

Canibalismo lusitano numa obra fechada

«O mundo é um grandecíssimo cadáver com moscas de vaim para abrilhantar.» — J. C. P., *Balada da Praia dos Cães*.

Elias Santana bem podia ser uma das figuras de cera de um museu português. Personagem central de *Balada da Praia dos Cães* de José Cardoso Pires é o mal-amado por excelência pois o desamor que o acompanha começa por ele próprio que se tem em pouca conta. Poderemos vê-lo ainda como primo afastado do escritor-narrador de *O Delfim* como quem tem laços de parentesco pela costela de detective e pelo lado de solidão que sempre envolve esse jeito nato. Mas nada mais pois de novo é o desamor que ganha: o seu primo afastado, o de *O Delfim* bem o pode rejeitar pela sua função de assentimento e de colaboração com o Estado Novo uma vez que Elias Santana é um chefe de brigada na Polícia Judiciária de então.

A razão mais próxima do seu aparecimento (e da sua importância ainda que o seu seja um registo de apagamento solitário) prende-se com um outro, o de um cadáver encontrado numa praia por cães e por pescadores. Depois da descrição minuciosa, profissional e oficial do cadáver descoberto e da forma como foi encontrado, entramos na investigação do crime. Todo este início do romance remete para um veríssimo deliberado no gosto do rigor da realidade comum mas não nos iludamos já que vai ser exactamente Elias Santana a concentrar em si uma tensão narrativa entre o apontamento realista e por vezes profissionalizado (da Polícia) do real e uma transfiguração do que existe que sempre caracterizou a focalização escolhida pelos romances de José Cardoso Pires. É o autor, de voz própria, que afirma: «Concedendo ao imaginário um crédito provisório de realidade experimentada e colocando-o em igualdade de discussão com o real, não por atitude agnóstica mas com o objectivo de estimular opções interpretativas e descobrir sugestões operatórias que conduzam à descoberta de um conjunto vivo, polimórfico.» (*E Agora, José?*, 1977). Este imaginário espalhando-se pela escrita ficcional com um crédito de igualdade com os danos do real instituído (escrito no romance e deduzido por nós, leitores do mundo contemporâneo) nunca foi tão convictamente inventado como em *O Delfim* que é uma das realizações romanescas mais conseguidas do que Umberto Eco chamou em 1962 a obra aberta. Aí, nesse lugar de bruma, a lagoa da Gafeira (*O Delfim*), um autor em visita (o narrador do romance) compõe mundos que são várias versões possíveis em torno de um crime que fica em suspenso, não decifrado; «o insignificante é o crime» afirmou o autor (*E Agora, José?*, 1977).

Outro tanto não acontece em *Balada da Praia dos Cães* onde o crime se torna significativo. As razões mais directas são óbvias: *O Delfim*, publicado pela primeira vez em 1968, faz parte da contracultura europeia e portuguesa praticada nesses anos a um nível europeu por obras abertas e informais em que se assistia a uma dissolução feliz da intriga convencional e a um nível português porque o regime totalitário tinha transformado involuntariamente o que proibia (a liberdade, as culturas) em enigma. Enigma esse que para neste romance até ao fim com o crime por desvendar tal como o halo derramado à flor



Destaque Eunice Cabral

José Cardoso Pires,
«Balada da Praia dos Cães», Biblioteca de Bolso Dom Quixote, n.º 43, 1989.

das árvores que é a respiração da lagoa.

A fábula central de *Balada da Praia dos Cães* (que acaba também num crime) é decifrada e torna-se clara à medida do desenrolar da investigação e da reconstituição dos acontecimentos. Tornando-se explicável para nós, leitores não deixa de ser terrível: Trata-se de um assassinio a sangue frio de um homem que morre às mãos dos seus cúmplices numa fuga à ordem estabelecida. É a traição no estado puro sem nenhuma atenuante porque é a morte que vem de dentro, do próprio círculo a que o assassinado pertencia. As razões desta traição podiam ser muitas mas descobrimos que são as mais terríveis, aquelas que uma vez sabidas não deixam nenhuma ilusão de pé. A vítima, ex-major do Exército, defrontado com a incapacidade de concretização da revolução desejada, vai enlouquecendo aos poucos. De facto, da revolução (tornada enigma pela repressão de que é alvo) só consegue configurar actos gratuitos de terrorismo e de autoritarismo. Projectos revestidos de ameaças que se voltam contra os que lhe estão mais próximos, dois homens e uma mulher que acabam por matá-lo quase como autodefesa.

Do amor que tinha ligado essa mulher (Mena) ao ex-major e da cumplicidade entre os quatro, não resta nada. E o que dizer da expectativa e do desejo que os tinha unido, a revolução tão querida?

Nunca houve mais do que «os ocios da revolução» como descendentemente o texto do romance nos diz.

No entanto, desengane-se

aquele que procura esperançadamente o contrário de uma revolução oca porque nunca o autor levou tão longe um tema-comentário que sempre lhe foi caro: a morte em vida. Não é apenas a revolução-miragem que nos surge nada-morta; a sociedade portuguesa de então (1960), ainda orientada por um princípio já moribundo (o salazarismo), aparece-nos como um conjunto social embalsamado, espécie de cemitério que se espalhou por todo um país. E ainda Mena que sobrevive ao crime já morta, oca também «como se estivesse a uma infinita distância dela e dos outros». Assim, a relação sem vida que se vai estabelecer entre Elias Santana (encarregado de a interrogar) e Mena é um contrato voyeurista da parte de uma alma deserta que não resiste a espiar a verdade material de um corpo belíssimo. A Mena que passamos a conhecer no quotidiano da investigação, nunca será mais do que um corpo sumptuoso entregue apenas à autoridade policial. O que Mena foi, a realização feliz do esplendor que lhe pertence, sabêmo-lo através da memória imaginativa de Elias Santana que tal como o personagem-narrador de *O Delfim*, vai reconstituindo o ambiente do crime a partir de dados reais e de outros imaginados. Este procedimento narrativo, de clara inspiração detectivesca (já não utilizado no romance que se segue *Alexandra Alpha*), faz do presente um tempo abstracto e neutro. Afinal, trata-se ainda de uma convicção que jaz na origem de quase toda a ficção universal: é o passado (mesmo o recente) que importa reviver e compreender criando assim um laço afectivo com o leitor na procura de um mundo que foi e que já não é. O esplendor de Mena realizou-se no compromisso físico para com Dantas Castro (o ex-major), glorificação narcísica de dois amantes clandestinos. E uma vez mais não é algo de duradouro que é celebrado (o amor, por exemplo) mas duas voracidades em fúria e destrui-

ção mútua. O tempo que na ficção de José Cardoso Pires é sempre uma máquina implacável de destruição, encarregar-se-á de repor a ordem inscrita já numa ordem mais lata, o regime repressivo existente. Fica para nós leitores (e para Elias Santana que precisa de provas) como lembrança de tempos pessoais mais felizes, a fotografia com vida de Mena numa piscina com fundo de aves: «Só ela, e ali, naquele enquadramento. Cabeça levantada, direita à objectiva, saía do plano da luz e do liso da fotografia. Tinha tempo e hora. E umas coxas soberanas, não se cansava de admirar Elias. Atrás viam-se japoneiras em flor e qualquer coisa como pavões.»

A composição do romance usa uma escrita em fragmentos em que os diversos estados da realidade narrada são captados em sub-textos que se vão acumulando e que, enquanto unidades narrativas, vão alargando o conhecimento do universo ficcional. Trata-se ainda de um reflexo deliberado da prática detectivesca já presente no romance anterior *O Delfim* em que os factos reais são dados em núcleos narrativos (os textos-fragmentos) e que se confrontam em aproximações sucessivas. O que irá distinguir claramente os dois romances não é a composição mas a voz narrativa predominante em cada um deles: em *O Delfim* é um registo de um saber dileitante que, em tom de ironia e de solidão, se compraz em escrever uma acumulação civilizacional (daí os desvios permanentes em relação à intriga principal que acaba por isso mesmo por se diluir). Em *Balada da Praia dos Cães* existe um registo fortemente profissionalizado (e como tal, centrípeto de todo o saber) da responsabilidade do sujeito da focalização narrativa dominante que é Elias Santana que, apesar da abundância das digressões, fecha o universo ficcional.

Encontramos no entanto uma outra explicação para o facto desta última ser uma obra fechada na medida em que, ao contrário do romance anterior, possui uma intriga consistente no sentido da apresentação dos eventos de forma encadeada de modo a fomentar a curiosidade do leitor e do encaminhar da intriga para um desenlace que inviabiliza a continuação da história. É essa explicação da ordem do mundo real que também esse se fechou: o regime totalitário já é sentido neste último romance como um mundo para sempre acabado e passado, pois *Balada da Praia dos Cães* é um romance escrito no pós-25 de Abril e de clara concepção num tempo diferente do anterior. Eduardo Lourenço, num texto também contemporâneo (!) reflecte sobre o salazarismo nos seguintes termos: «O nosso drama interior foi visto de "de fora", como se a ordem salazarista fosse contingente e não uma expressão orgânica da nossa realidade (...). E foi por essa boa consciência de princípio (como se fosse um espelismo dessa ordem) que a percepção cultural da Política e a imagem que dela nos ficou nas obras, não corresponde, senão em raras páginas, à realidade da vivência política do País durante quase meio século.» Pensamos que *Balada da Praia dos Cães* consegue configurar a realidade orgânica portuguesa desse tempo anacrónico que, para nossa vergonha, foi o nosso.

NOTAS: 1 «Do Salazarismo como nosso pensamento — Divagação anacrónica ou ainda não», in *Semanário*, 23-01-1988.