

NA BALADA DE JOSÉ CARDOSO PIRES: A FICCIONALIZAÇÃO DE DISCURSOS COMO ESTRATÉGIA LITERÁRIA

Marlise Vaz Bridi*

Resumo: *A balada da praia dos cães*, de José Cardoso Pires, é um romance cuja temática é um famoso crime ocorrido em Portugal durante o período da ditadura salazarista. Tal fato deu vasa ao ficcionista para exercer sua habilidade na manipulação de vários tipos de discursos, integrados pelo discurso literário, para instaurar sua visão crítica à sociedade portuguesa contemporânea.

Palavras-chave: Literatura portuguesa contemporânea; discurso literário; literatura e ficção.

Se é que se pode afirmar algo de geral acerca do discurso literário, seria possível dizer que este se caracteriza por constituir-se, ele mesmo, no amálgama de vários outros discursos, em que cada um deles perde a sua especificidade para integrar-se como fio da trama de um discurso de outra ordem, o discurso literário.¹

Os discursos particulares se produzem, como se sabe, em circunstâncias específicas e carregam em si intencionalidades também específicas, ao passo que o discurso literário apropria-se dos discursos particulares e os submete à sua especificidade: não se produz nas condições próprias daqueles discursos originais, mas coloca-os em outro jogo de relações, e sua intencionalidade, via de regra, desvia-se inteiramente da intencionalidade original. Para exemplificar: o discurso direto no discurso literário submete-

* Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras e da Faculdade de Filosofia, Letras e Educação da Universidade Presbiteriana Mackenzie e da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – SP.

¹ Trata-se de discurso sobre o e no mundo, numa inter-relação com o contexto que não é exterior ao texto. Ao contrário, é no texto literário que devemos buscar as marcas das condições de produção textual que se manifestam no discurso literário como sua parte constitutiva (cf. Maingueneau, 1995).

se à organização geral da obra em que se insere e não pode ser visto como a produção espontânea de diálogos, senão como sua inserção em outro todo, carente da finalidade primeira da fala para lançar-se como parcela da composição da obra.

Caso singular em relação à incorporação de vários discursos ao discurso literário pode ser acompanhado mais detidamente na obra *Balada da praia dos cães*, de José Cardoso Pires, que dá máxima visibilidade a esse processo de apropriação e faz dele uma marca da própria obra. Escritor dentre os mais importantes da ficção portuguesa contemporânea, faltou apenas um ano para que completasse seu cinquentenário literário em plena produção, interrompida com sua morte em 1998. Com sua primeira obra, publicada em 1949, *Caminheiros e outros contos*, foi imediatamente incorporado ao sistema literário como um dos valores daquela literatura e assim permaneceu até o último livro, *De profundis: valsa lenta*, de 1998.

Na *Balada da praia dos cães*, de 1982, José Cardoso Pires elege como tema um famoso crime ocorrido durante o período da ditadura salazarista em Portugal. Crime de repercussão nacional, polêmico e nunca plenamente esclarecido, manteve em torno de si o interesse público, sendo razoável que o surgimento de uma obra que tratasse do assunto passasse a ser visto como a solução do mistério, o que, em última instância, caracteriza o romance policial: no final o leitor sabe quem é o assassino e em que circunstância se deu o crime; todos deixam a leitura apaziguados. Nada mais diferente disso se poderia encontrar na *Balada da praia dos cães*.

A construção da obra se dá a contrapelo do romance policial tradicional ou do romance-reportagem: a nota de Cardoso Pires é a complexidade de construção e a fuga às expectativas do leitor. As armadilhas e os descaminhos, as protelações e as soluções provisórias (dadas como finais para, mais adiante, serem retrucadas), todas as fórmulas recorrentes daquela tipologia romanesca (quer do romance policial quer do romance-reportagem) estão presentes na *Balada da praia dos cães*, mas com funções deslocadas e diametralmente opostas às fórmulas originais. A obra resulta na ficcionalização de formações discursivas diversas que, postas em confronto por meio das vozes da narrativa, intensificam a complexidade das relações captadas e manifestam a diversidade do real. Trata-se, portanto, de uma estratégia literária e, na verdade, nada inocente.

Desde o início do romance, o leitor se defronta com o estranhamento: há uma duplicação da página de rosto de tal modo que o romance tem dois inícios; ou melhor, um simulacro deles: no corpo da obra, após a reprodução de um laudo pericial acerca de um cadáver, ressurge a página de rosto como que a apontar o início da obra de ficção propriamente dita e a demarcar o laudo pericial como pertencente a outro plano, documento verídico extraído da realidade. Tal aparência é ainda reforçada pela reabertura da obra (pós-segunda folha de rosto): as palavras que (re)iniciam o romance surgem após os sinais gráficos que simulam a inutilização dos espaços em branco das páginas dos documentos oficiais, documentos que compõem os autos do processo e que, portanto, não podem ser adulterados:

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 apresenta rigidez cadavérica; não tem livores* _____

 [...]

15. *ausência de sinais de homossexualidade activa ou passiva* _____

 [...]

Não foram encontrados documentos, haveres ou quaisquer referências pessoais Nas regiões a descoberto, algumas peças do vestuário apresentavam-se rasgadas pelos cães _____

 [...]

José Cardoso Pires

Balada da Praia dos Cães

Dissertação sobre um crime

o jornal

 _____ um dos quais, cão de fora e jamais identificado, foi aquele que chamou a atenção dum pescador local [...]

(Pires, 1983, p.5-9)

Desde logo, está instaurada a mistura entre realidade e ficção, que se expandirá para a trama dos discursos incorporados pela *Balada*, ora vistos como ficcionais ora impregnados de veracidade histórica, cujo deslindamento é cuidadosamente afastado, por simplificador.

A abertura de uma obra literária é, de modo geral, um momento de grande importância em sua construção. Talvez seja possível afirmar, sem grandes delongas, que é sempre decisiva para a sua recepção, mas, ainda mais, significativa para que se possam captar as sugestões de leitura que a própria obra lança e, muitas vezes, permanecem como sinais ocultos ou subliminares para muitos leitores. Essa abertura da *Balada da praia dos cães* é carregada de mensagens para a compreensão da inter-relação entre os diversos discursos incorporados pela narrativa. O primeiro fragmento da obra, o que reproduz o laudo pericial do corpo de um homem assassinado, ainda que tivesse sido copiado *ipsis literis* de documento oficial (o que não se pode afirmar) a partir do momento em que é incorporado pela obra, passa a cumprir outra função, entre outras a de simular a verdade e, por isso, apontar para a História contemporânea do país, ou para um ensaio de sua interpretação.

Nessa perspectiva, a abertura da *Balada* retoma, como expediente literário, a função das apresentações das narrativas, em que, muitas vezes, o Autor,² para dar veracidade ao que iria contar, acrescentava seu testemunho pessoal (verídico ou ficcional, mas dado como verídico) para dar sustentação às transgressões à verossimilhança que o romance, como gênero, rechaça. É o caso das apresentações de Camilo Castelo Branco: há o recurso ao testemunho pessoal e à insofismável documentação a dar sustentação à ficção. Lá está o autor a acalmar seu leitor (ou leitora): é tudo verdade, pode acreditar...

Introdução

Folheando os livros de antigos assentamentos no cartório das cadeias da Relação do Porto, li, no das entradas dos presos desde 1880 a 1885, a folhas 232, o seguinte:

Simão Antonio Botelho, que assim disse chamar-se, ser solteiro, e estudante na Universidade de Coimbra, natural da cidade de Lisboa, e assistente na ocasião de sua prisão na cidade de Viseu, idade de dezoito anos ... E fiz este assento, que assinei – Filipe Moreira Dias.

À margem esquerda deste assento está escrito:

Foi para a Índia em 17 de março de 1807.
(Castelo Branco, 1970, p.33)

Em Cardoso Pires, ao contrário, numa inversão de expectativa, o documento, pretensamente verdadeiro, dá origem a uma incursão pelo universo da ficção como foro privilegiado para o questionamento da própria verdade histórica: a questão que se coloca desde logo é perguntar se há ou não espaço para interpretações da verdade e, havendo (como parece que há), se existe uma única verdade. Nesse sentido, esse recurso utilizado na abertura do romance de Cardoso Pires antecipa o que outro ficcionista português, José Saramago (atualmente com a merecida fama a acompanhá-lo), faz no fragmento inicial de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*: a interpretação de uma gravura de Dürer, a *Crucificação de Cristo*, colocada em movimento, é a matriz da obra como um todo.³ Destacam-se nos dois casos – no de Cardoso Pires e no de Saramago – o olhar crítico e dessacralizador que dá espaço à revisão das verdades absolutas, promove a sua relativização e, em vez de centralizar a narrativa em uma única voz, multiplica vozes. A polifonia narrativa está instaurada.⁴

Por ora, há que considerar a *Balada da praia dos cães* como um romance singular, em diálogo tenso com o romance policial e com o romance-

2 O conceito de Autor é aqui componente constituinte do texto e não o sujeito empírico que, demiurgo, instaura o texto. Consideramos aqui as teorias de Bakhtin (1981), Maingueneau (1995) e Foucault (1992).

perspectiva" (cf. Lopondo, 1998, p.111-30), desenvolvo uma leitura do romance de Saramago dentro dessa concepção.

4 Para o conceito de romance polifônico, bem como o de vozes da narrativa, reporto-me às teorias de Bakhtin (1981 e 1988), notadamente nos *Problemas da poética de Dostoiévski*.

3 No ensaio "O Evangelho de Saramago: a Paixão de Cristo em

reportagem, cujo vetor aponta para a resolução de um crime que, de acordo com os segmentos sociais envolvidos, adquire valores e significados díspares, sem que se anulem entre si.

O crime, que teve grande repercussão pública, havia vitimado um oficial do Exército português, que, após fugir da prisão em que se encontrava por se ter envolvido em um levante contra o regime estabelecido, é encontrado morto e enterrado em uma praia próxima a Lisboa. Dadas as circunstâncias, surgem hipóteses discordantes acerca da autoria do crime, havendo interesses de todas as partes em evocar razões políticas opostas, ou seja, tanto para os defensores como para os detratores do salazarismo era conveniente que o crime tivesse sido praticado pela parte contrária. Tais fatos constituem-se em dados de realidade, já que têm seu fundamento histórico, e é a partir dele que o ficcionista institui a sua escrita.

A obra acompanha detidamente todo o processo de investigação do crime e, enquanto desconstrói algo dado – um crime já ocorrido –, constrói-se como romance como forma aberta. Nele, as várias formações ideológicas se digladiam no interior da linguagem, sem que se anulem ou se reduzam a uma voz central. É particularmente interessante o fato de algumas das vozes mais audíveis na *Balada* virem de onde menos a esperaríamos: da perspectiva policial.

Na trajetória literária de José Cardoso Pires encontram-se, com frequência, além da multiplicidade de visões e da imiscibilidade de vozes na narrativa,⁵ narradores testemunhas, observadores e romancistas investigadores. O mais famoso dentre eles, o narrador-caçador-escritor de *O delfim* (1968), que também se encontra às voltas com um crime, inscreve-se numa série de narradores que, no romance como gênero, caracteriza-se por se manter a certa distância dos fatos para poder julgá-los a partir de uma perspectiva de oposição à ordem estabelecida. Em alguma medida, o narrador deixa reverberar em si a postura dos artistas que, como grupo, se concebem como contrários ao sistema, quando não como inteiramente marginais, instância que os deixaria como que pairando acima da sociedade, essa entidade que a todos submete, menos aos que criam... Sabemos tratar-se de uma ilusão.⁶

Na *Balada*, entretanto, a alteridade se coloca desde a própria perspectiva eleita: os discursos em jogo na constituição da trama do romance promovem a variedade de visões e, portanto, a multiplicidade de leituras dos mesmos fatos. A própria variedade de visões propõe que os valores são variáveis em razão do posicionamento de quem vê.

Os policiais que conduzem as investigações, por exemplo, não são concebidos como personagens abstratas a serviço do bem ou do mal, mas como seres plausíveis, ainda que inteiramente envolvidos pelo discurso que estão habituados a servir e do qual se servem, tornando-se presas de suas próprias armadilhas. Durante o interrogatório a que submete Mena, a amante do Major assassinado, em busca das pistas que permitam a

5 Dentre os estudos desenvolvidos acerca das teorias bakhtinianas, o de Clark & Holquist (1998) é o que nos parece mais esclarecedor acerca da questão da imiscibilidade das vozes no romance polifônico.

6 Os estudos de Maingueneau (1995, 1996a e 1996b) acerca do discurso literário insistem na origem romântica dessa crença de independência do autor em relação ao "caráter institucional do exercício da literatura" (Maingueneau, 1995, p.27).

solução do crime, o investigador, Elias, se transforma em prisioneiro da mulher interrogada, pois, ao se ligar a ela pelas amarras do desejo, envolve-se no plano afetivo.

O grupo clandestino de opositores ao regime, comandado pelo Major, também não é construído, na narrativa, como a manifestação de valores homogêneos. Não há como considerá-los com exclusiva simpatia ou antipatia, nem como objeto de comiseração ou de repulsa, ou ainda, para simplificar, como seres inteiramente positivos ou negativos diante de uma série valorativa qualquer, tão redutora quanto, por exemplo, a coragem dos oprimidos pelo regime. Em cada uma das personagens do grupo vão-se delineando comportamentos complexos como consequência de uma sociedade em que o discurso autoritário é a regra. A violência do regime é inteiramente transposta para o comportamento das personagens: o Major, que luta contra um regime ditatorial, autoritário e injusto, por seu lado, manifesta em suas relações com o grupo que lidera exatamente tudo aquilo que renega. Os valores contra os quais se insurge tornam-se traços de seu próprio perfil, e toda a violência introjetada pelo grupo acaba por eclodir contra ele. O discurso, por mais bem-intencionado que seja, não é capaz de eliminar as marcas de suas determinações socioculturais e, portanto, históricas.

À medida que a investigação vai-se desenvolvendo (e, portanto, o romance vai-se construindo), muitos dados são deslocados de suas posições iniciais, ou seja, muitas histórias verossímeis vão-se somando e ampliam as possibilidades de leitura de um mesmo crime. Nenhum dos componentes capazes de esclarecê-lo pode ser descartado: o crime político, o passional e o comum conjugam-se, confrontam-se e mostram um mesmo objeto de observação em multiplicidade de perspectivas.

O crime político não foi praticado por nenhuma das partes mais evidentemente em jogo (adeptos ou opositores do regime), mas foi fruto da introjeção de seus princípios. O crime passional, caracterizado pela participação da amante Mena no assassinio, acaba por revelar aspectos extremamente sutis das relações afetivas que, submetidas à crítica, apontam condicionantes de ordem ideológica, quando o senso comum as vê virtualmente destituídas desses aspectos. O crime comum é o mais banal de todos os crimes: os homens, quando vêem suas vidas ameaçadas, costumam, quando podem, reagir para defendê-la. Não há uma definição, pois o crime tem muitas faces.

Dentre os discursos que compõem os fios da trama romanesca estão já visíveis o discurso policial, o jurídico, o político e o amoroso, todos eles diretamente apresentados, no interior da construção ficcional, como que transcritos da própria fonte: a partir do laudo pericial aparentemente reproduzido como documento verídico vão-se somando outras peças do processo. Tecida por um narrador quase sempre discreto, que acompanha mais de perto a personagem Elias e seu acanhado universo pessoal, a narrativa fragmenta em reproduções – ou, a rigor, representações⁷ – os

7 A representação, como categoria, tende a indicar uma separação entre as instâncias do texto e do contexto, sendo o primeiro "reflexo" do segundo. Não é nesse sentido que tomo

o termo: as representações são estratégias ficcionais e, sem importar se conscientes ou não, manifestam-se por marcas textuais visíveis e, portanto, passíveis de ser analisadas.

depoimentos colhidos pelo investigador. São falas de acusados e de testemunhas, quesitos formulados pelo interrogante, como se tudo reproduzisse o discurso dos escrivães (totalmente codificado e, por isso, reconhecível). Enfim, a paródia da linguagem jurídica de instrução compõe-se diante dos olhos do leitor, mas sem nenhuma evidência de rebaixamento.⁸

Um outro discurso que se destaca é o erótico, especialmente em sua subespécie pornográfica. Para além das grosserias pensadas por Elias acerca de Mena e de cenas manifestas de seu desejo pela amante do Major morto, o discurso erótico e o pornográfico são marcados por um diferencial em relação aos discursos anteriormente mencionados por estarem vinculados de maneira particular à categoria do Autor. Em uma passagem destacada do todo como mais um dos documentos do processo, surge um trecho caracterizado na narrativa como uma página de revista, que, retirada de seu contexto, serviria de mensagem significativa entre os amantes Mena e Major:

O diabo no ascensor

É uma folha arrancada duma revista (Erotika, título a cabeça da página) impressa no gosto clássico e no bom papel das publicações ditas preciosas, que alguém tinha guardado dentro duma ementa de hotel de luxo.

Uma das faces está ilustrada a traço arte nova: uma mulher elegante, de cabelos em negro tinta-da-china, o amante aos pés a enlaçá-la pelas coxas. Bengala e chapéu caídos no chão. A divina tem o perfil arqueado para trás, olhos fechados, lábios entreabertos em êxtase. Uma das mãos está recuada, pendendo-lhe dos dedos uma das luvas do bem-amado. A outra levanta contra o peito o vestido até a cintura mostrando as coxas e o ventre. Elias fixa um pormenor: o púbis está desenhado a pontos negros. A ilustração tem a assinatura Jauffret/1959. (Pires, 1983, p.120. O grifo é meu)

Como se pode notar, a descrição da ilustração, inteiramente detalhista e objetiva, em tudo reproduziria um documento de um processo jurídico, se não resvalasse para um comentário do narrador que, sutilmente, aponta a subjetividade da personagem. É o procedimento utilizado ao longo de toda a narrativa para a ficcionalização dos discursos: acrescentam-se pequenos sinais de outra ordem discursiva que perturbam o discurso parodiado, mas inserem-no em cheio na ordem do discurso literário.

Tal procedimento tem seu ponto alto no fragmento que segue a descrição da ilustração. Para maior estranhamento do leitor, a (pseudo) transcrição do texto do documento é acompanhada de uma chamada: O texto (*tradução de J.C.P.*) (Pires, 1983, p.120). A evidente inserção de Cardoso Pires, como tradutor, afastá-lo-ia da condição de autor do texto, tornando ambígua a própria categoria de Autor. Tudo isso faz parte do processo de ficcionalização dos discursos e, ainda mais, da ficcionalização

⁸ Linda Hutcheon (1989), em seus estudos sobre a paródia, esclarece que nem toda a paródia é de rebaixamento. Ao contrário, aponta a paródia como modo de estruturação

temática e formal que indica a auto-reflexividade do século (p.128 ss.).

da própria instância produtora do discurso, pois o autor é então abarcado pela ficção.

Na passagem referida, uma mulher faz confidências íntimas, por carta, a uma amiga e lhe revela uma relação sexual ocorrida em um elevador. Como não são poupados detalhes, ainda que muito bem elaborado do ponto de vista estético, o texto, na trama do romance, funciona, aos olhos do investigador, como uma mensagem carregada de sentidos pornográficos e, por isso, capaz de esclarecer o tipo de relacionamento existente entre a interrogada e o homem morto. Mais tarde, revelar-se-á que as conclusões do investigador eram precipitadas: o padrão textual da narrativa é o da precariedade. Cada fragmento é colocado como novo dado capaz de redimensionar todos os anteriores, manifestando, no plano da forma, tanto a matéria do romance (a investigação) como a própria condição humana.

José Cardoso Pires, o verdadeiro autor do processo de apropriação de discursos, apenas *finje*⁹ não assumir a autoria do fragmento de discurso erótico (talvez, pornográfico) e, por extensão, *finje* ser repórter, ou historiador, como *finje* ser a matéria ficcional composta de documentos autênticos. Trata-se de uma estratégia do discurso literário plenamente assumida pelo autor.

O jogo consigo próprio e com a instância da voz autoral, para além do aspecto lúdico que representa, indica a lucidez do ficcionista em relação ao que está sendo jogado: a ironia que perpassa toda a escrita de Cardoso Pires corresponde, em última instância, à multiplicidade de visões, de modo que nada seja reduzido a uma confortável e apaziguadora leitura do mundo: a complexidade necessariamente precisa estar sinalizada pela escrita. As vozes da *Balada da praia dos cães*, conjugando na ficção discursos tão variados entre si, fazem que o leitor se defronte com a máxima alteridade, onde a voz do próprio autor é apenas uma entre outras. A escrita de Cardoso Pires sempre sugere a importância do plural.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- _____. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec/Editora Unesp, 1988.
- CASTELO BRANCO, C. *Amor de perdição*. São Paulo: Editora Três, 1970.
- CLARK, K., HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Veja, 1992.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

9 O fingimento literário, desse passo, recorda-nos o de Fernando Pessoa em seu processo de heteronímia: se nele é o

poeta que esconde por trás do ficcionista, em Cardoso Pires o processo se inverte.

- LOPONDO, L. (Org.) *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1998.
- MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____. *Elementos de lingüística para o texto literário*. Trad. Maria Augusta de Matos. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- PIRES, J. C. *Balada da praia dos cães*. 5.ed. Lisboa: O Jornal, 1983.
- SARAMAGO, J. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

BRIDI, M. V. On José Cardoso Pires' "ballad": the ficcionalization of discourses as literary strategy. *Todas as Letras (São Paulo)*, n.4, p.31-39, 2002.

Abstract: *José Cardoso Pires' A balada da praia dos cães is a novel whose theme is a famous crime committed in Portugal during Salazar's dictatorship. Such a fact allowed the fictionist to demonstrate his ability to manipulate various discourse types, incorporated by literary discourse, so as to establish his critical view of contemporary Portuguese society.*

Keywords: *Contemporary Portuguese literature; literary discourse; literature and fiction.*

D