

- LITER*A*TURA

# A CONSTRUÇÃO DE UM “BAÚ DE SOBANTES”

**Fernando Henrique Crepaldi Cordeiro\***  
**Sônia Helena Oliveira Raymundo Piteri\*\***

*Resumo:* Neste artigo, focalizar-se-á o romance *Balada da Praia dos Cães*, enfatizando, particularmente, a contribuição dos diversos discursos constituintes dessa narrativa de José Cardoso Pires (2000) na construção de uma das tensões de seu romance: a relação entre ficção e realidade. Paralelamente, analisar-se-á como a recorrência a essas diferentes manifestações textuais está vinculada a uma leitura crítica do romance policial, como também da própria sociedade portuguesa.

*Palavras-chave:* diversidade de discursos; paródia; *Balada da Praia dos Cães*.

## INTRODUÇÃO

■ **V**ariados tipos de discursos convergem na composição do romance *Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires (2000). Esse procedimento de inserção<sup>1</sup> de diferentes textos está relacionado à construção de um romance desconfiado, que, simultaneamente, incorpora e contesta a matéria com que é tecido, dando origem a uma obra dúbia e desafiadora que põe à prova os mais diversos textos, incluindo o próprio texto romanesco.

\* Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Estadual Paulista (UNESP – São José do Rio Preto). Doutorando na mesma universidade.

\*\* Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP). Professora assistente da UNESP – São José do Rio Preto.

1 Quando utilizarmos termos como “inserção”, “introduzidos”, “incorporados”, “inseridos”, “insertados”, entre outros, em situações semelhantes a esta, não se deve entender que se trata de registros “intrusos” ou alheios ao romance em si, pois, na verdade, esses diversos discursos compõem o romance, sendo, portanto, parte fundamental dele. De um modo geral, são manifestações enunciativas que “interrompem” o discurso do narrador, a sua enunciação.

Tendo em vista essa multiplicidade discursiva, focalizaremos os registros mais significativos e que agrupamos do seguinte modo: discurso jornalístico, discurso científico/policial, discurso literário, discurso musical e outros discursos. Essa variedade textual aproxima-se do método de investigação do detetive Elias, que vai acumulando pistas, depoimentos, documentos etc. para elaborar a sua narrativa. Em contrapartida a esse acúmulo, no entanto, está o processo por ele redigido, que prima pela concisão, o que leva à especulação de que o detetive tinha um processo alternativo para si, em que aproveitava todos os documentos e evidências que foi somando durante a investigação. Esse outro arquivo é denominado “baú de sobranes”.

Os textos introduzidos no fluxo narrativo, embora diferentes entre si, apresentam um ponto em comum: instauram o diálogo entre ficção e realidade, na medida em que visam atestar a referencialidade do narrado, contribuindo, como quer Petrov (1996, p. 372), para “tornar mais relevante o efeito do real”. Esse recurso, segundo Hutcheon (1991, p. 183), “propõe uma relação de referência (embora problemática) com o mundo histórico, tanto por sua afirmação da natureza social e institucional de todas as posturas enunciativas quanto por sua fundamentação no representacional”. Problemática é, de fato, uma palavra adequada a esse caso, porque uma das principais características da incorporação de outros discursos em *Balada da Praia dos Cães* é a sua transfiguração, acompanhada de um conseqüente questionamento. Transfiguração aqui quer dizer, principalmente, ficcionalização, estabelecendo-se, portanto, uma tensão entre o ficcional e o real, pois, ao mesmo tempo que os documentos concedem certa referencialidade à narrativa literária, esta impinge ficcionalidade ao documento. Não se deve esquecer, no entanto, de que, em última análise, estamos diante de um romance, e que os vários discursos alinhavados precisam ser vistos na sua configuração de textos.

## **O DISCURSO JORNALÍSTICO**

No romance de Cardoso Pires, estão presentes tanto o discurso de jornais e revistas quanto o do rádio. A inserção deles ocorre ou entrelaçada à voz do narrador e dos personagens ou destacada do fluxo narrativo.

O discurso jornalístico ganha destaque em virtude da desconfiança de Elias Santana, e também do narrador/autor, em relação à imparcialidade e fidedignidade das informações fornecidas pelos jornais, que são vistos como manipuláveis e a serviço da versão oficial. Observemos a passagem a seguir em que o texto jornalístico, por meio de um processo de colagem, entrelaça-se à narrativa, constatando-se, na seqüência, a opinião de Elias:

*A olho rasante passa por cima da página dos cinemas e Notícias do Ultramar, paz plurirracial, Fim do silêncio com os aparelhos Sonotone, preços populares, Luas & Marés. O pior, pensa, é que há gente que só lê os jornais a contraluz para descobrir a palavra apagada pelos policiais da caneta e quando não a descobre inventa-a. Isso é uma censura segunda, confusão a dobrar, e qualquer dia andamos mas é todos a ler o escrito pelo ex-crito [...] (PIRES, 2000, p. 14).*

O narrador, a partir da adoção do ponto de vista de Elias, leva-nos a várias seções desse veículo de comunicação. Trata-se, segundo Piteri (2004, p. 5), de transfigurações das seções do *Diário da Manhã* (21.5.1960, p. 2, 6) denominadas “Notícias do Ultramar” e “As marés e as luas”, como também do aproveitamento da propaganda dos aparelhos de surdez Sonotone, localizada, por exemplo, no *Diário Popular* (10.4.1960, p. 4).

Detecta-se também no excerto um primeiro motivo de desconfiança para com a imprensa: a censura. Entretanto, não é ela apenas que põe o discurso jornalístico em suspeita:

*Cá está. Aqui a notícia entra em oração de sabedoria encomendando o defunto para o lado pior do inferno, o mais torvo. Política, eis o pecado,*

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

*e nestas entrelinhas Elias está mesmo a ler que é por aí que a Pide vai entrar* (PIRES, 2000, p. 13).

Tem-se, nesse caso, uma típica manifestação de incorporação do discurso jornalístico destacado do fluxo narrativo. O texto que surge como proveniente do jornal é apresentado como uma espécie de “corpo estranho” que interrompe a corrente narrativa, identificando-se aí um distanciamento entre esse discurso e o do narrador. O enunciado da imprensa não goza de credibilidade, e, segundo o detetive Elias, visa desviar a atenção da população sobre a possibilidade de um crime cometido pela polícia política salazarista (Pide), relacionando o assassinato do major a grupos de extermínio, e, assim, apontando ligações entre Dantas C. e os comunistas.

Um dos recursos constatados nas situações em que o texto jornalístico é incorporado à narrativa é a paródia. No próximo excerto, a ênfase recai na utilização que a imprensa faz da fotografia:

*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 sua história e que é a da sala onde se reuniam os criminosos* (PIRES, 2000, p. 21).

Salta à vista aqui o uso dos advérbios de lugar, que, por um lado, apontam para um movimento no espaço/tempo e, por outro, acercam-nos do narrado. Quanto à questão espaço-temporal, o “Está lá” refere-se à janela propriamente dita, observada pelo narrador; em seguida, com a utilização de “Ei-la. Aí temos”, somos jogados diante do jornal do dia seguinte, num procedimento que leva o leitor a um salto no tempo e no espaço, pois, em um momento, ele está acompanhando a narração sobre a ida de Elias até a Casa da Vereda e, logo depois, é

transportado para o dia seguinte, quando o jornal noticia a descoberta da casa que serviu de esconderijo a Dantas C. e seus comparsas.

No que tange à aproximação com o narrado, é de notar como se constrói um jogo irônico com a questão do recurso à fotografia no discurso jornalístico. A ironia, nesse caso, tem seu centro num jogo entre presença e ausência. Em princípio, deparamos com um narrador que, diante da impossibilidade de o jornalista e o pedreiro enxergarem a janela por inteiro, faz questão de afirmar que ela existe. Na sequência, o narrador apresenta-nos outros que não verão a janela (“todos os leitores do *Diário da Manhã*”), mas sim sua representação. Justaposta a essa ideia, no entanto, está a “presentificação” da janela nos jornais por meio da fotografia, que é, no entanto, ilusória.

Ainda nesse sentido, percebe-se como se constrói uma paródia da noção de “presentificação” já referida, pois, com o termo “Ei-la” ou “(ver legenda)”, o narrador indica a ausência tanto da foto quanto da janela “real”. O “Ei-la” deveria indicar a presença da janela ou, pelo menos, da foto, o que não se verifica no romance, todavia ele mantém a simulação da foto com a inserção de “(ver legenda)”. O narrador serve-se, portanto, de procedimentos típicos do jornalismo para apontar a sua falácia, para revelar os mecanismos pelos quais se cria a ilusão de realidade. No entanto, o romance, sem se utilizar da foto propriamente dita, convida o leitor a construí-la mentalmente e a “vê-la” no momento da leitura, tal como sugere o advérbio “aí”, ou seja, próximo à pessoa que ouve/lê. A ironia, aqui, diz respeito à introdução da imagem da janela por meio da indicação da sua ausência, enquanto a paródia, relacionada à ironia, é perceptível pelo desnudamento crítico dos recursos com os quais a imprensa constrói seu texto.

No que diz respeito à presença da transmissão radiofônica em *Balada da Praia dos Cães*, é significativo ressaltar a seguinte passagem:

*Elias traz o transistor para a secretária: Ora vamos lá ouvir este ventríloquo. E palavras não eram ditas explode um goong! E sai o noticiário das três da manhã declamado por uma voz gravatada, Lisboa, Emissora Nacional. Fala do Dia da PSP e das forças da Ordem em parada na presença de estados-maiores [...] Missa Campal pelos agentes que tombaram no cumprimento do dever, paz ao casse-tête. Guardas a desfilar pela trela, cães-polícia medalhados. Discurso do Ministro do Interior [...] declara guerra eterna <<aos agitadores que, a soldo do estrangeiro ou inspirados por idéias de libertinagem, pretendem por todos os meios corromper a Escola e o Trabalho, renegar a Moral e a Fé e pôr em causa a Autoridade>> fim de citação.*

*[...] nem em missas campais por alma dos bons agentes emolduradas em crianças (Deixai, deixai vir a mim os pequeninos, implora uma voz ao ouvido de Elias, mas não é ninguém, é só o famigerado capitão Maltês, armado de viseira, escudo e bastão numa de suas caçadas aos estudantes e disso não fala o noticiário) o noticiário fala, sim, está a falar, na caça às raposas do Thomaz Presidente e no Te Deum a que ele assistiu mais para a tarde pela conversão dos indus (PIRES, 2000, p. 47).*

A designação de “ventríloquo” atribuída ao noticiário do rádio já denuncia a posição “colaboracionista” desse meio de comunicação, deixando latente a ideia de que a “voz gravatada” que se ouve seja uma espécie de marionete controlada pelo governo totalitarista, impressão que se expande ao serem citadas as

palavras do ministro do Interior, que demonstram o caráter repressor e combativo do governo, bem como os ideais que ele defende.

No segundo parágrafo, após o resumo das notícias do dia, surge uma “manchete” que se entrelaça ao discurso do narrador: “Missa Campal pelos agentes que tombaram no cumprimento do dever, *paz ao casse-tête*” (grifo nosso), como se a voz do narrador se tornasse um contraponto da do noticiário, fornecendo-nos a outra face da mesma história, ou seja, cabia aos agentes manter a “ordem” à força.

Ainda nesse parágrafo, a onomatopeia “gooong!” simula um som que anuncia o noticiário. Trata-se de uma tentativa de, por meio dos recursos disponíveis em termos de narrativa, promover a transfiguração de um procedimento típico do rádio para o discurso literário, transfiguração que visa à aproximação com o discurso radiofônico mediante a “imitação” de um de seus elementos característicos: a sonoridade.

O terceiro parágrafo, por sua vez, traz entre parênteses a “voz” do capitão Maltês, numa evidente alusão às atrocidades cometidas pelos homens do governo para reprimir manifestações e opiniões contrárias aos interesses do Estado. Deve-se ressaltar aqui também a subversão do trecho bíblico “Deixai, deixai vir a mim os pequeninos”, pois essa frase, ao ser associada a um indivíduo descrito como “famigerado”, aponta para um significado bastante diferente do original. Desse modo, o narrador indicia para o leitor o que fica suprimido, censurado, nas notícias divulgadas e utiliza-se de uma estratégia semelhante à do governo salazarita, “cujo discurso está filiado a princípios religiosos para seduzir o povo” (PITERI, 2004, p. 13). Mas, ironicamente, em vez de esconder os pecados desse governo na sua relação promíscua com os meios de comunicação, o narrador revela-os, sugerindo ainda como a Igreja, ou o discurso religioso, é um dos meios empregados na manutenção do poder totalitário.

## O DISCURSO CIENTÍFICO/POLICIAL

Incluem-se aqui os textos que, de alguma maneira, compõem o arsenal policial e científico de *Balada da Praia dos Cães*, ou seja, trechos do processo, dos autos, dos relatórios policiais, da autópsia, dos dossiês, do julgamento, entre outros. São, de um modo geral, textos que se vinculam ao que se poderia considerar a versão oficial dos fatos e que assinalam, também, os meandros da polícia.

O entrosamento do romance com o texto científico já se evidencia a partir de seu subtítulo – “Dissertação sobre um crime” –, se pensarmos que uma dissertação pode ser definida como

*um tratado científico fundado em um método racional-lógico específico. Vista assim, uma dissertação representa precisamente uma contraparte da ficção [...]. Uma dissertação demanda precisão documental, ela oferece dados e resultados testáveis* (BRIESEMEISTER, 2005, p. 49-50).

Todavia, a explanação que se faz do crime no romance cardosiano adquire outra conformação, distanciando-se do caráter lógico, racional, e investindo no incerto, nas artimanhas da ficção, como se pode verificar na feição muito particular que adquire o laudo médico do corpo do major Dantas C.:

## 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 projétil -----

[...]

--- e cobertos de moscas. [...] Nas regiões a descoberto algumas peças do vestuário apresentavam-se rasgadas pelos cães -----

----- *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* (PIRES, 2000, p. 5-7).

Percebe-se uma imbricação entre o texto do laudo, marcado por uma grande quantidade de termos técnicos, tais como “rigidez cadavérica”, “sutura dta. occipito-parietal”, “projétil” etc., e a narrativa ficcional, pois o narrador parte de um dado cientificamente comprovado (o fato de os cachorros terem dilacerado as roupas do cadáver) para construir uma narrativa na qual parece atribuir características humanas a esses animais, insinuando que os cães não eram de fato cães, e sim pessoas, mais precisamente agentes do governo. Essa analogia entre cães e homens da Polícia Política de Defesa do Estado (Pide) está presente ao longo do romance e, já nas primeiras páginas, indicia uma possibilidade para a resolução do crime: o assassinio do major ter sido cometido pela polícia salazarista.

As citações e incorporações de fragmentos dos autos também são frequentes, sem contar as vezes em que o processo é apenas referido ou parafraseado. De um modo geral, os autos são introduzidos para adicionar ou antecipar informações e para sistematizar e dar coerência aos dados que o detetive possui, como se observa no trecho que segue:

[<<... a respondente, após ter saído do escritório do dr. Gama e Sá e sempre protegida pelos mencionados disfarces, deslocou-se a um prestamista da Praça da Figueira, número 118-F, sobreloja, onde transaccionou alguns objectos de uso pessoal. [...] que na missiva se aludia também a remessas de fundos, mapas geográficos e documentação falsificada, nomeadamente três bilhetes de identidade, um passaporte e uma carta de condução, tudo isto a ser fornecido oportunamente pelo Dr. Gama e Sá após indicação pelo sinal telefónico que tinham combinado,>> – Autos] (PIRES, 2000, p. 77-78).

Os detalhes aqui fornecidos da conversa entre Mena e o Dr. Gama e Sá não constam na narrativa do interrogatório, no qual a ex-amante do major fala sobre essa sua visita ao advogado, em especial, no que se refere ao conteúdo da carta que este havia enviado a Dantas Castro. Além disso, nesse fragmento aparecem, de maneira sistemática e mais pormenorizada, acontecimentos e circunstâncias que só muito lentamente vão se esclarecendo na narrativa, pois

a “história do crime”<sup>2</sup> é constantemente interrompida pela “história da investigação”, retardando-se a revelação de informações típicas do romance policial<sup>3</sup>. Assim, não é de estranhar que, nesse caso, o narrador qualifique a narrativa do personagem Elias, tendo em vista que é este quem escreve os autos, como concisa e precisa, sem nenhum fio solto. Essas características do texto do detetive se opõem às da narrativa de Cardoso Pires, na qual se identifica uma multifacetadação de discursos e textos que dificilmente se harmonizam numa visão coerente e fechada. No entanto, deve-se ter em mente que o auto desempenha um papel importante na obra, na medida em que, por um lado, é o portador do discurso oficial e, por outro, deixa transparecer as habilidades discursivas do detetive.

Ainda no que se refere aos textos técnicos, é significativo o caso apresentado a seguir, pois possibilita que se constate a presença da paródia e da “deslegitimação” de um texto “autorizado”:

[Manuel F. Otero, folha corrida: *As observações de há pouco ao examinar o cabeção de sacerdote demonstram um conhecimento directo da vida religiosa que lhe veio da sua frequência do Seminário (9º ano incompleto). [...] Resíduos de um discreto e não confessado anticlericalismo característico dos indivíduos que abandonaram o Seminário.*] (PIRES, 2000, p. 26-27).

Note-se, que, logo no início, essa folha corrida, que surge como um texto destacado do contexto narrativo, ou seja, que se quer como um documento introduzido no fluxo narrativo, faz referência ao texto ficcional (“As observações de há pouco”). Nesse sentido, deve-se perceber que o romance promove uma inversão de papéis ao colocar a narrativa, a ficção, como referência para um texto que surge no romance com a feição de um documento. A narrativa demonstra que Otero frequentou o Seminário e “valida” a “folha corrida”, e não o contrário, permitindo-nos sugerir o desencadeamento de um processo parodístico, pois os documentos perdem o seu caráter de “fiador” da verdade, tendo a sua “veracidade” comprovada pela ficção.

## O DISCURSO LITERÁRIO

Na narrativa de Cardoso Pires, o discurso que denominamos literário manifesta-se por meio de trechos do romance *O lobo do mar*, de Jack London (1979), e pela alusão a um conto erótico que teria sido extraído de uma revista intitulada *Erotika*. Enquanto o primeiro texto constitui matéria-prima para uma fecunda analogia entre os dois romances, o segundo aponta para o caráter aberto da obra de Cardoso Pires, que, ao se construir a partir dos mais variados tipos de texto, abre-se inclusive para aqueles considerados marginais.

A narrativa do escritor português traz fragmentos da obra do autor norte-americano como um dos indícios que contribuem no processo investigativo em, pelo menos, dois sentidos: num mais restrito, tendo em vista a investigação conduzida pelo detetive, que encontra nos trechos grifados pelo cabo Barroca algumas pistas sobre o ambiente que precedeu o assassinato do major, e, num

2 Servimo-nos aqui da diferenciação, proposta por Todorov (1970), entre a “história do crime” e a “história da investigação” que constituiriam o elemento formal primordial das narrativas policiais.

3 Para um melhor detalhamento sobre os modos de retardar a narrativa, ver Sternberg (1978).



sentido mais amplo, que aponta para uma “investigação” do Portugal da década de 1960.

O primeiro sentido, mais evidente, é assinalado, várias vezes, pelo próprio detetive:

*<<Vagueei todos estes anos por um mundo de mulheres, procurando-te...>>  
Elias sente os ecos da Casa da Vereda a perpassarem por estas linhas do Lobo do Mar, pág.183, o que mais o intriga é que quem soube decifrar os recados do escritor foi o charruas do cabo Barroca. [...] O major podia ter perfeitamente escrito aquilo – e acrescentado: Morte, <<Vagueei todos estes anos por um mundo de mulheres procurando-te, Morte.>> Seria a sua confissão final, aquela que não consta dos autos e que o cabo já tinha sublinhado (PIRES, 2000, p. 172-173).*

Aqui a citação do romance de Jack London sofre uma adaptação ao contexto em que se encontrava Dantas C. (ou tal qual o imaginava o detetive), o que indica que a leitura de *O lobo do mar* empreendida por Elias é mais do que uma “simples leitura”. Trata-se de um exercício analógico atizado pelos sublinhados que ele encontra no livro que pertenceu ao cabo (sublinhados, na verdade, feitos por Mena). As marcas encontradas no livro do autor norte-americano correspondem, *grosso modo*, à reconstrução que o detetive faz dos dias em que os quatro foragidos estiveram escondidos na Casa da Vereda. É como se o ambiente de terror vivido nesse esconderijo fosse muito próximo ao que Van Weyden e os outros marujos (personagens de *O lobo do mar*) suportam no *Ghost* (nome da embarcação de Lobo Larsen), ou seja, da mesma maneira que Larsen impõe a seus subalternos um regime de terror, Dantas C. vive testando, provocando, intimidando, impondo sua vontade, a Fontenova e Barroca. Num âmbito mais alargado, é ainda possível sugerir uma analogia entre o ambiente nesses dois locais (*Ghost* e Casa da Vereda) e o vivido por Portugal durante o salazarismo, e até fazer uma aproximação, é claro que com as devidas diferenças, entre Larsen, Dantas C. e Salazar.

Por sua vez, o conto erótico vem referenciado, no romance, como uma folha de revista encontrada entre os objetos de Mena. Trata-se de um presente de Dantas Castro, acompanhado de uma dedicatória. A narrativa, em forma de epistola, narra a aventura sexual de um casal em um elevador:

*E todavia tudo se passou fora do tempo e do espaço! Tudo, ma chérie, tudo! Ainda mal tínhamos fechado a porta [do elevador] já o Gaston-Philippe se colava a mim a percorrer-me desvairadamente com as mãos. Contornava-me, cingia-me com um braço e procurava-me as coxas e as nádegas por baixo da roupa. Eu própria levantei o vestido, colando-me a ele, e imagina a surpresa que o tomou quando sentiu nos dedos a verdade do meu ventre! (PIRES, 2000, p. 110-111).*

Estamos diante de um estereótipo de narrativa erótica em que se tem a descrição de uma relação sexual que foge do vulgar, mas não do clichê. Uma das principais consequências da inserção desse texto é a diluição das ditas “fronteiras” entre “alta” e “baixa” literatura, uma vez que o romance de um autor consagrado utiliza-se de um texto que alguns consideram como um típico “produto de massa” ou, em outros termos, “inferior”. Para quem pensa dessa maneira, cabe ressaltar o instigante diálogo que a narrativa cardosiana promove com o

romance policial (outra manifestação cultural que sofre preconceito), além de fazer, por várias vezes, referências aos chamados “filmes B” norte-americanos, como é o caso dos filmes de Frankenstein protagonizados por Boris Karloff. Nesse conjunto, a introdução da narrativa erótica na obra de Cardoso Pires atesta a feição ampla desta, tendo em vista que diferentes modalidades de textos têm (ou podem ter) o seu espaço.

## O DISCURSO MUSICAL

Citações de trechos e títulos de músicas são constantes em *Balada da Praia dos Cães*. De alguma maneira, a alusão aos mais variados tipos de música colabora para delinear o estado psicológico de Elias, compondo o cancionário do romance: *La violetera*, *O último Couplet*, *Carmen*, *Oh, sole mio*, *Os sinos de Corneville*, *La Golondrina*, *O barbeiro de Sevilha*, entre outras. Em geral, são canções ouvidas, cantadas ou recordadas por Elias durante o processo de investigação ou logo após a reconstituição dos fatos.

Além disso, durante a narrativa aparecem termos específicos da notação musical, tais como “sustenido” e “andante”. A inserção desses nomes, bem como de outros similares, indicia que a música se faz presente em *Balada da Praia dos Cães* não apenas pela referência a títulos, mas também como um princípio estruturador, a ponto de se poder insinuar que a narrativa avança de acordo com o ritmo de Elias, no seu andamento.

Na música, “andante” indica um trecho que deve ser executado nem muito depressa nem muito devagar. Pois bem: parece ser esse o ritmo da investigação do detetive Elias, personagem que vai, pouco a pouco, acumulando dados, informações, pistas. Ele não se prende a detalhes, deixa que eles se somem, mas sem pressa: “Fica alapardado na secretária. A digerir, a jiboiar. [...] Depenou-a em poucas bicadas, foi fácil, trigo limpo, e agora, todo sozinho, soma as penas que ficaram a flutuar depois dela, é assim que a abrange melhor” (PIRES, 2000, p. 151). Esse modo moderado de proceder aproxima-se do que rege a própria constituição de *Balada da Praia dos Cães*, em que, aos poucos, são introduzidos e trabalhados novos elementos.

Ainda no campo da música, uma outra conexão estabelece-se com o título do romance, pois este nos conduz a uma forma literário-musical: a balada. Segundo Briesemeister (2005, p. 43), a balada é uma cantiga narrativa sobre

*assuntos históricos lendário-fantásticos [...] de ampla disseminação popular; dramaticamente condensada nos pontos culminantes dos acontecimentos. No centro, encontra-se com frequência o destino humano no instante de decisões trágicas.*

Alarcão (2009, p. 1), por sua vez, diz que o termo balada

*parece indiciar o papel originalmente desempenhado pela dança, pelo acompanhamento musical e pelo canto na execução ou no desempenho (performance) do texto baladístico, que seria, pois, o resultado, produto ou cruzamento de várias actividades e linguagens.*

Também de acordo com ele, o ritmo, as rimas e a recorrência a fórmulas convencionais, tais como símbolos, números, termos e expressões, repetidos numa

mesma estrofe ou em estrofes distintas, desempenhavam um papel fundamental nesse tipo de texto, uma vez que facilitavam a sua memorização.

Levando em consideração todas essas informações, é possível detectar alguns aspectos que aproximam a balada do romance cardosiano. Semelhante ao que se constata na forma literário-musical, tem-se na narrativa o desenvolvimento de um assunto histórico de ampla repercussão em Portugal, mas, em certo sentido, já “lendário”. Não é de estranhar, portanto, que, em uma entrevista, o autor tenha afirmado: “Balada porque à maneira das baladas inglesas, o que eu pretendi foi escrever sobre um acontecimento real já tocado pela lenda” (apud RODRIGUES, 2006, p. 2). Nesse sentido, a referência à forma balada adquire contornos irônicos e contribui para o contraponto entre ficção e realidade percebido no romance, pois a balada é uma canção que conta uma lenda, então o próprio romance poderia ser lido segundo esse paradigma; contudo, o recurso a determinados procedimentos, tais como a inserção dos mais variados documentos, aponta para o sentido contrário. Cria-se, desse modo, uma constante tensão no romance entre “verdade” e ficção, que se encontram, no entanto, inapelavelmente imbricadas. Além disso, da “história do crime” depreende-se um teor dramático que tem sua fonte no conflito estabelecido entre o major e seus companheiros, justamente pela ênfase num momento de decisão trágica: o assassinato do major.

Outro elemento que possibilita a comparação de *Balada da Praia dos Cães* com a balada popular é o recurso a um “vocabulário pouco elevado, com um evidente recurso à ‘prosaica’ linguagem corrente” (ALARCÃO, 2009, p. 2). Ademais, o caráter conciso atribuído à balada leva-nos a pensar que, também no romance, o foco na investigação do detetive faz com que a narrativa se centre em alguns poucos momentos cruciais da “história do crime”, reconstituídos a partir dos depoimentos de Mena. A cadência acelerada que marca a narrativa a respeito da vivência na Casa da Vereda corrobora a ideia de um texto conciso, mas entra em choque com o modo como se constrói a “história da investigação”, na qual o ritmo moderado da narrativa é homólogo ao do detetive. A “história da investigação”, ao que parece, relaciona-se mais adequadamente com a vertente musical de balada conforme ela “ressurge em algumas composições de ritmo mais lento [...] quer de índole romântica, quer de apontamento [...] quer ainda animadas de propósitos de intervenção político-ideológica” (ALARCÃO, 2009, p. 1).

Há que destacar, por fim, um interessante jogo com a questão da memorização que se depreende no romance e na forma poético-musical. Semelhante às baladas, que se utilizam do ritmo, das rimas e das formas convencionais para garantir a sua permanência, a obra cardosiana mobiliza textos que, de certo modo, auxiliam na perpetuação do relato construído pelo autor. Em outras palavras: se a rima e o ritmo são marcas estruturais da balada, o romance do escritor português traz como um de seus elementos constitutivos principais o recurso a uma grande variedade de registros que lhe conferem um ritmo marcado pela fragmentação, pela repetição, pelo retardamento.

## **OUTROS DISCURSOS**

Para além dos discursos anteriormente apresentados, constata-se ainda, no romance de Cardoso Pires, a presença de panfletos, cartas, postais, orações,

bilhetes e anotações, assinaturas, propagandas, entre outros. De um modo geral, esses textos atuam no interior do romance de maneira similar aos outros tipos de discurso; assim, nos limitaremos a apenas uma dessas manifestações:

Documento B. *Carta dactilografada (original) dirigida ao Director da Polícia Judiciária, Lisboa:*

<<Neste país sem imprensa e sem liberdade ninguém dá crédito às vossas <<perspicazes>> investigações sobre o caso da Praia do Mastro. Enquanto a tenebrosa Pide continua a praticar os crimes mais repugnantes a vossa actividade não faz mais que encobri-los. (ass) Um Português.>> (PIRES, 2000, p. 80).

Essa carta, por um lado, revela a consciência de alguns cidadãos quanto ao contexto sociopolítico português, e, por outro, demonstra a situação delicada em que se encontra a Polícia Judiciária no regime salazarista, pois é vítima de descrédito de parte da população. Essa é uma questão constantemente apontada pelo narrador e que auxilia para que se perceba a subserviência da Polícia Judiciária em relação à Pide, denunciando, por extensão, as interferências políticas do governo no esclarecimento dos casos policiais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se pôde verificar, *Balada da Praia dos Cães* é constituído por uma grande variedade de textos que, por um lado, contribuem para o diálogo entre ficção e realidade e, por outro, favorecem a construção de um romance plural. Essa multiplicidade de discursos colabora, como quer Margato (2007), para a composição de uma narrativa que se estrutura sobre fragmentos, restos, muitas vezes divergentes entre si e que acabam por configurar os fatos em uma das versões possíveis, dependendo da escolha deste ou daquele texto. O termo “escolha” aqui não é acidental, pois, ao apresentar-nos um conjunto multifacetado de textos e visões, a obra cardosiana não se restringe a uma versão unilateral.

Esse processo de acumulação de textos permite uma aproximação entre narrador/autor e detetive na medida em que eles constroem seus textos por meio desse “método”. Essa aproximação, no entanto, deve ser percebida como irônica, visto que assinala a diferença entre os autos e o romance. No caso de Elias, temos um armazenamento de sobras, ou seja, daquilo que não foi selecionado para fazer parte de sua versão dos fatos, compondo o tal “baú de sobrados”. O romance de Cardoso Pires, por sua vez, consiste ele próprio numa espécie de “baú de sobrados” ao incorporar toda a sorte de discursos.

Ao aproveitar as sobras do detetive, o narrador/autor transforma-as em matéria fundamental do romance; dessa maneira, o que fora ignorado na construção do detetive ganha peso diferenciado em *Balada da Praia dos Cães*. Tal estratégia realça o caráter “revisor” da obra do escritor português que questiona o discurso oficial. Além disso, esse “recrutamento” de diversos registros aponta para outra questão que se inter-relaciona com a paródia do gênero policial no romance cardosiano: a exposição de procedimentos e mecanismos utilizados pela polícia e, por extensão, pelo regime salazarista.

O levantamento obsessivo dos mais ínfimos detalhes por parte do detetive leva-nos, conforme argumenta Briesemeister (2005), a uma oscilação entre

observações, suposições e lembranças, indiciando também certo receio do regime salazarista quanto à perda de controle sobre os acontecimentos e sobre as pessoas.

A atuação da polícia salazarista vai sendo paulatinamente demonstrada pela referência a serviços de escuta, violação de correspondência, sistema de troca de informação com delinquentes etc. E o romance, então, em suas imbricadas artimanhas enunciativas, vai deixando transparecer a imagem de uma sociedade oprimida, temerosa, mediante, entre outros aspectos, a construção de um “Portugal em miniatura” na Casa da Vereda. A esse elemento alia-se o desvendamento das arbitrariedades do governo totalitário, em especial com relação à quebra dos direitos individuais e a manifestação de uma mentalidade machista na sociedade portuguesa.

Ressalta-se, dessa forma, segundo Petrov (1996), como os conflitos instaurados na narrativa de Cardoso Pires estão interligados ao contexto político-social de Portugal dos anos 1960, não causando estranhamento, portanto, que o motivo do crime esteja relacionado a uma questão social. Esse pormenor consiste em uma das particularidades do romance policial clássico subvertida em *Balada da Praia dos Cães*, pois naquelas narrativas o motivo do crime geralmente diz respeito a sentimentos mais individuais, como inveja, cobiça, vingança etc.

Nessa contraposição com o romance policial, convém realçar ainda um deslocamento da noção de observação, característica prototípica do detetive clássico, para a de vigilância. Num caso, temos um método de investigação; em outro, um meio de controle. Controle da vida do indivíduo, e também dos discursos, por um regime que, de acordo com Margato (2007), impôs, por mais de quatro décadas, a sua versão homogênea dos fatos. Diferentemente, *Balada da Praia dos Cães* joga sempre com a pluralidade, que se evidencia até pelo fato de incluir o unívoco, o discurso autoritário, o discurso oficial.

## REFERÊNCIAS

- ALARCÃO, M. Balada. In: CEIA, C. (Org.). *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>. Acesso em: 27 ago. 2009.
- BRIESEMEISTER, D. José Cardoso Pires: *Balada da Praia dos Cães* (1982). *Semear*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 41-55, 2005.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LONDON, J. *O lobo do mar*. São Paulo: Clube do Livro, 1979.
- MARGATO, I. Literatura e testemunho: estratégias de representação. In: CAIO, L. R. et al. (Org.). *Nas malhas da narrativa*. Assis: Unesp, 2007. p. 155-167.
- PETROV, P. *O realismo na ficção de José Cardoso Pires e Rubem Braga*. 1996, 427 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada Portugal e Brasil)–Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 1996.
- PIRES, J. C. *Balada da Praia dos Cães*. Lisboa: Planeta, 2000.
- PITERI, S. H. O. R. O processo de construção em *Balada da Praia dos Cães*. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPARADA, 4. 2001, Universidade de Évora. *Actas...* Évora, 2004. p. 1-16.

RODRIGUES, I. José Cardoso Pires e as múltiplas vozes de uma *Balada* dissonante de silêncios. *Contextos Críticos*, n. 8, dez. 2006. Disponível em: <[http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/num8/art\\_04.html](http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/num8/art_04.html)>. Acesso em: 28 dez. 2006.

STERNBERG, M. *Expositional modes and temporal ordering in fiction*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.

TODOROV, T. Tipologia do romance policial. In: \_\_\_\_\_. *As estruturas narrativas*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 93-104.

CORDEIRO, F. H. C.; PITERI, S. H. O. R. The construction of a “baú de sobranes”. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 10-22, 2011.

*Abstract: This article will be focused on the novel Balada da Praia dos Cães, emphasizing the contribution made by the several discourses constituting this narrative by José Cardoso Pires (2000) in the construction of one of the tensions in his novel: the relation between fiction and reality. At the same time, it will be analyzed how the recurrence to these different textual manifestations is bound to a critical reading of the detective story, as well as of the Portuguese society itself.*

*Keywords: diversity of discourses; parody; Balada da Praia dos Cães.*