Alpha* e a *Balada da praia dos cães*. Tal visão, inquestionavelmente, corrobora com as estratégias que viemos explicitando e analisando até este momento. É do que nos dá testemunho também Pires de Lima, dessa vez de forma mais genérica sobre a trajetória do escritor:

⁹⁰ ECO, 1985. pp. 59 e 60

⁹¹ PETROV, 2000. pp. 101 e 102

“Como se constata, Cardoso Pires opta, pois, pela criação de um efeito de realismo já então de certo modo desviante relativamente ao neo-realismo, através de uma espécie de exemplificação metafórica, em lugar de se prender a preocupações de descrição pretensamente objectiva da realidade, dando desde o início da sua obra passos diferentes no sentido de uma prática muito particular do realismo, que virá a ter qualquer coisa de surrealizante - o gosto pela fábula anti-moralista banhada de certa dose de crueldade.”⁹²

Para além de tudo isso, Cardoso Pires fala de um lugar muito novo dentro do entendimento da arte e da literatura, uma periferia. Não é que esse espaço não existisse, pelo contrário, ele sempre esteve presente e foi maximizado, principalmente, com o advento da modernidade. No entanto, a consciência do que representa narrar a partir da periferia no fim do século XX e no século XXI, que ainda estava por vir, era algo que se formava no momento em que a *Balada da praia dos cães* era escrita e lançada. O que propõe Piglia em suas *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, ensaio lançado no ano de 2001, se baseia justamente naquilo que se vê em romances pioneiros como a *Balada*. Para entender esse conceito é necessário, antes, compreender que Portugal é uma periferia da Europa, ocupando, portanto, um lugar híbrido de periferia dentro do centro. Está, portanto, à margem dos países centrais de seu continente, mas em posição que pode ser considerada privilegiada quando em comparação com outros locais como a América latina ou a África, para ficarmos apenas nos continentes onde teve suas principais colônias. Para operar essa escrita periférica o autor recorre a algumas estratégias bastante específicas sobre as quais discorre o próprio Piglia, entre elas a principal é o deslocamento que será verificado de algumas maneiras distintas, a esse respeito, porém, caberá o capítulo quatro que é dedicado a um estudo mais próximo das provas documentais compiladas ao longo dos interrogatórios a que foi submetida a obra.

⁹² Izabel Pires de Lima

3.

A construção do público

“Que significa pensar num leitor capaz de superar o obstáculo penitencial das primeiras cem páginas? Significa exatamente escrever cem páginas com o objetivo de construir um leitor adequado para as páginas seguintes.”

Umberto Eco

Essa terceira parte da dissertação se dedica de maneira mais detida a uma importante dimensão da literatura, a relação do romance com seu público leitor. Qualquer obra, ao ser concebida, tem por objetivo ser lida, do contrário nenhum autor se daria ao trabalho de escrever. Por isso, é fundamental para os objetivos desta investigação estabelecer quais são e de que maneira se realizam as estratégias de escrita mais voltadas a esse elemento vital para o cumprimento do ciclo literário.

Ao se referir ao consumo de uma obra é importante deixar claro que existem diversas maneiras pelas quais um escritor pode se relacionar com a ideia de alcançar um público. Tal realidade não é, de forma alguma, passiva e é por essa razão que pensaremos esse processo como um processo de *construção* do público leitor. Essa construção é, em geral, deliberada e leva em consideração, ainda que em certos casos de forma pouco consciente, as variantes de leitor que podem ser atingidas. Não é à toa que, no mundo editorial, existem definições de faixas, levando em consideração os mais diversos fatores e com base em estudos e pesquisas de mercado. A dimensão comercial não é parte do foco que se deseja discutir aqui, porém é importante não a ignorar por ser parte da equação do sistema literário, sendo essa a única razão para citá-la.

Para pensar esse trabalho de construção do público leitor, antes de mais nada, é necessário considerar os dois aspectos em que há um exercício construtor. Se, por um lado, existe uma atividade que é exercida tendo em vista a concatenação de um grupo de pessoas interessadas na obra, constituindo assim um aspecto coletivo, por outro lado há um esforço para compor o leitor de forma isolada, enquanto pessoa, caracterizando a dimensão individual dessa empreitada. Era a respeito do primeiro aspecto que discutíamos em *O romance policial como base* a importância estratégica da aproximação desse gênero de um ponto de vista mercadológico, da mesma forma, contribui o elemento histórico ligado a um assunto de interesse da nação para a divulgação do romance, mas ao falar isso pensa-se não em razões econômicas, sobre o ganho financeiro com as vendas, mas

sim no alcance do maior número de leitores possíveis para que a obra amplie sua ação transformadora. Somente depois de conquistado o interesse do público se torna possível realizar a segunda parte da construção a que aludimos.

Este terceiro capítulo tem como principal interesse investigar essa dimensão da construção do público leitor, o trabalho feito sobre o indivíduo. Sobre isso a pergunta que deveríamos fazer é: o que apreende de novo um leitor da *Balada da praia dos cães*? Nelson Goodman nos diz que “As imagens em perspectiva, como todas as outras, têm de ser lidas, e a capacidade de ler tem de ser adquirida.”⁹³ Essa seria a primeira resposta a nossa pergunta, o leitor dessa obra deve receber dela uma nova capacidade de ler e isso será desenvolvido ao longo da trama justamente pelas diversas estratégias utilizadas pelo escritor para treinar seu público. Pensemos no modelo investigativo encenado por Cardoso Pires no romance e no excesso de lacunas deixadas na trama para serem preenchidas por seu receptor, essa espécie de jogo, por si só, já deve servir de exercício para que o indivíduo desenvolva sua capacidade de investigação e interpretação. A realidade é que o público português, após as seguidas décadas de um governo controlador da cultura e das formas de pensamento, possuía uma habilidade interpretativa e crítica atrofiada em geral e essa talvez seja uma explicação para o desejo de trabalho do autor. Para ilustrar tal ponto de vista nos cabe bem outra frase de Goodman: “O olho unicamente acostumado à pintura oriental não compreende imediatamente uma pintura em perspectiva.”⁹⁴

No entanto, tudo o que foi dito até aqui pode levar a uma compreensão de que o escritor está sempre em posse do controle da obra, o que não é de forma alguma a realidade. Após findado o trabalho criativo a ficção passa a um domínio da interpretação da conjectura e, nesse campo, quem tem a palavra é o público, cada indivíduo se torna responsável por sua própria investigação, por um parecer e um veredito. Com relação a isso, nos fala Eco:

“Nada consola mais o autor de um romance do que descobrir nele leituras nas quais não pensava e que os leitores lhe sugerem. Quando eu escrevia obras teóricas, minha atitude em relação aos críticos era do tipo judicioso: entenderam ou não o que eu quis dizer? Com um romance é completamente diferente. Não digo que o autor não possa descobrir uma leitura que lhe parece aberrante, mas deveria sempre calar-se; outros que pensem em contestá-la,

⁹³ GOODMAN, 2006. p.46

⁹⁴ GOODMAN, 2006. p.46

com o texto nas mãos. De resto, a grande maioria das leituras faz descobrir efeitos de sentido em que não se tinha pensado. Mas o que quer dizer “não se tinha pensado”? (p.10)

A respeito da interpretação da obra ele é muito claro, o autor deveria sempre calar-se, “caso contrário não teria escrito um romance, que é uma máquina de gerar interpretações”⁹⁵. Mas então, o que cabe ao escritor dentro desse entendimento? Constituir o mundo no qual o leitor deve entrar para realizar sua experiência de leitura. É como dizíamos a respeito da delimitação do espaço da narrativa, José Cardoso Pires constrói, durante sua escrita, uma espécie de labirinto maneirista onde há apenas uma entrada e uma saída, e a ele, ainda, pertence o fio de Ariadne. No entanto, a essa estrutura, correspondem apenas os dez por cento da obra a que se referia Hemingway, ou outros noventa estão no espaço da história secreta, que, por não figurar definitivamente na obra, se torna espaço de conjectura do leitor, constituindo assim o labirinto rizomático com uma infinidade de entradas e saídas, todas elas em conformidade com o que construiu o escritor, mas completamente fora de seu controle.

É sobre a instauração desse mundo, tarefa que cabe ao autor nessa relação, e como isso afeta ao leitor que Eco nos diz:

“Entrar num romance é como fazer uma excursão à montanha: é preciso aprender a respirar, regular o passo, do contrário desiste-se logo. Acontece o mesmo em poesia. Pensem um pouco como são insuportáveis os poetas declamados por atores que, para ‘interpretar’, não respeitam a medida do verso, fazendo *enjambements* recitativos como se falassem em prosa, atentos ao conteúdo e não ao ritmo. Para ler uma poesia em hendecassílabos e *terza rima* é necessário assumir o ritmo cantado que o poeta desejava”

(...)

“Em narrativa a respiração não é confiada às frases, mas a macroproposições mais amplas, a escansões de eventos. Há romances que respiram como gazelas e outros que respiram como baleias, ou elefantes. A harmonia não está na extensão do fôlego, mas na regularidade com que se aspira: mesmo porque se, em determinado momento (mas não deveria ser muito frequente), o fôlego se interrompe e um capítulo (ou uma sequência) termina antes de uma respiração completa, isso pode desempenhar um papel importante na economia da narrativa, assinalar um ponto de ruptura, um lance teatral. (...) Um grande romance é aquele em que o autor sempre sabe em que momento deve acelerar, frear e de que maneira dosar esses movimentos de pedal no quadro de um ritmo de fundo que permanece constante”⁹⁶

⁹⁵ ECO, 1985. p. 8

⁹⁶ ECO, 1985. pp. 36, 37 e 38

3.1.

Diálogos com o leitor ideal

Neste primeiro momento, nosso objeto de investigação é, então, o leitor ideal e não o público leitor de fato. Mas a que se refere quando se fala em um leitor ideal? Com relação a isso, o *Pós-escrito a O nome da rosa* nos traz um bom esclarecimento:

“Escreve-se pensando em um leitor, assim como o pintor pinta pensando no observador do quadro. Depois de uma pincelada, recua dois ou três passos e estuda o efeito (...) Quando a obra está terminada, inaugura-se um diálogo entre o texto e os seus leitores (o autor fica excluído). Enquanto a obra está sendo feita, o diálogo é duplo. Há o diálogo entre o texto e todos os outros textos escritos antes (só se fazem livros sobre outros livros e em torno de outros livros) e há o diálogo entre o autor e seu leitor modelo”⁹⁷

Eco nos fala a respeito de dois momentos no ciclo literário e é no segundo ao qual ele se refere – o primeiro quando pensamos na ordem natural da criação da obra – que se encontra, em um dos dois diálogos existentes, a relação entre autor e seu leitor modelo ou, como chamamos aqui, ideal. Mas porque se faz necessária essa projeção ideal de um público? Quem nos explica isso é Jakobson em sua teoria dos sistemas de comunicação, pois toda obra de arte é um meio comunicativo e, por isso, pressupõe a existência de suas componentes estruturais, dentre elas o emissor (autor) e receptor (leitor). Como o objeto artístico constitui um elemento comunicativo aberto a muitos receptores e o emissor não possui controle sobre que destinatário será esse, em seu processo de elaboração da mensagem torna-se necessário idealizar. Daí a comparação feita por Eco entre o escritor e o pintor, pois é idealizando esse olhar receptivo que o artista busca um ângulo sob o qual construir sua obra, sem que saiba, porém, quais olhos e quais ângulos de fato recairão sobre ela.

Como se dá, então, o relacionamento dessas duas instâncias distintas, mas intimamente ligadas, o leitor ideal e o público leitor real? O ponto, se não de união, de aproximação está justamente nos outros dois elementos que compõe esse ciclo, o autor e a obra. É por meio da vontade e da projeção do autor que se institui essa distância entre o real e o ideal e por meio, também, de seu trabalho, que dá origem

⁹⁷ ECO, 1985. p. 40

à obra, que ocorrerá, se bem-sucedida a leitura, a aproximação de ambos. Esse sucesso estará mais próximo justamente pelas boas escolhas de estratégias eficientes para dispor ao público as ferramentas necessárias para a construção imaginada. Quanto a isso pensemos:

“Pode acontecer que o autor escreva pensando em determinado público empírico, como faziam os fundadores do romance moderno, Richardson ou Fielding ou Defoe, que escreviam para os mercadores e suas mulheres, mas Joyce também escreve para o público, pensando em um leitor acometido de uma insônia ideal. Em ambos os casos, quer se pretenda falar para um público que está ali, fora da porta, com o dinheiro na mão, quer se pretenda escrever para um leitor futuro, escrever é construir, através do texto, um modelo específico de leitor.”⁹⁸

Assim fica claro que ambas as atitudes do escritor com relação a seu público são possíveis e isso terá influência total sobre a forma que resultará em sua obra. Ainda sobre essa questão Eco propõe algumas perguntas importantes:

“Existe um escritor que escreva somente para a posteridade? Não, nem mesmo quando ele afirma isso, porque, como não é Nostradamus, só pode imaginar os pósteros segundo o modelo de seus contemporâneos. Existe um autor que escreva para poucos leitores? Existe, se entendermos por isso que o Leitor Modelo que ele imagina tem poucas possibilidades, segundo suas previsões, de ser personificado pela maioria. Mas mesmo neste caso o escritor escreve com a esperança, não muito secreta, de que justamente seu livro crie, em grande número, muitos representantes desse novo leitor desejado e procurado com tanta pertinácia, postulado e encorajado pelo seu texto.

A diferença, se existir, é entre o texto que quer produzir um leitor novo e o texto que procura ir ao encontro dos desejos dos leitores tais como eles são. Neste segundo caso temos o livro escrito, construído segundo um formulário feito para produtos em série, o autor faz uma espécie de análise de mercado e se adapta a ele. Vê-se de longe que trabalha com fórmulas, basta analisar os vários romances que escreveu e observar que em todos, mudando os nomes, os lugares e as fisionomias, conta sempre a mesma história. Aquela que o público já pedia.”⁹⁹

Em seu interrogatório Umberto Eco chega àquela problemática a respeito da literatura puramente comercial e de entretenimento, sem pretensões de acréscimo ao público, em contradição com o artista que projeta e leva seu leitor a exercitar novas habilidades dentro da obra. Para evitar discussões que não cabem no espectro limitado desta dissertação e sem juízos de valor, seguimos para a identificação da

⁹⁸ ECO, 1985. p. 40

⁹⁹ ECO, 1985. p. 41

Balada da praia dos cães. Está mais do que caracterizado para nós que o romance se encontra no segundo grupo e, por isso mesmo, exige do autor todo o trabalho de conceber as estratégias que servem de obstáculo e posterior aprendizado para seu leitor. É nesse sentido que Eco se questionava sobre sua obra *O nome da rosa*: “Que significa pensar num leitor capaz de superar o obstáculo penitencial das primeiras cem páginas? Significa exatamente escrever cem páginas com o objetivo de construir um leitor adequado para as páginas seguintes.”¹⁰⁰ Se para Eco construir um leitor capaz de superar as primeiras cem páginas de sua obra é uma questão por se tratarem de uma leitura árida e difícil, com diálogos complexos e eruditos, contando inclusive com trechos totalmente em latim, para Cardoso Pires a questão estará em construir um leitor capaz de superar todo o escrutínio e remontar as pistas do texto que se apresenta, resistente e sagaz o suficiente para ir e vir nas inúmeras repetições dos interrogatórios de Elias a Mena e nas incontáveis reconstituições dos dias na Casa da Vereda. Isso porque é esse o modelo de leitor que busca o escritor português, alguém que possua suficiente resiliência e atenção para decifrar as intenções de um discurso, para perceber suas nuances, alterações e falhas para, por fim, chegar a uma versão própria, crítica e mais pessoal, já que não é possível ser totalmente verdadeira.

Sabemos, então, que a dimensão da leitura é fundamental para a existência da obra literária e, por isso, é responsável também por moldar as formas da obra nessa delicada relação entre autor, leitor ideal e público real. Pensemos agora em quais são algumas das consequências disso para o romance que analisamos. Os próximos tópicos buscam isso, as ferramentas específicas necessárias para a construção que buscava Cardoso Pires ao conceber a ficção de sua *Dissertação sobre o crime* e “como trabalha, de lima, serrote e martelo, e depura sua língua, para tornar saboroso o seu produto, para obrigar os leitores empíricos a se transformarem no leitor modelo que tinha em mente.”¹⁰¹ Eco não se referia ao escritor português com essas palavras, mas elas se encaixam perfeitamente, pois, como Cardoso Pires “Manzoni não escrevia para agradar ao público tal como era, mas para criar um público ao qual o seu romance não podia deixar de agradar”¹⁰² (p. 43)

¹⁰⁰ ECO, 1985. pp. 40 e 41

¹⁰¹ ECO, 1985. p. 43

¹⁰² ECO, 1985. p. 43

3.2.

Uma leitura pouco confortável

Uma das características de José Cardoso Pires em sua escrita, desde seus primeiros contos lançados em *Os Caminheiros e outros contos*, em 1949, é a dificuldade deixada para o fluxo de leitura. Em geral, ao se pensar em literatura, pensa-se em um exercício que pressuponha fruição, mas, como viemos mostrando e aprofundaremos aqui, esse não é o caso nas obras do autor português e não seria diferente com a *Balada da praia dos cães*.

É certo que a essa altura de sua carreira Cardoso Pires já possuía um público próprio e fiel e era conhecido pelo tipo de escrita que possuía. Isso não significa, porém, pensar em um cenário de estabilização ou de conforto tanto por parte do autor como de seus leitores. Suas formas narrativas nunca foram simples e vão mudando de obra a obra, buscando novas formas de enunciar e dar ao público novas capacidades de ver e compreender o mundo. Seria justificável pensar que no momento do lançamento da *Balada* os leitores de suas obras já esperassem algo complexo, uma leitura difícil e pouco confortável, mas isso garante uma noção de que o autor faz uma escolha fácil por seguir em seu caminho de escrita? A espera pelo desconforto não significa estar pronto para as dificuldades que virão, muito pelo contrário, são justamente as novidades formais e a trama que, provavelmente, garantem o interesse do público e o sucesso do romance.

Pensar em sucesso imediato, no entanto, muitas vezes pode levar a entender que haja um consenso sobre o livro. A respeito dessa relação entre consenso e expectativa Eco nos diz crer “que não seja a mesma coisa dizer ‘se um romance dá ao leitor aquilo que ele esperava, encontra consenso’ e ‘se um romance encontra consenso é porque dá ao leitor aquilo que ele esperava’”. No nosso caso, postulamos uma possível expectativa pela dificuldade e uma boa recepção por parte de público e crítica ao encontrá-la. Prova disso são os prêmios concedidos à obra nos anos subsequentes ao seu lançamento. Acontece que, principalmente ao falar sobre o ponto de vista do público, existe uma fórmula fácil que afirma que um romance de sucesso deve ser um romance de valor menor do ponto de vista artístico. Essa linha de raciocínio está fundamentada em algumas noções pré-concebidas dentro, principalmente, do meio acadêmico e entre os críticos, conforme nos demonstra Eco:

“Dir-se-á que a equação ‘consenso = desvalor’ foi encorajada por certas posições polêmicas, assumidas por nós do Grupo 63, e antes mesmo de 1963, quando identificávamos o livro de sucesso com o livro comercial, e o romance comercial com o romance de intriga, ao mesmo tempo em que celebrávamos a obra experimental, aquela que provoca escândalo e é recusada pelo grande público”¹⁰³

Dentro dessa lógica poderia se proceder à classificação da *Balada* como uma obra inferior por ter entre suas estratégias uma associação com um gênero comercial como é o policial precisamente por seu viés de intriga. A hipótese que viemos investigando até este momento, no entanto, nos mostra que, após ter ganhado o interesse do leitor por meio da isca policialesca, o autor passa a ter autonomia para, dentro também da lógica do gênero, construir um labirinto mais complexo que o normalmente utilizado, buscando, com isso, uma elucidação do público que o seguirá, no caso ideal, como cúmplice rumo ao despertar para uma leitura mais crítica do romance e posteriormente da realidade. Isso ocorre por procedimentos experimentais que colocam na zona de risco da recusa do grande público.

É possível aceitar que um livro esteja, ao mesmo tempo, nessas duas lógicas do consumo e do experimento? A *Balada da praia dos cães* para existir também para nos provar que sim e estabelecer essa realidade. São as rupturas provocadas por ela (não somente, é claro) que vêm permitindo uma revisão dessas fronteiras rígidas que um dia já estiveram bem prescritas e hoje ainda existem, mesmo que de forma muito mais discutíveis. É nesse sentido que caminha Eco ao rever sua posição de 63:

“Desconfio que devamos talvez renunciar àquela ideia subjacente que domina constantemente nossas discussões e segundo a qual o escândalo público deveria ser uma prova de validade de um trabalho. A mesma dicotomia entre ordem e desordem, entre obra de consumo e obra de provocação, mesmo não perdendo sua validade, talvez deva ser examinada de outra perspectiva, isto é, penso que será possível encontrar elementos de ruptura e contestação em obras que, aparentemente, se prestam a um consumo fácil, e perceber que, ao contrário, certas obras que se mostram provocativas e ainda fazem o público pular da cadeira não contestam coisa nenhuma...”¹⁰⁴ (p.53)

Ao pensar nas categorias tradicionais de divisão da literatura a *Balada* deve ser considerada como uma literatura comercial, engajada ou experimental?

¹⁰³ ECO, 1985. p. 50

¹⁰⁴ ECO, 1985. p. 53

Nenhuma e todas talvez seja a melhor resposta para essa pergunta e é aí que está seu ponto de ruptura. Porém, apenas afirmar isso não nos serve, uma vez que nosso objetivo principal é entender os mecanismos pelos quais o autor alcança os efeitos que identificamos na leitura do romance. É, pois, para isso que aprofundaremos algumas das características da obra nos próximos três tópicos a seguir.

3.2.1.

A variação de registros

Primeiro elemento de obstáculo a ser encontrado pelo leitor, a escolha dos registros de linguagem e sua variação dentro do texto é uma das formas principais com que o autor opera esse desconforto que buscamos identificar. A inserção de uma ficha necrológica logo no início do romance é um forte indício do que seguirá. Percebamos como esse formato de registro inesperado aparece repentinamente quebrando qualquer expectativa do público:

“CADÁVER DE UM DESCONHECIDO
encontrado na Praia do Mastro em 3-4-1960:

1. Indivíduo do sexo masculino, 1.72m de altura, bom estado de nutrição, idade provável cinquenta anos - - - - -
2. não aparenta rigidez cadavérica; não tem livores - - - - -
3. na calote craniana, ao nível da sutura dta. occipito-parietal, há uma perfuração circular de 4mm de diâmetro provocada por projectil - - - - -”¹⁰⁵

A transcrição segue assim, objetiva e técnica, até a página seguinte quando, ao falar das circunstâncias em que fora encontrado o corpo, “*Não foram encontrados documentos, haveres ou quaisquer referências pessoais. Nas regiões descobertas algumas peças do vestuário apresentavam-se rasgadas pelos cães - - - - -*”¹⁰⁶, nota-se uma pequena mudança de tom com a aparente entrada da voz do narrador. Logo após essa referência aos cães, uma segunda folha de rosto irrompe, interrompendo o relato para trazer novamente o título da obra e dessa vez o acréscimo do subtítulo *Dissertação sobre um crime*. Na sequência o texto parece retomar sua normalidade – que é instaurada apenas pelo consentimento do leitor

¹⁰⁵ CARDOSO PIRES, 1982. p. 5

¹⁰⁶ CARDOSO PIRES, 1982. p. 6

que pode relevar o fato de estar encarando uma tipologia completamente anormal para o princípio de um romance.

“----- 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 sobrancelhas amarelas, que é coisa de rafeiro lusitano.”¹⁰⁷

Há uma mudança ainda mais brusca com os comentários a respeito do cão, incertos e aparentemente pertencentes à fala de um personagem. Essa mistura de planos será agravada pelo surgimento de um *slogan* dentro ainda desse parágrafo, “*PORTUGAL, Europe’s Kept Secret, FLY TAP*”¹⁰⁸. No fim, essa página se encerra com uma referência à fala do primeiro personagem a ser denominado no romance, “Há aqui uma certa ironia, diz o inspetor Otero da Polícia Judiciária. Segundo consta, a vítima gostava desvairadamente de cães.”¹⁰⁹.

Após essa introdução, uma nova folha com o título “A investigação 7 de maio de 1960” dá início ao primeiro grande bloco da trama. A próxima página trata da apresentação do personagem principal dessa narrativa o chefe de brigada Elias Santana. É importante notar como a descrição que se segue é feita de dois modos diferentes, um marcadamente pelas palavras do narrador e o outro pelo suposto texto de uma folha corrida. A peculiaridade está na contaminação que existe entre esses dois registros distintos, pois a fala do narrador se reveste de um ar objetivo e frio como seria comum ao segundo momento, enquanto esse traz comentários de cunho mais pessoal e detalhes, de certa maneira, irrelevantes, o que se esperaria anteriormente.

“Presente nos autos e em figura própria Elias Santana, chefe de brigada. Indivíduo de fraca compleição física, palidez acentuada, 1 metro e 73 de altura; olhos salientes (exoftálmicos) denotando um avançado estado de miopia, cor de pele e outros sinais reveladores de perturbações, provavelmente gastrite crônica. No aspecto exterior nada de particular a registrar como circulante do mundo em geral a não ser talvez a unha do dedo mínimo que é crescida e envernizada, unha de guitarrista ou de mágico vidente, e que faz realçar o anel de brasão exposto no mesmo dedo.

(...)

Elias Santana, o covas, costuma responder que «anda aos calados» quando porventura o encontram em serviço a horas e em locais inesperados e por aqui

¹⁰⁷ CARDOSO PIRES, 1982. p. 9

¹⁰⁸ CARDOSO PIRES, 1982. p. 9

¹⁰⁹ CARDOSO PIRES, 1982. p. 9

já se pode avaliar a discrição e a naturalidade com que encara os mortos e os seus matadores, nada mais tendo a declarar.]"¹¹⁰

A exemplificação exaustiva trazida e sua respectiva análise se dá para que se possa ilustrar de maneira clara os procedimentos realizados, como se pode ver, desde o início da obra. Há outras variações operadas pelo autor entre formas distintas de registro às quais não ilustraremos, mas que estão registradas em outros momentos desta dissertação como as extensas conversas entre investigadores, cheias de termos técnicos do trabalho policial que pouco contribuem com o avanço da história, mas muito acrescentam ao conhecimento das instituições do período e à experiência do leitor enquanto investigador ele mesmo; a incorporação de trechos e manchetes com a diagramação dos jornais; os títulos que, hora ou outra, interrompem o fluxo da narrativa e até certas sequências de frase.

Da mesma forma, o modelo do gênero policial, que no princípio parece dominante, vai sendo aos poucos abandonado e dá lugar a outras características, desestabilizando as expectativas do público. De intriga criminosa para o terreno político, passando pelo retrato de um período histórico, a noção de um gênero literário específico e estável se perde, introduzindo o leitor em espaços nos quais talvez ele não entrasse caso não fosse vítima desse engano introduzido pelo autor. Nada disso se dá de maneira linear e definitiva, o que deixa sempre uma insegurança que conduz a um constante estado de atenção, importante característica para a aproximação do público leitor ao leitor ideal.

3.2.2.

Onde se ancorar?

Esse questionamento do título, provavelmente, representa o sentimento de cada leitor em algum (ou diversos) momento da leitura da *Balada*. Não é fácil encontrar um terreno firme onde colocar sua segurança ao longo da trama e para o qual retornar em caso de dúvidas. A atitude para prosseguir deve ser sempre de desprendimento, e a principal característica a estar desperta em cada indivíduo que mergulha na trama, como destacado anteriormente, é a atenção, ferramenta essencial ao bom investigador.

¹¹⁰ CARDOSO PIRES, 1982. pp. 13 e 14

As pausas e interrupções temáticas e formais, que impossibilitam um fluxo confortável de leitura, dadas pelas mudanças bruscas nos cenários ou tempos da narrativa; pela troca das vozes, entrada nas reflexões e pensamentos dos personagens; e pela dificuldade em diferenciar conjecturas de depoimentos; são as responsáveis por conduzir-nos, cada vez mais, para próximo do leitor idealizado por Cardoso Pires. Existem também obstáculos físicos no texto, incomuns nos romances, como notas de rodapés e comentários externos à narrativa linear, bem como a referência a nomes e casos históricos que, muitas vezes, levam o leitor à memória de um aprendizado escolar ou à busca dessas informações. Isso mantém uma divisão na atenção que se dá pela dúvida entre permanecer no fio interno do texto ou rompê-lo para conferir as informações externas contidas nas observações. Tudo isso contribui para uma oficina que é, portanto, pedagógica de maneira prática, ensinando por meio da experiência o que muitos autores buscam passar ao receptor de forma apenas teórica.

Tudo a que aludimos aqui está resumido de forma potente na explicação que Isabel Margato dá, sobre o romance, ao *Jornal do Brasil* a respeito do lançamento de uma nova edição brasileira no ano 2000:

“Romance de linguagem cifrada, um de seus traços mais visíveis é a maneira como é tecida a narrativa. A própria mancha tipográfica, de difícil leitura, já é uma demonstração clara do estilo em que esta *Balada* é construída: a superposição de planos e de vozes; a superposição de tempos e lugares; a superposição de crimes.

Esse processo que define a escrita faz do romance um xadrez, uma espécie de jogo, em que o autor cria uma combinação de frases para lhes enviar os sentidos. Trata-se de uma linguagem que simula a investigação e a reconstituição de um crime ocorrido em 1960. O assassinato do major Dantas C., que abalou a sociedade portuguesa da época, foi sem dúvida um crime político. Entretanto, como todos os eixos significativos do romance, este também vem envolvido em ambiguidades, em imprecisões, que dificultam uma identificação imediata.”¹¹¹

¹¹¹ MARGATO, 2010

4.

Adentrar a narrativa

“Trata-se aqui principalmente de estabelecer uma ordem hierárquica: a literatura deve ser compreendida na sua especificidade, enquanto literatura, antes de se procurar estabelecer sua relação com algo diferente dela mesma.”

Tzvetan Todorov

Conforme indica o título deste capítulo, iremos agora nos aproximar ainda mais dos elementos do texto. Isso não significa dizer que antes nossa análise fosse externa, pois, como é notório, trabalhávamos já com muitos elementos e exemplos internos da trama. Acontece que, dentro da própria lógica da divisão do romance em três dimensões proposta aqui, se o capítulo dois se dedicava a um estudo mais ligado às estratégias de cunho autoral, localizando-se na esfera de ação do escritor enquanto criador, e o terceiro capítulo estava mais interessado em pensar o campo das estratégias que se voltavam à realidade da leitura e do público, o que cabe a esse espaço derradeiro é ir ao encontro das técnicas que caracterizam a própria obra, de maneira formal e conceitual, no que se possa considerar a sua existência mais independente quando já fora da ação do autor e mesmo que apartada das mãos do público (ainda que tal consideração, em um objeto de arte, seja sempre hipotética, já que ele só se realiza enquanto tal no contato).

Para alcançar esse objetivo, vamos trabalhar com citações e análises do texto em si, realizando assim um levantamento e mapeamento de elementos importantes ora para o enredo, ora para a estrutura textual. Por essa razão, em alguns momentos, passaremos por técnicas e citações que remetem a questões tratadas anteriormente e que, muitas vezes, às iluminarão mais.

São o objeto preferencial desse capítulo as técnicas que dão forma às estratégias no campo da estrutura, como a realização dos espaços, tempos e vozes da narrativa e também as que pautam a seleção linguística e semântica, de acordo com o que se vê nas figuras de linguagem e nas opções sintáticas e morfológicas. O objetivo é dar mais realidade a todas as conjecturas que se fez a respeito da obra até o momento, fechando esse ciclo lógico de projeção, entendimento e execução, cabendo essa última esfera ao que se segue.

4.1.

O que resta de uma leitura estrutural

Acredita-se ser importante dedicar este breve momento a uma alusão a análise estrutural por uma razão de posicionamento e esclarecimento. É bem provável que, pela utilização de certos termos comuns ao meio estruturalista, alguns tendam a identificar o modelo aqui desenvolvido como um aprendizado e desdobramento de tal forma de análise. Não nego a existência de uma possível influência, uma vez que de fato algumas ferramentas próprias dos autores que seguem essa linha foram usadas, porém seu uso foi de cunho muito mais organizacional e por ordem de necessidade do que ideológico. Para deixar isso mais claro recorremos a uma explanação de Todorov sobre uma questão relevante dentro da discussão a respeito das possíveis atitudes frente a literatura:

“Podemos, primeiramente, opor duas atitudes possíveis diante da literatura: uma atitude teórica e uma atitude descritiva. A análise estrutural terá sempre um caráter essencialmente teórico e não descritivo; por outras palavras, o objetivo de tal estudo nunca será a descrição de uma obra completa. A obra será sempre considerada como a manifestação de uma estrutura abstrata, da qual ela é apenas umas das realizações possíveis; o conhecimento dessa estrutura será o verdadeiro objetivo dessa análise estrutural. O termo “estrutura” tem pois aqui um sentido lógico, não espacial.”¹¹²

Se por um lado buscamos entender a estrutura da obra estudada, por outro, esse entendimento pretende ser do ponto de vista da obra em si e não de uma lógica abstrata da qual a *Balada da praia dos cães* seja meramente uma manifestação. Pelo contrário, nossa tese que tem sua base teórica principalmente na ideia de Goodman, segundo a qual a cada nova percepção da realidade cabe uma nova forma de criar, é a de que cada obra possui potência e valor próprio ainda que se construa na relação com o universo literário.

Ainda sobre o formalismo Todorov nos diz que “essa análise descobrirá em cada obra o que esta tem de comum com outras (estudo dos gêneros, dos períodos etc.), ou mesmo com todas as outras (teoria literária); ela não saberia dizer a especificidade individual de cada uma”¹¹³. Nosso interesse é, justamente, expor as especificidades com o intuito de lançar luz ao que diferencia os diversos livros e

¹¹² TODOROV, 2006. p.80

¹¹³ TODOROV, 2006. p.81

autores mesmo quando eles seguem lógicas semelhantes devido ao enfrentamento das mesmas questões.

Assim, entenda-se que o uso dos conceitos de diegese, foco narrativo, sincronia e diacronia, como diversos outros que podem ter sido ou ainda venham a ser utilizados ocorrem dentro da lógica do entendimento das estratégias específicas da *Balada* e não para que se proceda uma comparação abstrata ou generalizada da mesma.

4.1.1.

A construção das camadas diegéticas

A constituição da diegese é um dos elementos mais fundamentais da estruturação de uma narrativa. Esse elemento está muito ligado às discussões aqui levantadas no item 2.1. *Delimitar o espaço da narrativa*, por isso mesmo não procederemos novamente com a descrição de quais são os níveis diegéticos que configuram a narrativa. O que faremos é analisar sua manifestação no texto e, principalmente, buscar entender como se constroem suas misturas e interferências mútuas, fator importante para a economia da ficção.

Um dos principais procedimentos para operar essa variação na narrativa é a alternância do tempo dos acontecimentos, por isso, será dado particular destaque ao estudo desse elemento. É por meio dele, por exemplo, que, muitas vezes, ocorre a mudança do foco narrativo, a introdução de reflexões ou reminiscências e a instauração de novas vozes. A esse respeito, analisemos o seguinte trecho do romance:

“O jornalista e o pedreiro-testemunha enfrentam-se no terreiro à entrada da vivenda, dali quase não se vê a janela da mansarda porque fica um tanto recolhida em relação à fachada. Mas que a janela existe, existe. Está lá, e todos os leitores do Diário da Manhã do dia seguinte irão ficar em suspenso diante dela, denunciada por uma seta que atravessa o céu por cima do pinhal. Ei-la. Aí temos a seta aberta a branco na fotografia; e mais abaixo, no rés-do-chão (ver legenda), há uma outra janela que também tem a sua história e que é a da sala onde se reuniam os criminosos. Quando o inspetor Otero lá chegou ...”¹¹⁴

¹¹⁴ CARDOSO PIRES, pp. 25 e 26

A mistura de planos existente nesse parágrafo funciona como um pensamento que oscila de uma cena a outra, de um texto a outro, mas também em tempos diferentes. O texto parte de uma descrição da janela da casa, mais precisamente da posição de dois personagens em relação à casa. A partir daí a fala do narrador ganha outra modulação, pois ele afirma, assegura a existência da janela em questão, e passa a conjugar textos diferentes, em uma sobreposição de cenas e de tempos que quebram a linearidade da narrativa; essa quebra é responsável por um outro movimento de leitura que desestabiliza o fluxo do leitor e dá ao texto uma outra respiração.

Percebamos, agora, em um outro exemplo como a intersecção de tempo e de lugar é capaz de aproximar os olhares de dois personagens distintos, promovendo uma contaminação que altera não apenas o entendimento da trama como também o seu ritmo de leitura:

“Pelas fotografias apreendidas na busca da polícia ao apartamento de Mena, Elias advinha esse corpo. Um corpo sumptuoso; e todo no concreto, cada coisa no seu lugar. Admira-o em particular numa foto em que ela aparece em bikini num relvado da piscina com um friso de pavões ao fundo – e era uma verdade, aquele corpo. Coxas serenas e poderosas, o allear do púbis, era isso, era essa verdade saudável e repousada que o homem fugido à tempestade contemplava, apoiado num cotovelo. Alongava-se ao correr da pele dela (...); e ia e voltava; com gravidade, com demora; detendo-se uma vez e sempre no púbis denso, renda e almíscar, plantado no triângulo de brancura que o bikini deixara no verão da pele. Tinha um esplendoroso, um pródigo e ardente púbis, imaginava Elias.

O homem sentia os vincos do soalho gravados nos joelhos e nos cotovelos mas continuava fascinado com o espetáculo da jovem Lá fora era chuva e vento, e à volta deles havia manchas de roupa espalhadas pela sala, um sapato, um vestido a monte – despojos abandonados pela maré.”

O corpo de Mena se torna esse objeto de dois olhares que simultaneamente o percorrem. Dessa maneira se confundem as intenções do investigador e do major, deixando o público confuso e inseguro quanto aos desejos de cada um. Assim, está novamente instaurado o estado de alerta para os detalhes mais ínfimos que apareçam nas relações entre esses três personagens, uma preparação para as descobertas que podem vir a seguir.

Sigamos, pois, para um terceiro exemplo de construção e intersecção das camadas diegéticas. Dessa vez teremos uma sobreposição de três planos distintos,

a memória de Mena, a produção do documento da investigação e ação passada da fuga:

Mena segue-os ao longo do mapa pela memória do que eles lhe contaram. Na ponta da secretária o agente Roque bate tudo a teclado. Frase a frase, quilômetro a quilômetro, o cilindro da máquina de escrever vai rolando pacientemente, pedalada após pedalada, por caminhos, e estradas, curvas de nível, charcos. Toque de campainha, fim de espaço, nova volta. Logo adiante o primeiro furo, e outro, e a seguir as bicicletas destroçadas no pinhal. Mas isso foi antes do pontão, foi mesmo antes do telheiro. A máquina de escrever parou: em que ficamos? 49

O efeito aqui alcançado é muito estilístico, pois simula uma associação de imagens entre os movimentos máquina de escrever e das bicicletas, em uma narrativa quase cinematográfica. A cena é bela, mas sua força está mais localizada na realização de um convencimento, a sincronia faz crer que tudo, desde o depoimento de memória de Mena até o registro desse discurso, soe como a verdade de fato, um mergulho no passado para testemunhar em primeira mão e primeira pessoas os acontecimentos, o que na realidade não ocorre. Recurso semelhante é utilizado nesta outra cena:

“Mena, há pouco no interrogatório: Ouvíamos o rádio, o rádio era o único contacto que tínhamos com o mundo.
Elias traz o transistor para a secretária: Ora vamos lá ouvir este ventríloquo.
E palavras não eram ditas explode um gooong! e sai o noticiáriodas três da manhã declamado por uma voz engravatada, Lisboa, Emissora Nacional”¹¹⁵

Até aqui o que acompanhamos são a recuperação de um trecho do depoimento de Mena a Elias e as ações seguintes do investigador, tudo através da voz do narrador e do discurso direto. Na sequência são narradas as notícias desse dia até que se gera a intersecção no tempo por meio de um paralelismo causado pela sobreposição dos usos do transistor:

“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
(...)
Nisto, goooong!, 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

¹¹⁵ CARDOSO PIRES, 1982. p. 54

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 poderia ouvir e os outros andariam em tal susto que perderam o comprimento de onda.)”¹¹⁶

Todo este trecho deixa muito clara a existência desses dois espaços e tempos na narrativa e que para a economia do texto eles serão sempre tratados de um ponto de vista comum, afinal de contas a voz narrativa está fora desses dois tempos e se mistura e se deixa contaminar por ambos. Existe um outro ponto importante a ser observado nesse trecho, uma intersecção entre o que é de domínio do narrador e o que é de domínio do personagem Elias. Percebe-se uma espécie de onisciência do chefe de brigada por conta do conhecimento da fala do arquiteto Fontenova mesmo depois da saída desse da mesa. Ora, nesse momento Elias, dentro da diegese, só teve acesso aos depoimentos de Mena e essa, ao não testemunhar qualquer cena, não pode relatá-la. Por outro lado, sabe-se que existe um conhecimento pleno dos fatos passados na casa segundo o ponto de vista dos outros dois fugitivos por conta do relato recebido pelo autor, o que pode ser utilizado pela voz narrativa. A partir disso, como é possível saber até onde vai a voz do autor, a do narrador e a do personagem? A resposta é simples, não é possível, mas, novamente, tudo isso parece ser intencional, uma vez que contribui para a economia do texto e, principalmente, para a relação entre as instâncias do fato, dos relatos e da ficção enquanto jogo e questionamento de seus *status*.

4.1.2.

A escolha das vozes

“Existe uma temática, pouco tratada nas teorias da narrativa, que é a dos *turn ancillaries*, ou seja, os artifícios pelos quais o narrador passa a palavra aos vários personagens”¹¹⁷. Essa colocação de Eco vem perfeitamente ao encontro do que queremos tratar neste tópico, uma vez que é parte fundamental do trabalho autoral decidir a quem dar voz e também (muitas vezes principalmente até) a quem não dar.

¹¹⁶ CARDOSO PIRES, 1982. p. 55

¹¹⁷ ECO, 1985. p. 28

Dentro da *Balada da praia dos cães*, muitos personagens ganham o direito de fala, mas, em geral, ela se dá por meio de filtros narrativos. Mas o que significa dizer isso? Significa que um personagem fala pela boca de outros, que por sua vez expressa-se por meio de um registro lido por um terceiro. Essa construção de camadas de fala marca a construção do romance desde sua concepção já que, segundo consta, o acesso ao fato narrado se dá por meio de um relato, que, da mesma maneira, passa ao autor que escolhe contar não por sua própria voz ou do relator, mas sim pela de um narrador e do policial que conduz a investigação.

A importância das escolhas do autor nessa questão está na consciência de que cada seleção determina uma influência sobre o ponto de vista do enunciado, o que, por sua vez, pode direcionar sua recepção e interpretação. Um bom exemplo disso se encontra na situação do narrador, pois, quando ele emite qualquer tipo de comentário, sugere um sentido que podem assumir as palavras. Se bem manipulada pelo escritor, essa se torna uma ferramenta importante, pode tem o poder de esclarecer ou confundir, o que será bom ou ruim, dependendo de sua intenção original. Vejamos o que pensa Eco a esse respeito em sua obra:

“Eu sabia que estava contando (eu) uma história com as palavras de outro, e também adverti no prefácio que as palavras desse outro tinham sido filtradas por, pelo menos, duas outras instâncias narrativas, a de Mabillon e a do abade Vallet, mesmo que pudesse supor que estes teriam trabalhado como filólogos de um texto não manipulado (mas quem acredita nisso?). Mas o problema surgia novamente dentro da narrativa, feita em primeira pessoa por Adso. Adso conta aos oitenta anos aquilo que viu aos dezoito. Quem fala, o Adso de dezoito ou o Adso de oitenta? Os dois, é óbvio, e isso é intencional. O jogo consiste em colocar em cena continuamente Adso velho, que reflete sobre o que recorda ter visto ou ouvido como Adso jovem. O modelo (não fui ler o livro, bastavam-me remotas lembranças) era o de Serenus Zeitblom do *Doutor Fausto*. Esse duplo jogo enunciativo fascinou-me muitíssimo. Mesmo porque, voltando àquilo que dizia sobre a máscara, duplicando Adso eu duplicava mais uma vez a série de biombos interpostos entre mim como personalidade biográfica (...) e os personagens narrados, inclusive a voz narrativa.” (pp.30 e 31)

Isso a que o autor italiano chama de outras instâncias narrativas está também presente na *Balada* de modo próprio. No nosso caso, os depoimentos dados pelos personagens na investigação são filtrados pelos investigadores, que, por sua vez, terão sua narrativa filtrada pelo formato oficial do processo-crime. Para chegar até nós essa narrativa ainda cumprirá outro arco, dessa vez para assumir seu caráter ficcional, passando pela versão do relato recebido por Cardoso Pires, sua leitura

tanto desse como da documentação policial, para, por fim, chegar à voz dos personagens e do narrador. O trecho a seguir resume e ilustra grande parte disso que foi dito:

“6.^a feira, 12/ Segunda visita advogado/ Telefonema forjado/ Sabe q. era 6.^a f.^a porque era dia de lotaria/ Cumplicidade do arq.

Elias Chefe: Um dos pontos da acareação será a vinda a Lisboa no dia 12. Determinar o que se passou depois de o major ter comunicado o afastamento do doutor e o telefonema em que a senhora colaborou. Mentira? A senhora não colaborou na aldrabice do telefonema?

A nota é um desses rascunhos com que ele faz a redação final das confissões em gramática judiciária. Partindo do que está escrito ali

[pode ler-se hoje nos *Autos*, vol. II, que: «Com efeito, na véspera da mesma sexta-feira, dia doze, o major se ausentara inesperadamente de casa, vestido de sacerdote e portador duma arma de guerra, ficando a respondente na convicção de que se tinha ido encontrar com o designado *Comodoro* (dr. Gama e Sá). Pela demora admite que a entrevista tinha lugar em caminho e não muito longe da Casa da Vereda mas não pode assegurar (...) Recordar-se outrossim de que o companheiro, isto é, o major Dantas, aparentava boa disposição, nada fazendo prever o que iria seguir-se. Tais factos ocorreram durante a refeição do jantar, quando ele comunicou que acabava de estar com «alguém muito de cima» que o informara de que tinham sido tomadas medidas de segurança em relação a certos quadros do Movimento. Ao que o arquitecto perguntou se essas medidas levaram a prolongar o isolamento em que se encontravam. «Acertou», respondeu-lhe o major, «tão cedo não podemos contar com o *Comodoro* (dr. Gama e Sá).» Esta declaração motivou da parte do arquitecto alguns comentários contra o designado *Comodoro*, tendo-lhe o major objectado que eram prematuros quaisquer juízos relativos a essa pessoa, pois não dispunham de elementos concretos. «Você não sabe da missa a metade», observou-lhe o major «Nestes momentos é que se vêm os homens.» Mais disse que até nova ordem estavam impedidos de procurar qualquer outro contacto com o exterior.»]¹¹⁸ (pp. 152 e 153)

Notemos os registros estilísticos, eles são parte das pistas deixadas para que o leitor possa reconstituir as vozes. Essa citação é exemplar por trazer em si diversas formas, entre elas uma anotação claramente particular do investigador à qual temos acesso somente por estarmos no plano da ficção, nota essa a que o narrador se refere na sequência do próprio texto (terceiro parágrafo da citação). Qual o potencial de veracidade de tal nota? Ela preenche apenas uma lacuna necessária a criação ficcional ou pode assumir um papel documental? Não é possível responder,

¹¹⁸ CARDOSO PIRES, 1982. pp. 152 e 153

justamente, pela insegurança criada no avanço das muitas camadas de vozes, mas ainda assim ela exerce seu papel de nos mergulhar na atmosfera investigativa.

Pode-se dizer, ainda, que para realizar a encenação da “guerra de relatos”, importante elemento para a construção do público leitor, é que acontecerá a superposição de histórias e de vozes externas ao texto verificadas nas músicas, nas manchetes, nos ditos populares e frases feitas presentes no texto. Há a recuperação de um linguajar marcado, uma conversa codificada, trocada entre o inspetor, Elias e os outros policiais, onde predomina uma espécie de visão deformada dos fatos. São recortes selecionados na multiplicidade de cenas – os motes e improvisos do Covas e o cruzamento, até certo ponto, crítico e desdenhoso da fala do inspetor, num diálogo que denuncia a baixa posição social dos personagens. Do ponto de vista técnico isso é possível graças a variação entre o discurso direto e o indireto conforme o exemplo:

“Observa que é duro como um corno, nenhum padre a sério usaria um cabeção daqueles.

Elias Chefe: É duro mas faz ponta.

Acha?, pergunta o inspetor sem deixar de examinar o cabeção; nunca tinha ouvido dizer que aquilo fizesse ponta a ninguém, mas enfim.

Refiro-me às mulheres, diz o chefe da brigada. Parece que ir para a cama com um padre faz uma ponta das antigas.

Elias remexendo nos objetos que vieram do laboratório: Calculo. Um padre é pai, é Deus, é pecado, tudo duma assentada. Há gajas que não querem outro petisco.

Otero: Você, Covas, só lê livros depravados.

Elias: É.”¹¹⁹

Fica claro, então, que os jogos com as vozes e suas modalidades contribuem o enriquecimento e promoção das estratégias do texto. Mas existem também dentro da obra diversos momentos em que a linguagem se configura de forma objetiva e asséptica, nesses casos o leitor está realmente livre da influência da voz do autor ou do narrador para interpretar? Não é mais fácil desenvolver o ponto de vista próprio quando se conhece o jogo do autor e do narrador? A escolha entre os modelos de fala obedecem a uma lógica narrativa que no caso *Balada* varia, privilegiando ora a intervenção do autor, ora a objetividade. Para entender isso é necessário que se proceda uma análise a respeito das próprias escolhas no nível da linguagem.

¹¹⁹ CARDOSO PIRES, 1982. p. 29

4.2.

Os jogos com a linguagem

“O chefe da brigada regista a dois tons, o que lhe vem de Mena e o que lhe segreda a memória, e nesta passagem por quartéis, portas-de-armas e cornetins a memória traz-lhe música e Alentejo de infância, baladas de desertores.”¹²⁰ De maneira semelhante ao que nos indica a citação a respeito de Elias, uma forte característica do texto da *Balada da praia dos cães* é o registro, na maior parte do tempo, a dois tons. Isso ocorre exatamente pelas duas categorias explicitadas no exemplo, uma do relato – “o que lhe vem de Mena” –, por isso objetiva, e outra da experiência – “o que lhe segreda a memória” –, subjetiva, portanto.

A sustentabilidade desses dois modelos de registros distintos só é possível graças aos jogos realizados com a linguagem ao longo do romance. Esses jogos consistem na alternância entre a precisão e a dúvida gerados pelas escolhas lexicais e morfológicas dentro da narrativa. Em momentos de transcrição de trechos oficiais, da adição de notas de rodapés, da citação de manchetes jornalísticas, adentramos o domínio da precisão. Por outro lado, mesmo em muitos desses momentos, presenciamos a inserção de modalizadores por meio das falas dos personagens ou até mesmo do narrador, colocando em dúvida certas constatações ou agregando uma visão pessoal e, por consequência, parcial aos fatos narrados. Observemos o trecho a seguir, pois ele resume bem o que queremos demonstrar:

“Mena: Acho que é tudo
Foi. Que se lembre nem ela nem o arquiteto acrescentaram o que quer que fosse à cena que acabavam de presenciar e Mena estava desfeita. Queria (quer) ir-se deitar, acabar o relato.
E mais não disse, lê-se nos autos.”¹²¹

Mena acaba de dar seu relato, o que se espera, então, é a precisão, mas reparem no que diz o narrador, após uma colocação objetiva “Foi”, ele procede a uma construção duvidosa “Que se lembre”. Há ainda uma estrutura verbal curiosa utilizada “Queria (quer)” onde dois tempos verbais se seguem dando a sensação de que há dois momentos sobrepostos, isso, no entanto, quebra a segurança do leitor

¹²⁰ CARDOSO PIRES, 1982. p. 67

¹²¹ CARDOSO PIRES, 1982. p. 137

por se tratar de uma reiteração na fala daquele que possui a autoridade na narrativa, o próprio narrador. Por fim, retorna-se à normalidade do domínio do relato “E mais não disse, lê-se nos autos”.

Esse modelo de linguagem precisa, em associação com elementos pouco comuns à lógica do romance como o uso de notas de rodapé, existe por conta do desejo do autor de instituir, mesmo que apenas de maneira ficcional, uma dissertação. No entanto, muitas outras realidades da linguagem literária figuram na trama como se notará nos dois tópicos seguintes. Por hora, como forma de comprovação, citamos apenas um modelo de figura de linguagem que permeia a trama amentando a sensação de sobreposição e contaminação, a hipálage, presente em trechos como “lagarto Lizardo que deixou em **sono de vidro**”¹²² e “Lume?, pede um cigarro espetado numa voz.”¹²³ 247

4.2.1.

A condensação, o deslocamento, a elipse e o indizível

Utilizando as ferramentas propostas por Ricardo Piglia a respeito da escrita no novo milênio e da construção de contos, investigaremos esses quatro operadores – a condensação, o deslocamento, a elipse e o indizível – no nível textual da *Balada*. Essa análise só é possível, pois, conforme apresentamos anteriormente, consideramos a obra, por suas características inovadoras, como um exemplo do que alguns acadêmicos e críticos chamam de romance pós-moderno. O mais importante, nesse caso, é manter em vista a ideia de que esse livro é, isso acredita-se já estar provado, um precursor dos romances do século XXI em suas técnicas.

Por crer que essas estratégias são adotadas de maneira inovadora e fecunda, abrindo diversas possibilidades de leitura no romance, é que buscamos a necessária ilustração desses casos, feita por meio das citações do texto, e o aprofundamento das noções dadas por Piglia, ao acrescentar a potência com que Cardoso Pires realiza esses procedimentos.

Para procedermos nessa investigação é necessário retomar a obra do escritor argentino *Três propuestas para el próximo milênio (y cinco dificultades)* de modo a compreender do que se trata exatamente cada umas das categorias citadas e o que

¹²² CARDOSO PIRES, 1982. p. 247

¹²³ CARDOSO PIRES, 1982. p. 247

as cerca. É dessa forma que regressamos a um entendimento abordado no fim do capítulo dois, a posição de Portugal como periferia do continente europeu em semelhança a Argentina, periferia do mundo. Isso significa possuir um olhar distinto sobre a realidade, um olhar marginal e enviesado, gerador de uma outra percepção e consciência. Essa realidade fica clara na constituição do momento português por José Cardoso Pires na obra, elemento a ser esmiuçado no próximo tópico ao pensarmos suas transfigurações, por ora basta-nos saber que para instaurar esse novo olhar são necessárias técnicas específicas que ficam a cargo da criatividade do autor.

A primeira delas está na capacidade do escritor em captar a voz do outro e, para transmiti-la a sua ficção, construir uma linguagem e uma sintaxe própria. É justamente a respeito dessa linguagem que estamos pensando neste momento, sobre as operações realizadas pelo escritor para alcançar esse código. Ao pensar essa captação da voz, pensamos também em uma responsabilidade intelectual do artista pois, em geral, essa voz a ser apreendida é uma dicção do outro, ou seja, daquele que não está no centro. É daí que nasce uma tensão urgente que está muito presente nesta obra de Cardoso Pires, a disputa entre o discurso oficial – do Estado – e os discursos alternativos veiculados pelo autor. Existem, portanto, duas narrativas em tensão, pois podemos dizer que o Estado narra, constrói ficções por meio das quais manipula certas histórias, e, em um sentido, a literatura cria esses relatos alternativos pelos quais se questiona as versões estabelecidas.

Conforme nos diz Piglia, “os vencedores escrevem a história e os vencidos a contam. Esse seria o resumo: desmontar a história escrita e contrapor a essa história o relato de uma testemunha.”¹²⁴ Esse poderia, perfeitamente, ser um resumo do enredo da *Balada da praia dos cães* onde a narrativa do Estado está condensada nos documentos do processo-crime e a captação da voz da nação está nos relatos e falas dos diversos personagens, mesmo os que agem a favor do governo já que, enquanto indivíduos, são também frutos da cultura erguida sobre a história oficial.

Assim, adentramos o espaço da condensação na obra. Muitas são as formas de condensar encontradas pelo autor em sua narrativa, como a transfiguração que será tratada mais à frente, a aproximação exagerada no foco narrativo dos objetos

¹²⁴ PIGLIA, 2001. p. 29

da trama, responsável por causar uma espécie de microscopia onde detalhes, a princípio irrelevantes, adquirem proporções enormes e se torna difícil enxergar o contexto que cerca o enredo, o que ocorre, porém, é que o contexto está contido no que se pode ver. Esse exercício, por exemplo, tem profunda relação com a miopia de Elias, o modo como olhamos na obra simula esse olhar míope do personagem que conduz a investigação e essa deformação já é, em si uma condensação das deformidades da sociedade portuguesa.

Outra possível razão para essa proximidade exagerada do objeto da ficção está na necessidade de um deslocamento para que se possa abordar os temas relatados. Isso porque existe um ponto extremo cuja aproximação é impossível, um lugar onde a linguagem não é capaz de chegar, além de suas bordas. Esse local é o espaço do horror, no caso da *Balada* o horror de um período ditatorial e seus aparelhos de vigilância e repressão. O que Cardoso Pires nos diz a respeito do relato daquele que viria a ser dissertado como o arquiteto Fontenova é muito esclarecedor sobre essa questão: “*A essa experiência de terror responde com uma análise frontal e por si só. Não a ilude.*”¹²⁵ No caso do relato, a realidade da ditadura está condensada na narrativa dos quatro personagens confinados na Casa da Vereda. Como não é possível dar conta da experiência da nação, concentra-se essa experiência em uma convivência metonímica dos investigados, da mesma forma que por não ser possível contar exatamente o que se sentia na casa desloca-se essa história para o que ocorreu de forma objetiva. No plano formal isso se realiza por meio da enunciação cedida às testemunhas, tanto do crime quanto do próprio processo investigativo. Essa cessão de lugar chega mesmo ao limite de sua forma na ocorrência das hipálages já exemplificadas no tópico anterior. Esse deslocamento é uma das principais estratégias responsáveis pela possibilidade da infinitude de conclusões da investigação do leitor, uma vez que, condensada na singularidade da investigação do crime, está a multiplicidade de crimes e investigações de todo um período histórico.

Se pensamos em uma imposição da língua instrumental dos funcionários policiais e dos tecnocratas, como nos propõe Piglia, pensamos então na forma narrativa da *Balada*. Para o escritor argentino “a literatura atua sobre um estado de linguagem. Quero dizer que para um escritor o social está na linguagem. Mas se há

¹²⁵ CARDOSO PIRES, 1982. p. 256

na literatura uma política, se joga aí. Em definitivo, a crise atual tem na linguagem um de seus cenários centrais.”¹²⁶ Esse jogo colocado por ele é o que está presente no desafio de investigar instituído por Cardoso Pires e formalizado na linguagem como nos alerta o título do tópico anterior. A política do Estado está também em neutralizar a linguagem, deixá-la árida, rasurar os signos de qualquer discurso crítico. A forma de se opor a isso está na terceira proposta, a clareza como virtude. Antes que se gere qualquer mal-entendido sobre essa ideia explicamos, essa clareza não significa uma simplicidade, uma busca de fazer-se entender a qualquer custo, pelo contrário, trata-se de uma obscuridade deliberada, algo que pode ser compreendido facilmente frente a leitura do romance de José Cardoso Pires. Sua leitura é difícil, mas isso não está posto de forma enganadora, a dificuldade é franca e é parte do exercício proposto, pois somente através de uma volta ao domínio da linguagem produtiva é que se vence a estratégia do Estado. É preciso, portanto, ser franco na proposta de escrita e o mais será feito em conjunto com o leitor.

O que resta a ser feito nesse caso é o próprio caminho de investigação e reconstrução proposto na *Balada*. Buscar o conhecimento e o entendimento de tudo que não está de fato dito na obra, mas elipsado, seja pela impossibilidade de dizer por conta da experiência do horror, dos limites da língua, da necessidade de condensação ou mesmo por uma escolha deliberada para um melhor domínio da linguagem.

4.2.2.

O procedimento de resignificação

Por último, encontra-se o estudo do uso de certas palavras e campos semânticos pelo autor na obra. O método é semelhante ao utilizado por Carlos de Oliveira, outro membro tardio e dissonante do neorrealismo português, em sua obra poética. Cardoso Pires elege aqui alguns termos que serão inúmeras vezes retomados ao longo do texto, desgastados e esgarçados em sua significação a cada aparição. Esse procedimento exaustivo parece operar paulatinamente uma transfiguração por meio das associações de ideias que vão sendo feitas pouco a pouco. É uma estratégia diferente de alusão, que substitui o que em muitos textos é

¹²⁶ PIGLIA, 2001. p. 37

feito de maneira mais óbvia pelo uso da metáfora ou da alegoria. Esse não é o caso na *Balada*, as palavras não remetem às ideias diretamente, ao que parecem são usos despretensiosos, vícios de fala dos personagens ou maus usos que, na soma final, acabam adquirindo efeito, como os termos “silêncio” e os do campo semântico do “sono”.

Silêncio e sono são duas instâncias fundamentais dentro da construção do ambiente da narrativa, uma vez que grande parte das investigações, lembremos dos repetitivos interrogatórios de Mena que ocorrem pela madrugada – “Violentação do território do sono”¹²⁷ –, ou seja, no domínio do silêncio e do sono. A casa da vereda é preenchida, em geral, pelo silêncio e, se não pelo sono, por uma letargia. “Às vezes abriam silêncios, e não eram silêncios, eram esperas, pausas desconfiadas a sondar quem os escutava. Bem, ela estava assim (longe como nesta cela) quando lhe apareceu o arquitecto Fontenova.”¹²⁸ A cela de Mena, com a exceção dos momentos de interrogatório, está tomada pelo silêncio e pela escuridão, para causar sono, ainda que seja local da insônia nas horas de ação. Essa insônia policial a que se refere o narrador, que acompanha os serões noturnos de busca de pistas e de meditação tanto nas salas da Judite com na casa de Elias. É na casa de Elias que se encontra também o lagarto Lizardo, “alheado em sono aparente”¹²⁹, que virá a ser cifra de outras transfigurações, mas por hora referencia ao sono. Aliás, a coincidência é muita para não lembrar da lagartixa inerte no paredão histórico de *O delfim*, na leitura de muitos uma transfiguração também da letargia e estagnação de Portugal ao longo do regime salazarista.

Outro forte elemento operador de transfigurações presente na *Balada*, em conformidade com o que nos indicam Izabel Pires de Lima e Petar Petrov ao se referirem a escrita de José Cardoso Pires, está nas funções atribuídas aos animais na trama. Nesse caso específico as aparições são tão numerosas e repetitivas que se torna impossível ignorá-las, o leitor é obrigado a, de alguma forma, buscar um entendimento dessa estratégia. Desde o primeiro momento do romance a alusão aos cães é clara. Isso está óbvio no próprio título da obra e se reforça nas páginas seis e nove, quando se fala do cão que encontra o corpo, o suposto rafeiro lusitano. É em seu rastro que seguimos a procura das acepções que essa utilização pode trazer à

¹²⁷ CARDOSO PIRES, 1982. p. 61

¹²⁸ CARDOSO PIRES, 1982. p. 158

¹²⁹ CARDOSO PIRES, 1982. p. 16

economia narrativa. Notemos, seu primeiro uso, em referência a um rafeiro lusitano, assegura a existência de uma raça de cão naturalmente portuguesa, portanto, com características próprias que a definem. Estendendo essa noção é possível pensar em inúmeros representantes da matilha lusitana: “O chefe de brigada põe-se de pé, deu-lhe a espertina. Porque aqui é que ele *fareja*¹³⁰ o prenuncio do crime, é por aqui”¹³¹; “O Torturador, com aqueles óculos pretos e aquele nariz fendido¹³² a perdigueiro”; “As porteiras, oh que ouvidinhos. Oh que línguas de platina. Muitas, casadas com polícias, são polícias também por comunhão de bens (...), rafeiras à meia porta, mui domésticas. Ao pobre viram o dente, ao rico abanam o rabo”¹³³; “Um cabeção não é mais que uma coleira, uma coleira branca, *Domini canis*, coleira do cão divino”¹³⁴.

Não deve ser mera coincidência que em todos esses exemplos a aproximação com os cães seja por parte de elementos fundamentais para o funcionamento de instituições ligadas, de alguma forma, ao regime da ditadura. Dentro da mesma lógica outra forte referência utilizada é a dos ratos, dessa vez em um outro nível possível de significância. “Depois levanta-se e atravessa o corredor, há aqui um cheiro que não engana: ratos?”¹³⁵; “Em cada quarto há ratoeiras – mas intocadas, escarnecidas, porque ratos de casa não vão em milagres, diz Elias, e os desta casa são tão sabidos que até escapavam ao radar se fosse preciso”¹³⁶

“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 de lavatório. Nas águas-furtadas tinha-os mesmo por cia e era um tropel às arrancadas, um ciciar de lutas e de copulações, resumia-se àquilo o viver dos ratos nos forros das casas de campo. Às vezes abriam silêncios, e não eram silêncios, eram esperas, pausas desconfiadas a sondar quem os escutava. Bem, ela estava assim (longe como nesta cela) quando lhe apareceu o arquitecto Fontenova.”¹³⁷

Provavelmente a observação mais importante a se fazer sobre os ratos seja sua relação com o ambiente doméstico. Seu domínio é o da casa, do morar, estão

¹³⁰ Grifo nosso.

¹³¹ CARDOSO PIRES, 1982. p. 159

¹³² CARDOSO PIRES, 1982. p. 147

¹³³ CARDOSO PIRES, 1982. p. 162

¹³⁴ CARDOSO PIRES, 1982. p. 32

¹³⁵ CARDOSO PIRES, 1982. p. 15

¹³⁶ CARDOSO PIRES, 1982. p. 15

¹³⁷ CARDOSO PIRES, 1982. p. 158

instalados em seus esconderijos, são sabidos e preparados para escapar. Mais do que isso, na Casa da Vereda, os ratos têm silêncios e pausas desconfiadas, como os próprios moradores. Seu viver se resume a lutas e cópulas como também é a características dos fugitivos que ali se instalaram. Acompanhemos então o movimento, os ratos se transfiguram nos fugitivos e nos moradores, que por sua vez se transfiguram na vivência do povo português sob o regime de exceção. O movimento é complexo e muito mais profundo que o de uma alegoria ou o de uma metáfora, não sendo ainda uma simples metonímia.

Em outras cenas o mapa transfigura-se no país, resumindo a ideia de miniatura a que já se aludiu. Percebamos:

“Barreiro, anuncia Elias Chefe com a ponta da lapiseira em cima do mapa. Faz um traço a atravessar o Tejo: Daqui seguiram directos a Lisboa, não tem que ver. Mas atenção, aviso. 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.”¹³⁸ p. 49

Aqui o movimento é novamente duplo ocorrendo uma segunda transfiguração do país em animal, um retorno ao domínio da fauna. A que animal que é “cinzento e finge paz” se refere esse aviso, um lagarto? Aventamos isso pois viria bem a calhar, já que o lagarto surge como cifra em outros momentos da trama a serem analisados:

“Através do painel de vidro da sala pode-se ver Elias sentado à secretária. Está de lagarto, como dizem os agentes. Mãos quedas, pensamentos às nuvenzinhas. O pescoço projecta-se para fora da argola do colarinho como um cordão ossudo e os óculos são dois reflexos cegos a boiar. Às vezes quando assim está passeiam-se moscas por ele.”¹³⁹

Elias é constantemente colocado no mesmo plano que o lagarto, seu comportamento, seus movimentos, muito de seu personagem remete a isso. Talvez seja ainda mais significativo notar que tal transfiguração se torna ainda mais importante ao selar sua ligação – talvez uma fixação – com Mena que ao fim do romance revela as torturas sofridas frente ao Major “Desde a cintura ao pescoço tinha as costas lavradas por queimaduras de cigarro, cinzentas e eriçadas. Repetidas.

¹³⁸ CARDOSO PIRES, 1982. p. 49

¹³⁹ CARDOSO PIRES, 1982. p. 161

Meticulosas. Pareciam uma espinha de escamas a todo o correr do dorso”¹⁴⁰ e retorna depois, para a reconstituição, calçada de “Sapatos de pele de lagarto, ainda para mais”¹⁴¹.

Elias, portanto, transfigura-se nesse lagarto como vemos. Transfigura-se ainda na morte como deixam claras suas associações ao nome Covas, suas várias aparições em cemitérios, sua fama entre os companheiros de polícia. Isso bem nota e explica Óscar Lopes em seu texto *O desejo da morte e o discurso da vida*:

“E, para mais adequada focagem, nada melhor do que uma espécie de barqueiro Aqueronte da criminalidade, um chefe investigador da judiciária, o Covas, o instrutor do Livro dos Mortos, quer dizer, o livro dos assassinatos, e cujo desejo pessoal, também em agonia e, por várias formas, à beira de uma abjecção consciente, já não consegue mais do que decalcar o desejo de outrem, o desejo do major assassinado, trazendo para a maior parte do romance o seu voyeurismo, a sua obsessão de espiar uma esplêndida mulher.”¹⁴²

Mesmo texto onde ele reforça a outra possível transfiguração de Elias que fecha mais um ciclo complexo de relações de significação, a transfiguração no povo português:

“O chefe Elias é a personificação da consciência possível para um dado momento social: é a consciência de uma impotência em processo, impotência tendente à autodestruição ou revendo-se em certas imagens da sua própria vida como que petrificada, que é um lagarto, cuidadosamente mantido em redoma sobre uma areia fria que lhe hibernize os instintos procriadores, um bicho que, aparentemente tudo vê mas não faz nada, como aliás acontece com Elias.”¹⁴³

¹⁴⁰ CARDOSO PIRES, 1982. p. 217

¹⁴¹ CARDOSO PIRES, 1982. p. 235

¹⁴² LOPES, 1983. p. 6

¹⁴³ LOPES, 1983. p. 6

5.

Breves conclusões

Reservo este último espaço para as conclusões, que são breves também devido à extensão de todo o texto. A respeito da investigação aqui realizada, em conformidade com o que faz José Cardoso Pires, as respostas e soluções ficam para o exercício do leitor, como já foi dito não é intenção desta dissertação trazer uma leitura definitiva ou uma interpretação da obra. Espera-se, no entanto, que tenha sido possível aprofundar o entendimento de seu processo de realização e que isso traga efeitos objetivos não apenas para a leitura desse romance como para a de outros e de futuras investigações similares que venham a ocorrer. Que o material aqui proposto encontre interesse, principalmente, no meio acadêmico e dos escritores, para que possam utilizar as técnicas elencadas de forma criativa e inovadora em seu trabalho. Por fim, fica realmente o desejo de que a forma de pesquisa aqui utilizada suscite uma reaproximação do objeto literário enquanto tal, para que seu conhecimento possa acompanhar as linhas investigativas externas ao objeto literário e que os livros possam reconquistar sua centralidade no campo das letras para que não se esvazie a nossa área de conhecimento, mas pelo contrário, ela cresça ao longo das próximas gerações de pesquisadores.

6.

Referências bibliográficas

CARDOSO PIRES, José. *Balada da Praia dos Cães*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____ *Jogos de Azar*, Lisboa: O Jornal, 1985.

_____ *República dos Corvos*, Lisboa: Dom Quixote, 1989.

_____ *A Cavalo no Diabo*, Lisboa: Dom Quixote, 1994.

_____ *E Agora, José?*, Lisboa: Dom Quixote, 1999.

_____ *O Delfim*, Lisboa: Dom Quixote, 2002.

CERTEAU, Michel de, GIARD, Luce & MAYOL, Pierre, "*Os fantasmas da cidade*", *A invenção do cotidiano 2: morar, cozinhar*, Petrópolis: Vozes, 1997.

ECO, Umberto. *Pós-Escrito a O Nome da Rosa*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____ *O Nome da Rosa*, São Paulo: Record, 2014.

GOODMAN, Nelson, "A realidade recriada". In: _____ *Linguagens da Arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Publicações Gradiva, 2006.

INSTITUTO CAMÕES/PUC-RIO, *Semear*, 11ª ed, Rio de Janeiro: Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, 2005.

LOPES, Óscar. "O desejo da morte e o discurso da vida". Lisboa: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Nº. 56 de 12 de Abril de 1983.

_____ "Os tempos e as vozes na obra de Cardoso Pires", *Cifras do Tempo*, Lisboa, Editorial Caminho, 1990.

MARGATO, Izabel. *Tirantias da modernidade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MARGATO, Izabel. “Xadrez na praia”. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*. 24 de Abril de 2010.

MARGATO, Izabel. GOMES, Renato. (Orgs.) *Literatura e revolução*. Belo horizonte: Editora da UFMG, 2011.

MARGATO, Izabel. GOMES, Renato. (Orgs.) *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

MARGATO, Izabel. GOMES, Renato. (Orgs.) *Políticas da Ficção*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.

MARGATO, Izabel. “Cardoso Pires e as formas da revolução”. In: *Literatura e Revolução*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____ “A eficácia política na produção intelectual de José Cardoso Pires”. In: *O intelectual e o espaço público*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

PETROV, Petar, *O Realismo na ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*, Lisboa, Difel, 2000.

PIGLIA, Ricardo. “Sobre o Gênero Policial”. In: *O Laboratório do Escritor*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1994.

_____ “Teses sobre o conto”. In: *O Laboratório do Escritor*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1994.

_____ *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

PITA, António Pedro, “As vias da arte, a via curta e a via longa”. In: *Literatura e Revolução*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*, São Paulo: Perspectiva, 2006.

SARAIVA, José Hermano. *História Concisa de Portugal*, Mem Martins: Publicações Europa-América, 2011.