

José Cardoso Pires

# «Balada da Praia dos Cães»

■ leitura crítica por Oscar Lopes



É um romance que não apenas nos amarra a lê-lo de um fôlego, mas imediatamente nos coage a relê-lo, e cuja leitura, a partir de certo estontamento inicial, se vai desdobrando numa espécie de polifonia a, pelo menos, quatro naipes orquestrais, que alternam no primeiro plano e nos sucessivos planos da nossa atenção. Com efeito, é muito provável que o leitor atento sinta cada vez melhor a diferença entre: 1) o naipe da intriga policialesca, comandada por indícios, pistas, **deixas** da investigação ou perplexidades a pedir resposta ou solução, e um rosário de pseudo-soluções até chegarmos a certas surpresas finais; 2) o naipe que acompanha o processo psíquico (veremos que, no fundo, psicossocial) de desespero, mitomania e desejo inconsciente de morte no aparente protagonista, um conspirador isolado, porque persuadido de que poderia derrubar o fascismo com um simples golpe militar, e cuja degradação mental precipita o seu assassinio por três companheiros de refúgio: a amante, um cabo e um oficial miliciano; 3) um naipe feito de tensão mais radical e generalizada entre o amor, a morte e uma espécie de ressurreição, tensão que de facto se estende, virtualmente, a todo o elenco de personagens e a vários níveis da própria narração; 4) e um naipe percorrido como que por um vento de plebeísmo carnavalesco subvertendo a aparente objectividade dos factos com eficazes mutações de humor, graças a uma linguagem aparentemente muito oral e figurativa, graças a sobreposições de imagens e tempos, e, sobretudo, graças à alternância entre vários discursos pessoais bem audíveis, e claramente em conflito.

## Dados e testemunhos reais

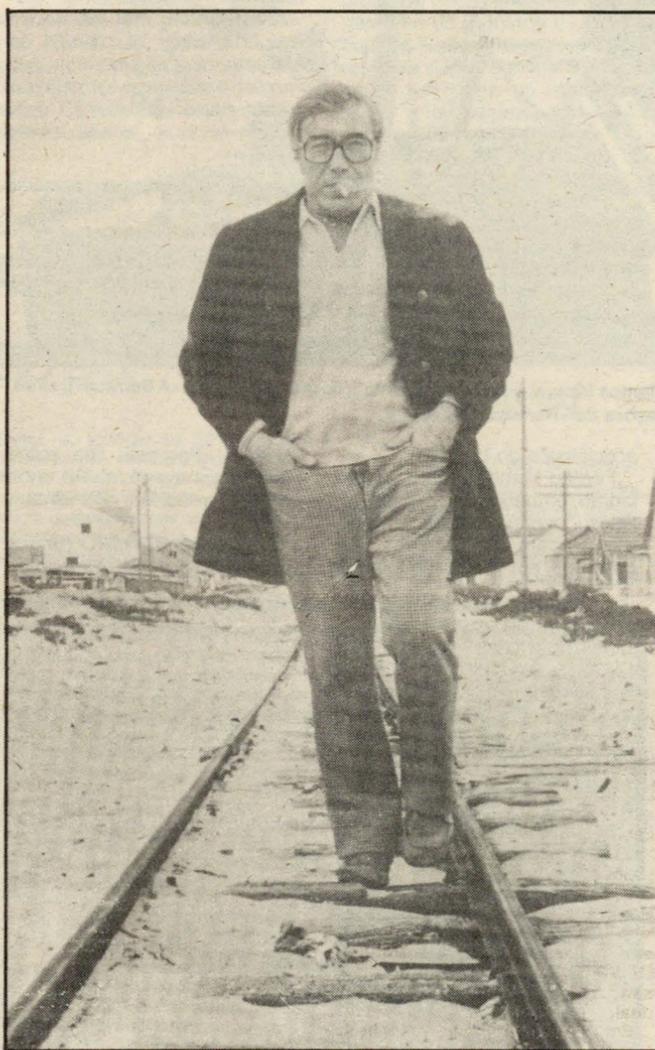
É óbvio que Cardoso Pires se inspira num caso real, em dados e testemunhos reais, e que a efabulação do romance (aliás «dissertação sobre um crime») encontra no trabalho e nas divagações do chefe Elias, da Judiciária, um pretexto para comunicar o próprio **fiat**, o próprio fazer-se do romance, entre documentos, depoimentos e hipotéticas reconstituições do crime. Isso presta-se a efeitos romanescos: há várias cenas inauditas, e mesmo chocantes, ou simples alusões sibilinas, que só depois (pouco, ou muito, depois) se compreendem, ou «normalizam»; o leitor é constantemente balanceado entre secos autos de inquirição e romanceações ideadas por um investigador

afectivamente empenhado, com transições irónicas, e também com descontinuidades flagrantes, entre os dois estilos. Mais ainda: há referências a pessoas reais e ainda hoje vivas, que o autor expõe em pelourinho histórico, sobretudo em notas de rodapé e em Apêndice final, actuando como travagens súbitas na imaginação romanescente. E o jeito de redigir autos e esquemas de interrogatório generaliza-se a coisas que já não têm directamente que ver com o crime investigado: certas personagens são caracterizadas por fichas biográficas, várias cenas ou circunstâncias estão anotadas de um modo que lembra andaimas para a própria construção do romance, e várias falas ou cenas particularmente vividas parecem simplesmente montadas por um **mixer** de gravações ou videotapes a pensar numa emissão, num espectáculo ou num **briefing** de instrução. Acontece mesmo o seguinte: ao processo-crime está apenas um exemplar da tradução de **O Lobo do Mar** de Jack London; alguém sublinhou, nesse exemplar, umas frases que aproximam o seu protagonista do próprio oficial conspirador, ambos caracterizados por um inconsciente desejo suicida; e paira ao longo de quase todo o romance de Cardoso Pires a dúvida sobre qual dos comparsas do crime teria feito tais sublinhados — como se a própria narração quisesse deixar suspensa a descoberta de qual o grau em que personagens, reais ou fictícias, assassinado, assassinos, inquiridores, o autor, Jack London, o leitor, a tradição histórica e/ou literária **participam** na vida e estrutura deste romance-dissertação.

## Um impulso de morte

Sem dar por isto, estivemos a fazer uma modulação desde o naipe policialesco para o segundo naipe do livro. De facto, o comportamento do Major conspirador, no seu valhacouto com mais três auxiliares, é norteado por um impulso de morte, com que ele também visa a amante e a perdição de todo o grupo. Essa pulsão de morte é, contudo, mais do que individual. O Major repudia qualquer ligação com movimentos revolucionários, alheios à área restritamente castrense, e nomeadamente com os comunistas, que eram indiscutivelmente, em 1960, a grande força orgânica resistente. O Major está fora daquela como que circulação de sangue social que constitui o sentir mais expansivo e os projectos mais viáveis de uma

época: a época Major Dantas já, afinal, morrera, e fora a dos anjos rebeldes da tropa, a dos pais e senhores dos soldados, executores inspirados e armados dos destinos pátrios. É por isso historicamente exemplar o processo de mitomania do Major Dantas C, que se traduz em projectos cada vez mais utópicos, como se o único magala aliado na sua fuga do forte de Elvas se pudesse multiplicar em missões e posições de combate, como se toda a salvação pudesse vir de um arranque como o do «Santa Maria», e de uma rede cada vez mais imaginária de conspiração com que os quatro refugiados da Casa da Vereda se entre-animavam e entre-enganavam.



José Cardoso Pires 14 anos: depois de «O Delfim», «A Balada da Praia dos Cães»

Mas esta atmosfera espectral integra-se, afinal, contrapolarmente, na espectacularidade do mundo oficial português de 1960, cujo ridículo anacrónico o livro evoca em flagrantes relances: o retrado do chefe nas repartições; legionários de noite,

em inconvicta colagem de cartazes patrioteiros contra a ocupação indiana de Goa; a retórica difamatória, especialmente anti-comunista, do **Diário da Manhã**; esmaltes acacianos de discursos oficiais — coisas que à distância de 20 anos já nos soam incríveis, como lázaros de repente ressuscitados, para fazer companhia à engulhada figura de Freitas do Amaral ou às proençais campanhas da TV antipolaca e antifagnstânica de todos os noticiários. Neste contexto, podemos compreender a insistência de tantas imagens funéreas ou decrépitas da Lisboa de então, dos Prazeres às lojas ortopédicas da Rua da Madalena, ou a uma transfiguração cemiterial do Chiado.

## O «reino cadaveroso»

E eis que nos sentimos a passar ao que designámos como terceiro naipe nas leituras deste livro. Porque, no fundo, ao longo do livro sentimo-nos a operar uma cartase de certo desejo de morte inerente ao nosso peculiar fascismo português, dos seus avatares militaristas-colonialistas e daquilo que ainda repre-

apagamento e se distancia do seu mais natural objecto de investimento na vida real. Divorciado da realidade do seu tempo, o Major exaure-se em fixações eróticas sobre a sua amante que são cada vez mais marginalmente sadomasoquistas, cada vez mais dependentes de uma realimentação pelo ciúme, quer dizer, pelo alinhamento sobre o desejo vindo de outrem, até chegar ao anti-Eros, ao nihilismo que tende a destruir, quer o objecto, quer o sujeito do amor. Ora Filomena, ou Mena, não é apenas o último objecto de que o desejo do Major sente despegar-se; o investigador Elias participa ele próprio na tragédia do Major, no seu desejo moribundo por Mena, mas a um nível indirecto e espectadorista de simples **voyeur**. Todos os exames e interrogatórios de Mena por parte do chefe Elias estão carregados de um Eros indirecto e triste: a punção física e instintiva, a naturalidade segura da moça, a sua total desinibição erótica são pasto de um sonho sem fundo num polícia especialista em homicídios, guardião de um Livro dos Mortos, ele mesmo, por alcunha «o Covas», funcionando como antecâmara em que Eros progressivamente se perverte e converte em Morte — tanto mais que é ele o narrador virtual de quase toda a história. E é curioso observar que este sucedâneo de Aqueronte, o barqueiro dos defuntos, se revê num lagarto que, na sua casa solitária, parece petrificado na sua gaiola envidraçada, sobre areia sempre fria, porque de outro modo o calor agita-lo-ia como um afrodisíaco. Lembra aquela lagartixa imóvel que, em **O Delfim**, serve de emblema às eras sepultadas da arqueologia e da paleontologia; e lembra o **Dinossáurio Excelentíssimo** com que Cardoso Pires estimatizou o anacronismo mesozóico da era salazarenta que Deus haja.

o anacronismo mesozóico da era salazarenta que Deus haja. Ora para Mena (secundariamente, também, para os dois companheiros mais jovens de refúgio e de cumplicidade criminal) a entrega à polícia e a confissão exacta e sem pejo é, sim, uma «entrega à morte», é uma morte, mas morte apenas de uma fase da vida: a morte de uma subjectividade que se larga e renova pela palavra, pela comunicação, por um banho lustral de objectividade, tal como certas bichas largam uma pele ou uma carapaça já imprestável.

## O «discurso vivido»

Resta agora falar daquilo que faz a maior força deste livro. Caracterizarei esse quarto e mais poderoso naipe como sendo um efeito da generalização daquilo que é costume designar como «discurso indirecto livre», e a que os linguistas alemães dão o nome mais flagrante de «discurso vivido». Cardoso Pires consegue realmente colher nos depoimentos de Mena, ou de uma outra jovem muito livre e cheia de carácter (Norah), de uma porteira, de uma vendedeira-Proprietária, e em fragmentos de diálogo de diversas gírias ou registos mais espontâ-

neos do português falado popular, um grande número de recursos que permitem bruscos ressaltos de humor — e não há como esta mestria da comutação humor para descobrir novos ângulos de realidade. Por vezes, como Eça já o fez quanto à média e alta burguesia lisboeta do seu tempo, isso permite, só por si, o desenho firme de caracteres psicossociais.

Este uso de vocabulário e de giros de frase quotidianos e/ou populares apresenta por vezes características de uma fuga pertinaz à expressão convencional e cansada, que tanto lembra a prosa maneirista das cartas de Camões ou da comédia **Eufrosina** como certos (digamos) barroquismos de Fialho ou Aquilino. Há uma profusão de alcunhas pitorescas, de construções não-oracionais de frase, de humor rabelaisiano anti-**establishment**, num movimento sustido de humor de que se desentranha uma linguagem intensamente figurativa, mosqueada de ironia polícrroma, um regalo para recolha e teorização de fichas linguísticas e estilísticas. (Por exemplo, eu recolhi dezenas de construções com «cá» e «lá», do tipo de «isso é cá uma destas bocas» ou «ele lá conseguiu o que queria», que me sugeriram uma hipótese sobre uma coisa pouco estudada em português: a chamada voz médio-passiva, que, entre outras coisas, exprime uma certa esfera de intimidade ou participação e que, se calhar, extravasa da simples conjugação verbal).

Mas tal estilística não tem apenas que ver com este naipe do discurso vivido: tem também que ver, por exemplo, com o naipe da narração, porque contribui para uma constante e por vezes múltipla sobreposição de planos vivenciais. Por exemplo: a brigada da Judiciária está a reconstituir a fuga dos conspiradores de Elvas através do Alentejo; a certa altura, «nem de propósito, estavam duas bicicletas à espera deles» — esta saborosa observação ocorre, no gabinete de investigação, numa fase em que, ao mesmo tempo, estamos a seguir a fuga, o seu rastreio por pesquisas policiais **in loco**, a sua reconstituição global pelos agentes, e a sua redução a autos, com o bater das máquinas de escrever em sincronia imaginária com as pedaladas dos fugitivos. Outro exemplo: em duas admiráveis páginas (51 e 52) assistimos a uma transfiguração em que uma sala burocrática da Judiciária, na imaginação ensonada de Elias, se transmuta em aquário «com os sacanas dos agentes a darem à cauda de boca aberta», sob um zunido que tanto é dos tubos de néon como das bolhinhas ascensionais de oxigénio na água — e, sempre insensivelmente, o investigador-chefe pensa em Mena, evoca leituras de Jack London, e está a ver focas, está a ver cães, e cães-focas, está a sentir-se como um cão que idealize a «sereia canina, o mito da cadela dos mares».

Duvidar-se-á, agora, de que a arte do romance seja uma forma (ou várias) da arte poética em geral?

Oscar Lopes