

**3****As relações capilares de poder entre as principais personagens de *Balada da Praia dos Cães* e o poder de José Cardoso Pires**

Boa parte das principais personagens de *Balada da Praia dos Cães* é composta por indivíduos investidos de poder por conta de suas profissões: Elias e Otero são membros da polícia, Dantas C possui patente militar (major), assim como Bernardino Barroca (cabo). A exceção fica por conta de Mena, já que o Arquiteto Fontenova é alferes miliciano e foi considerado desertor do exército. Entretanto, a leitura da narrativa nos mostra que todas as personagens exercem poder umas sobre as outras e sofrem as conseqüências desse mesmo poder ou de suas variantes, numa espécie de jogo que reflete a vida real. Vejamos em que circunstâncias se dão as relações de poder entre essas personagens e que tipo de poder elas exercem umas sobre as outras.

### 3.1.

#### **Elias, as polícias e o poder**

Romances policiais têm seus heróis: os detetives. Heróis têm poderes: em alguns casos, sobre-humanos, algo mais comum às narrativas de histórias em quadrinhos, e em outros, humanos, mas poderes que os colocam na pele de um virtuose ou de um gênio. É o caso do detetive Dupin, criado por Edgar Allan Poe, aliás, o precursor do arquétipo do detetive, e também de Sherlock Holmes, criação de Sir Arthur Conan Doyle.

*Balada da Praia dos Cães*, que pode ser considerado um romance policial-pelo fato de sua narrativa conter diversas características estruturais desse gênero<sup>28</sup>, não tem heróis. A principal personagem, o investigador Elias, não é um herói. Está longe disso. E não é também um anti-herói ou um vilão. Afinal de contas, o que é essa personagem?

Não é fácil encaixar Elias nas categorias conhecidas de personagens. Poder-se-ia dizer que é uma personagem comum, no sentido de não representar nenhum dos dois extremos clássicos: herói e vilão. Entretanto, Elias não é um personagem irrelevante, se assim fosse, não seria a personagem principal. Retire Elias da narrativa e o que sobra? Pouca coisa. Um “baú de sobrantes”, nas palavras da própria personagem.

Elias é um misto de personagens-detetives ilustres. Vejamos algumas características dessas personagens, para que possamos compreendê-lo melhor. Dupin, o precursor, foi criado na era do Positivismo (sec. XIX), sistema filosófico concebido por Augusto Comte que pregava, entre outras coisas, que todos os fenômenos, tanto os da natureza quanto os humanos, eram regidos por leis. Se havia uma mecânica celeste, por exemplo, havia igualmente uma mecânica da mente humana, um conjunto de leis capazes de reger o raciocínio. Sendo assim, um indivíduo que tivesse conhecimento dessas leis, poderia dominar o raciocínio. Com base nessas idéias, Edgar Allan Poe- que concebeu, pode-se dizer, uma mecânica literária própria- criou o detetive Dupin como uma máquina de pensar.

---

<sup>28</sup> Toda esta parte, bem como alguns trechos da parte 2.3 são baseadas no livro *O que é Romance Policial*, de Sandra Lúcia Reimão.

Esta é a característica principal da personagem, tanto que as demais, características psicológicas e outras, exteriores (físicas), ficam em segundo plano.

Sherlock Holmes em muito se assemelha a Dupin. A diferença básica é que seu universo psíquico é mais rico, porque a sua personalidade é mais explorada pelo autor. Sherlock Holmes tem manias, é orgulhoso, um tanto quanto esnobe, músico ocasional- toca violino-, é adicto de cocaína e tem crises de melancolia. O leitor, ao entrar em contato com as narrativas de Sir Arthur Conan Doyle, fica conhecendo uma personagem mais humana, mais próxima de si, embora Sherlock Holmes saiba lidar com a “mecânica mental” com maestria, de forma genial, valendo-se do processo conhecido como dedução lógica.

Hercule Poirot e Miss Jane Marple, criações de Agatha Christie, são igualmente geniais na arte do raciocínio. Dupin, Holmes e Marple não trabalham na polícia.

Pode-se dizer que as personagens-detetives dos romances policiais “evoluíram” no sentido de uma humanização, ou seja, partiram de uma máquina de pensar, um quase autômato, que era Dupin, personagem mais fantástico, por assim dizer, menos verossímil, para um tipo de personagem mais humano, mais próximo da realidade. Essa tentativa de imprimir verossimilhança aos personagens, de despojá-los do caráter ficcional, tanto quanto seja possível, notadamente nos heróis, vem se acentuando, e saiu do âmbito da literatura para o cinema. Basta observar os heróis retratados nos filmes mais recentes, como Batman, por exemplo. Os heróis mais recentes já não são perfeitos: podem ser parciais, inseguros e podem ser vitimados por acidentes que atingem as pessoas comuns. Por isso já não seria tão absurdo imaginar que um vizinho ou um colega de trabalho possa ser um herói disfarçado. Isso só não seria totalmente plausível porque muitos heróis ainda não perderam seus poderes supra-humanos e sua infalibilidade. Muitos heróis ainda não morrem<sup>29</sup>.

Essa aproximação da personagem de ficção com o homem real, comum, com quem convivemos no cotidiano, ganhou mais força na chamada *Série Noir* dos romances policiais, série surgida em 1945. Foi nessa série que surgiram outros dois personagens-detetives notórios, Sam Spade e Philip Marlowe, criados

---

<sup>29</sup> John Constantine, herói de histórias em quadrinhos criado por Alan Moore, Steve Bissette e John Totleben, possui poderes paranormais, mas é um paciente terminal de câncer. Na adaptação feita para o cinema, a personagem é curada pelo Arcanjo Gabriel.

respectivamente pelos escritores Dashiell Hammett e Raymond Chandler, detetives ainda mais “humanos” que seus antecessores e modelos para os mais recentes personagens-detetives não só da literatura como do cinema. Sam Spade e Philip Marlowe são detetives profissionais.

Elias também é um detetive profissional- trabalha na polícia- e bastante humano: essa proximidade com o real é a chave da construção da personagem. Elias tem uma função, como veremos, função que vai além da literatura. Através dele, José Cardoso Pires diz muito a respeito da realidade, especificamente, da realidade portuguesa da época de Salazar. O poder de Elias não se restringe às suas atividades como personagem na narrativa: extrapola a mancha tipográfica.

Elias pode ser filiado à escola mais humana ou mais realista, digamos, de personagens-detetives. Ele pretende ser uma máquina de pensar, como Dupin, a julgar pelos seus procedimentos, e ser genial como Sherlock Holmes, mas não consegue. O narrador que anda colado a Elias mostra, a todo o momento, as suas insipientes tentativas ao leitor, ao descrever o *modus operandi* do detetive:

Elias vai em salteado (conhece os textos). Pára e treslê, no tresler é que está a leitura, é assim que ele arruma a cabecinha, e de quando em quando queda-se a admirar a unha gigante. Também pensa de alto, às vezes diz coisas. Mas se fala e ao mesmo tempo lê, a unha escuta- e não há nisto nada de especial, não se pense, porque é a unha do mindinho, o dedo que tudo adivinha, e porque é com ela que o chefe-de-brigada sublinha todos os momentos indecisos da pessoa e dos casos. (p. 46)

“Escuta o vento sem paixão mas também sem temor. Procura os seus sinais no deserto mais desapetecido, aquele onde não haja ovo de serpente nem caveira de camelo, e eis que estás na senda da verdade. Em breve se te abrirão as portas do mistério”- palavras de Moisés segundo Elias, ou garantidas como tal. Tomou-as como um conselho que vinha dos tempos em que Deus ressuscitava os mortos para não dar trabalho à polícia (comentário dele e em estilo próprio) citação bem à vista debaixo do tampo de vidro da secretária. Parece que o recado profético lhe chegou quando era menino do Colégio de São Tiago Apóstolo pela boca do professor de história, capelão da Armada, e que lhe tornou a aparecer muitos anos mais tarde esquecido num caderno da infância. Copiando-o em caracteres da Judiciária e no autêntico teclado das inquirições, fez dele a regra de ouro do agente que se preza. (pp. 83/84)

Elias mistura macetes de jogo e outras artimanhas aprendidas na vida boêmia com as técnicas de investigação da polícia, eis o seu método:

Ah memória. (...) Mimória. Rezistozinho. (...) repetir à letra é com o Covas; desencantar gestos e feições na câmara escura do passado, idem; ver e descrever ao corrido com uma fita do nimas, melhor, melhor ainda. Mimória, às e best da polícia. Criar memória (sempre o disse) é uma arte, então não é, e ele foi no jogo que a aprendeu. No saber interrogar as cartas pelos invisíveis do reverso, pelo defeito e pelo tocado; no averbar das vazas e dos naipes; no inventariar dos tiques do parceiro (conheceu um jogador que desprendia cheiro de urina nos momentos fatais de perdição) aí, sim, aprendeu memória, registozinho. (pp. 162/ 163)

Assim como Dupin, Elias junta as peças do quebra-cabeça de um crime através do que é noticiado nos jornais, através de documentos recolhidos, como panfletos, cartas, bilhetes, memorandos, relatórios (até mesmo trechos sublinhados de um livro, *O Lobo do Mar*, de Jack London) e do que é falado por testemunhas. Com esse material, cria um arquivo, a partir do qual seleciona material para formar o processo. À sobra dessa seleção, Elias chama de “Baú dos Sobrantes”:

Sobrantes. Baú dos sobrantes chama Elias a esse envelope para onde vai carregando a formiga certos avulsos do processo que servem ao bom polícia para tomar o peso aos figurantes. Cópias de arquivo, fotografias, recordações pessoais, notas à margem, há de tudo no envelope. Passa aqueles papéis com mão noturna e sagaz: parece que se iluminam e sai deles gente. (p. 65)

(...) o corpo da fábula foi levantado peça a peça pela mão sagaz do chefe Elias Santana maila sua unha mágica. O método é dele, a prosa também (interrogava e fazia de escrivão, tinha apontamentos privados, versões para uso próprio e versões oficiais. Elias foi, a bem dizer, o cronista apagado dos sucessos que houveram lugar nesta parte da terra, dos quais fez relação e deu prova para instrução da Justiça e misericórdia dos crentes. (p. 83)

Nunca conheceremos o material que Elias Santana tinha em seu poder. Sabe-se apenas que ele foi juntando pacientemente apontamentos e fotografias ao chamado baú dos sobrantes onde guardava só para si. Até o momento de fechar o processo (...) o chefe-de-brigada não parou de sondar por conta própria e de arrecadar, arrecadar. Baú dos sobrantes, o cadinho das miudezas que fazem o tempero do crime. Seria com essa tralha, antevia Otero, que Elias se preparava para deitar cá para fora uns vinte missais de autos e de confissões, o enterro, digamos, de Mena e dos seus dois manos com todo o cerimonial e com todos os matadores. (p 85)

A diferença entre Elias e Dupin é que Elias não consegue preencher lacunas. Elias não consegue tirar proveito do material que tem em mãos- que, conforme vimos, era extenso; não consegue extrair resultados relevantes.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Sobre Dupin, escreveu Sandra Lucia Reimão em *O Que é Romance Policial?:* “Entre as inferências e raciocínios de Dupin, estão aqueles que dizem respeito aos pensamentos e sentimentos dos outros personagens, inferências sempre brilhantes e rigorosas que, já vimos, são

Com isso, não há, em toda narrativa de *Balada da Praia dos Cães*, nenhuma manobra genial de Elias: se ele deduz algo, faz isso a partir dos depoimentos dos criminosos. Ele não antecipa nada, ao contrário do que um gênio ou um expert da dedução fariam. Além disso, Elias é obsessivo: não se satisfaz com os resultados a que chegou e continua trabalhando, mas em cima do mesmo material, das mesmas pistas (daí o tresler)<sup>31</sup> :

Hoje, em 1982, vemos claramente Elias Santana como o investigador que, uma vez senhor de toda a verdade, se entretém a deambular pelas margens à procura doutras luzes e doutras reverberações. Procura o quê? Uma face contraditória na confissão? Adiar a verdadeira morte do major enquanto não aparecem os fugitivos? (p. 85)

Contudo, uma atenta releitura dos autos e uma análise das datas das confissões de Mena levam a concluir que O CHEFE-DE-BRIGADA DESDE OS PRIMEIROS DIAS QUE ESTAVA NA POSSE DE TODA A VERDADE.

Estava. Só quem não queira ver. Logo a partir das primeiras declarações de Mena os autos suspendem-se (“devido ao adiantado da hora vai esta diligência ser interrompida para prosseguir oportunamente”) e, mais, as datas vão-se espacejando, a matéria criminal é escalonada, repartida. Sendo assim, a quem interessava prolongar a morte do major? (P. 84)

Elias encaixa-se melhor na Série Noir dos romances policiais. Eis algumas de suas características: não tem beleza física, é míope- num duplo sentido- e tem gastrite. É um cultivador de máximas- coisa que chega a ser uma mania-, cinéfilo e tem hábitos herdados de um passado boêmio (jogava e cantava em academias de bairro), mas não tem vícios- bebe chá ou leite. Não tem família e não tem mulher- é um homem solitário. Sua única companhia é um lagarto, Lizardo, que vive num aquário de vidro. Seu linguajar varia entre o bacharelesco e a prosa do malandro. Parece introspectivo e é pervertido. Envolve-se emocionalmente com a suspeita do crime, Mena. Depreende-se de sua descrição que é um tipo ocioso, de maneiras lentas e sem muita força física (um tipo frágil). O apartamento em que vive é

---

produtos da crença do século passado no “homem como uma máquina desmontável”, como um ser que raciocina segundo alguns princípios universais como semelhança, contigüidade e contraste e aquele que dominar essas leis pode então deduzir, através dos índices, os pensamentos e sentimentos alheios.” (pp. 21/22)

Elias não deduz, só utiliza máximas popularescas para comentar sobre o que leu ou ouviu e, com isso, pensa ter descoberto alguma coisa (pensa que a máxima traduz alguma verdade; que representa um dogma). Por exemplo, “O morto voa a cavalo na alma e o assassino tropeça no medo.” (p. 20)

<sup>31</sup> “(Existe em Elias) uma leitura segunda, para lá do que lhe contam e do que vê.” (p. 89)

infestado por ratos. É um tipo humano esquisito, um *freak* ou outsider que lembra outras personagens de José Cardoso Pires como Lidoro, dito o Ganso, Mãos de Seda, Al Capone, Dente de Ouro, baseadas em figuras de uma certa margem (ou marginalidade) da sociedade portuguesa, presentes em alguns contos que escreveu.<sup>32</sup> Não parece ter sido à toa que José Cardoso Pires construiu um protagonista com muitas das características da marginalidade portuguesa (a marginalidade que ele conhecia, pois cada sociedade tem a sua). Esse artifício não parece ter sido uma simples inspiração do autor nos cânones do romance policial moderno.

“Entre pelo gajo dentro e rebenteio-o pelas costuras” (p. 55), é uma frase que Elias costuma dizer após os interrogatórios. E foi exatamente isso que José Cardoso Pires fez com os representantes do poder da era salazarista. A partir de Elias, o leitor percebe o quanto podiam ser torpes<sup>33</sup> as figuras que foram escaladas para manter a ordem e a segurança e assim zelar pelo bem-estar da sociedade portuguesa daquela época.

O Estado português tinha como pretensão criar um novo homem português, pretensão comparável, em termos de delírio, às pretensões nacional-socialistas concebidas por Alfred Rosenberg e Karl Haushoffer<sup>34</sup>, com a diferença de que, no caso alemão, a pretensão não se limitava à construção de uma nova mentalidade humana, mas, como se sabe, estendia-se ao campo biológico. No entanto, os agentes dessa pretensa revolução portuguesa não tinham nada de novo, muito pelo contrário, eram arcaicos, medievos, limitados, tanto em sua mentalidade quanto nos métodos que empregavam para cumprir suas funções, daí sua contribuição ao atraso a que Portugal foi lançado no longo período da ditadura salazarista. O poder pode produzir progresso, mas também estagnação a médio e longo prazos. Sobre essa questão do uso do poder (do mau uso), comenta o historiador Fernando Rosas:

---

<sup>32</sup> *A Cavallo no Diabo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994.

<sup>33</sup> Sujeitos que tinham defeitos de formação, segundo Izabel Margato, em *O Intelectual e o Poder*, XV Seminário Internacional da Cátedra Pe. António Vieira de Estudos Portugueses, 2007.

<sup>34</sup> Rosenberg e o Mito do Século XX. Cap. VIII, O Mito Realizado. In: ANGEBERT, J-M. *Hitler e as Religiões da Suástica*. 3ª Ed. Trad: Matilde Serpa Cardoso. Lisboa: Livaria Bertrand, 1971, pp. 284-294.

Salazar era o intérprete por excelência daquela tensão entre a ideologia do que deveria ser e o realismo do que tinha que ser. Ou seja, de um lado uma filosofia pessoal firmada em convicções de sempre que via no <<viver habitualmente>>, na honesta mediania, no primado do espírito, um arquétipo que, como várias vezes o afirma, é preferencialmente interpretado por uma representação tradicional e mítica da vida rural, verdadeiro solo social e político onde se podiam assentar com segurança os esteios da <<ordem>> e de onde genuinamente brotavam as <<virtudes da raça>>. Num desabafo durante uma das suas conversas com Christine Garnier, em 1951, o presidente do Conselho defende convictamente que a felicidade é um estado de alma individual que se atinge mais facilmente <<pela renúncia do que pela procura e satisfação de necessidades sempre mais numerosas e intensas>>. E aponta as <<perigosas ilusões>> decorrentes de se pensar ser possível atingir <<o objectivo inacessível da felicidade nacional>>. Não hesita em considerar que <<a riqueza pode representar um perigo para a elevação espiritual>>, sendo, <<sem dúvida>> e por si só, <<incapaz de criar a felicidade>>: a <<idéia de que a simples posse e uso de bens materiais assegura a felicidade é inteiramente falsa>>. E precisa: <<A concepção política que não reconhece a superioridade do espírito e o dever de lhe subordinar a riqueza pode levar à edificação de uma sociedade brilhante, mas nunca de uma autêntica civilização.>>

Essa filosofia de vida concebida por Salazar, transformada num modelo que foi impresso à força nas almas de milhões de portugueses, pode ser útil para compreendermos em grande parte o comportamento de Elias: o detetive pensava em suas investigações até nos raros momentos de lazer que desfrutava (em casa ou na rua). As pessoas e as coisas que via eram sempre relacionadas por ele aos casos que investigava. Fernando Rosas fala, como vimos, numa representação mítica e tradicional da vida rural. O tempo rural é cíclico e lento, ao contrário do tempo urbano. Esse tempo rural foi superado com a Revolução Industrial e se transformou numa marca do passado. Elias vive um tempo psicológico rural. Elias é, de certa forma, uma figura do passado. Seria uma personagem anacrônica face à sociedade dos anos sessenta. Só não o é porque Portugal foi forçado pela ditadura a se espelhar no passado:

Não obstante, o chefe do regime, esse homem que desconfia da riqueza, que entendia que a felicidade se atinge pela renúncia e não acredita que a felicidade colectiva exista, muito menos ligada ao simples progresso material, sabe ser indispensável industrializar o país. Mas aceita-o, do ponto de vista do seu ideal de sociedade, quase como um mal necessário.

(...) <<Sei que pagamos assim uma taxa de segurança, mas sei que a segurança e a modéstia têm também as suas compensações.>> A industrialização, sujeita a esta <<taxa de segurança>>, far-se-á sem modernização agrícola, sem beliscar o equilíbrio orçamental, sem recurso às reservas de ouro e divisas, com escasso e controlado investimento estrangeiro (até o início dos anos sessenta) e, sobretudo, sobreprotegida: pelas pautas, pela regulação administrativa da concorrência, pela cartelização corporativa e pela anulação policial dos direitos de uma força de trabalho sobreexplorada e

desqualificada. (...) Uma espécie de âncora política e ideológica a segurar a economia e o futuro do país da força centrípeta da Comunidade Econômica Européia, que, desde a fundação do Mercado Comum, Salazar e o regime considerarão como uma ameaça à soberania, ao regime e ao <<império>>. (pp. 97 a 99)

E como Portugal foi “ancorada” ao passado pelo regime salazarista, Elias nada mais é do que um homem em consonância com o seu tempo. Sob a ótica salazarista, um novo homem português.

Vimos como Elias era obsessivo. O modo obsessivo como ele encarava seu trabalho reflete o espírito tecnocrata e burocrático (miope, limitado) com que os agentes do poder podem se revestir e é tudo o que a personagem tem. Elias só é mais humano e mais realista do que Dupin porque a personagem ganhou de José Cardoso Pires uma personalidade mais desenvolvida. Por outro lado, Elias é tão máquina quanto Dupin, com a diferença de que é ineficaz.

Elias faz parte da Polícia Judiciária e sua incompetência pode refletir a incapacidade de toda a instituição. É através de Elias, na maior parte da narrativa, que José Cardoso Pires alude à questão da ineficácia do corpo policial<sup>35</sup> (Polícia Judiciária que, aliás, o autor chama de Polícia “Judite”, numa alusão à personagem Judite do romance *Nome de Guerra*, de Almada Negreiros); em outros trechos, o autor através do narrador que anda colado à personagem, é mais explícito, atacando a instituição em seu ponto nerval:

Transitam em primeira paisagem, se assim se pode dizer. Nada lhes garante que no fundo duma gaveta não esteja a chave do segredo; ou que por baixo daquelas mantas de trapo tecelão os tapa-tudo do laboratório, com suas lupas e os seus reagentes, não façam acordar as implacáveis manchas azul-da-prússia que falam como gente quando acusam: Sangue, cá está. E eles lá andam, os topa-a-tudo; e o fotógrafo. Andam todos. Elias e o seu ajudante é que não se impressionam, continuam na hora do gato. Antes de medir à unha e de raspar no grão de pó há que avaliar em horizonte, ligar entradas e saídas, vaguear pelo piso inferior que em tempos foi garagem e que agora está ocupado por uma mesa de pingue-pongue toda empenada e por um monte de garrafas vazias, rótulo brandy três estrelas; e subir aos quartos, subir à mansarda onde haverá uma pilha de jornais que eles terão de soletrar na esperança de descobrirem uma data, um número de telefone, uma página mutilada. Mas não agora. Agora o monte de jornais pode esperar, a traça já comeu o que tinha que comer e se calhar morreu envenenada com a prosa (...) Elias demora-se a olhar. Tempo ao tempo. Só no dia seguinte começará o inventário dos sinais e dos palpites, confiado como sempre no Velhaco das algemas. Tempo ao tempo. (pp. 19/20)

<sup>35</sup> A polícia política começou como PVDE, Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, de 1933 a 1945; depois mudou para PIDE, Polícia Internacional e de Defesa do Estado, de 1945 a 1970. por fim, foi conhecida como DGS, Direção Geral de Segurança, de 1970 a 1974. A polícia política, segundo Fernando Rosas, era “dotada de vastos e quase irrestritos poderes de perseguição, violação de correspondência, escutas telefônicas, prisão sem culpa formada e recorrendo à violência, à tortura e ao arbítrio de forma sistemática. (p. 87)

O trecho destacado refere-se a uma diligência da Polícia Judiciária na Casa da Vereda, local onde a vítima do crime e seus comparsas estiveram escondidos. As expressões “Mas não agora” e “Tempo ao tempo”, aliadas à descrição pormenorizada do que a polícia irá fazer- atenção para o verbo no futuro- dizem tudo a respeito da morosidade e da incompetência policiais. Passado algum tempo (capítulo 5), a Polícia Judiciária volta à casa acompanhada pela polícia militar, para uma nova diligência:

Inesperadamente, (...), a Judiciária voltou a deslocar-se à Casa da Vereda, desta vez, acompanhada por peritos de detecção de minas e explosivos e pelo comandante da Polícia Militar. (...) O chefe-de-brigada parece desinteressado, balança pela asa uma pasta de cabedal; tem uma flor silvestre na lapela.

(...) Passam soldados, alguns carregando pás e trocam piadas em voz alta. Há um agente de mãos nos bolsos a guardar a porta da vivenda; de quando em quando assobia para um melro que canta em saltitado no pinhal. (p. 99)

Mas o comandante coronel estava mas era virado para uns riscos de giz que descobriu no chão. Amarrou, concluiu Elias à porta do quarto. Não percebe que interesse possa haver em meia dúzia de sinais que os lupas de laboratório deixaram a marcar quaisquer resíduos de sangue; são giz acumulado, pó de nada, e agora não indicam coisa nenhuma. O sangue está mais do que classificado, mais que arquivado e esquecido. Mas: cabo-de-guerra é cabo-de-guerra e quando lhe cheira a sangue não desamarra nem por mais uma. (p. 101)

No pinhal movimentam-se soldados com pás e detectores de metais, se procurarem na direção da janela ainda encontrarão possivelmente embalagens vazias de cigarros SG, de valium e de saridon que eram as munições preferidas da amante do major. (p. 103)

A descrição da diligência ocupa oito das treze páginas do capítulo 5 e mostra que a operação policial é um circo de cavalinhos. A operação foi mais um recreio para os policiais e soldados do que um trabalho, vide a descrição dos soldados contando piadas e do agente (com a mão nos bolsos, ou seja, desocupadas, notem a conotação dessa postura) brincando com o melro. Se uma das principais características da caricatura é o exagero, a caricatura dessa operação policial é a presença de homens procurando bombas. Trata-se de um exagero, é patético, quando se descobre que tudo o que ocorreu é que um grupo fugiu da cadeia, escondeu-se, desentendeu-se e um de seus membros foi assassinado. Até mesmo Elias, que aprecia o “andar em círculos”, percebe a inutilidade de todo aquele trabalho. Comenta o narrador: “Elias tem a impressão

de que está numa antecâmara funerária onde as conversas flutuam e se perdem, escorrendo o tempo.” (p. 105) E também quando ele se admira do coronel ficar tão interessado nas marcações de giz feitas pelos peritos. O esforço despendido pelas polícias foi inútil, porque não havia mais pistas na casa, além das colhidas anteriormente, que pudessem ajudar na elucidação do crime.

No último capítulo, que narra a reconstituição do crime, o motorista da Judiciária é chamado para fazer o papel da vítima, Dantas C. Num determinado ponto, ele desaparece. Procuram por ele e ficam sabendo que o sujeito saiu da casa para tomar ar, porque a encenação fez com que ficasse impressionado e enjoado. Com essa baixa, Elias é obrigado a fazer o papel do morto, de modo que a reconstituição possa seguir em frente. Essa cena sugere um certo amadorismo da parte da polícia: é como se fosse a primeira reconstituição de suas vidas quando, certamente, já tinham feito dezenas delas. Afinal, uma reconstituição é parte da rotina da polícia.

Ao longo da narrativa, percebemos que há uma rivalidade entre a Polícia Judiciária e a PIDE, embora o inspetor Otero costume dizer que “As polícias devem prestar-se colaboração no âmbito de suas competências.” (p. 16) Elias irrita-se com a perspectiva de interferência da PIDE quando se descobre que o crime é político e não sexual, como se pensava no início:

Política, eis o pecado, (...) e nestas entrelinhas Elias está mesmo a ler que é por aí que a Pide vai entrar, não tarda, e então é que vai ser o bonito, duas polícias a desconfiarem uma da outra que é como os meus olhos te viram. Já sinto o anjo leproso a escaldar-me aqui a orelha, (...). (p. 13)

Como e quando a Pide vai atuar? Sempre ouviu dizer que: Polícia que espia polícia é criminoso a dobrar. Isso admite-se?

Não está nada a ver a Pide a chamar para ela este defunto. Atiçar e ficar de fora, ah isso sim, é menina para isso, agora agüentar com o cadáver nem pensar. As polícias políticas são todas a mesma droga, diz (Elias). Antes que apareça sangue já estão a lavar as mãos com sabão macaco.

Otero diz que não será bem assim. Enquanto havia a hipótese de crime sexual, de acordo, a nós o morto. Mas agora, diz, o caso mudou de figura.

Elias, em cima do lavrar da unha: Quando o sangue cheira a política até as moscas largam a asa. (pp. 16/17)

Isto porque fica a impressão de que a Polícia Judiciária só tem serventia para os trabalhos pesados e os serviços sujos, ficando a Pide com a parte nobre da investigação (incluindo os “louros da fama”, ou seja, a solução dos casos):

(...) porque a nós ninguém nos come por parvos, portugueses, e ao Elias PJ ainda menos, não lhe custa nada a admitir que a Pide há muito que sabia do crime e que só esteve a fazer tempo para passar o cadáver à Judite judiciária com todo o malcheiroso que assanha o público e transforma os agentes da Benemérita nos servidores caluniados do dever. (p. 15)

Com isso, a Polícia Judiciária fica mais exposta e se torna alvo da pressão da opinião pública e dos jornais.

Elias e o narrador costumam chamar os homens da PIDE de moscas. Para o povo, as duas polícias eram equivalentes em termos de vilania:

*Documento B. Carta datilografada (original) dirigida ao diretor 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 atividade não faz mais que encobri-los. (ass) Um português”. (p. 80)

Essa rivalidade entre a polícia Judiciária e a PIDE reflete, mais do que uma incompatibilidade de métodos e de competências, uma disputa de poder. Essa disputa de poder revela uma distorção: as polícias não deveriam estar preocupadas apenas com o combate preventivo e com a elucidação de crimes?

Elias “rebenta o gajo” nos interrogatórios com a pressão psicológica e com outros recursos- é possível que recorra à violência física, mas isso não é descrito na narrativa: a frase apenas sugere. José Cardoso Pires “rebenta” o poder, na medida em que ridiculariza e debocha do poder dos homens que ajudavam a manter a ditadura salazarista . Ser alvejado por uma piada pode ser pior do que ser alvejado por uma ofensa direta, ainda mais se a piada for inteligente.

Os sujeitos que faziam parte da máquina ditatorial, sem sombra de dúvida, exerciam poder e não eram nada engraçados, já que foram responsáveis por

milhares de aprisionamentos, torturas e mortes <sup>36</sup>. Acontece que um dos grandes poderes do humor, além do de fazer rir, é o de denunciar as injustiças e as atrocidades cometidas pelo ser humano. O riso pode conduzir à reflexão e é por isso que José Cardoso Pires constrói os policiais de *Balada da Praia dos Cães* acentuando o traço caricaturesco.

Isto posto, vejamos outras matizes das relações de poder entre os indivíduos, através de algumas personagens centrais do romance: as relações entre Dantas C., Mena, o Arquiteto Fontenova e o Cabo Barroca e também entre Mena e o inspetor Elias.

---

<sup>36</sup> Por exemplo, o covarde assassinato do general Humberto Delgado, que aparece na narrativa de *Balada da Praia dos Cães* como referência, em nota de rodapé (p. 156). Esse general é referido

### 3.2.

#### **As relações de Microfísica do Poder entre Dantas C. e seus companheiros de conspiração (?)**

A personagem Dantas C. , militar que fora preso por causa de uma tentativa de golpe contra o Estado Novo, foge (usa uma roupa de padre para manter sua identidade oculta nos seus deslocamentos após a fuga). Mais três companheiros juntam-se a ele na fuga, entre estes, sua amante, Mena, que não estava presa, mas que se encontra com o major e os outros dois fugitivos no caminho para o esconderijo. O grupo esconde-se numa casa afastada (dita Casa da Vereda), com a intenção de dar seguimento ao projeto revolucionário.

Coloquei uma interrogação entre parênteses, após a palavra conspiração, no título desta parte da dissertação, porque não fica claro do que se trata (a ação do grupo da Casa da Vereda). Os fatos que compõem o histórico do grupo- cujo início é a fuga da prisão em Elvas e o termo é o assassinato do major- são uma cortina de fumaça. Depoimentos desencontrados, especulações de jornais, denúncias anônimas, panfletos, fragmentos de documentos oficiais e oficiosos, hipóteses de investigação, segredos, mentiras e meias-verdades formam um verdadeiro caleidoscópio que deixa o leitor tonto.

O major alega ter companheiros de causa, que estariam dispersos e ocultos, à espera de um momento propício para entrar em ação. Um deles seria o advogado, Gama e Sá, que ele chama de “Comodoro” e com quem supostamente se encontra em suas misteriosas saídas da casa. Posteriormente, o leitor descobre que Dantas C. não se encontrava com ninguém e a verdade é revelada pelo Cabo Barroca, em depoimento a Elias, no capítulo *A Reconstituição*:

Mas o cabo interrompe, chama a atenção para a segunda pilha de toros que fica um pouco desviada para a direita. Foi daquele sítio que ele viu a cena que o deixou estarrecido: o major debaixo do apêndice. Vestido de padre, claro; e muito só.

Sim, senhor, acena o chefe-de-brigada. Era então para aqui que o major vinha conspirar sozinho. (p. 200)

---

também em comovente descrição no livro de António Lobo Antunes, *O Manual dos Inquisidores*.

Dantas C. sempre menciona uma lista- composta por militares e civis-, mas a tal lista é um blefe. Aliás, falando em blefe, jogo é uma palavra-chave na literatura de Cardoso Pires <sup>37</sup>. E jogo envolve poder: o poder de derrotar e os mecanismos (ou armas) utilizados para tal, como os trunfos e blefes.

A orientação do suposto movimento liderado pelo Major é obscura: esquerda, centro, direita, de que tipo seria? Duas informações contribuem para que o leitor, logo no início, pense que o movimento é de esquerda: a razão pela qual o major foi preso- participou de um levante militar abortado- e uma peculiaridade relativa à vestimenta do major quando seu cadáver foi encontrado- os sapatos estavam trocados, o que, segundo a notícia do jornal que o investigador Elias tinha em mãos, “(...) constitui uma prática de execução dos traidores entre os grupos clandestinos.” (p. 15) Descobre-se depois, durante a reconstituição do crime, já no fim do romance, que os sapatos trocados foram obra do acaso:

Tinham andado os três às voltas com o morto, tinham-no embrulhado num cobertor, (...), tinham-no até calçado com os sapatos que Mena viera buscar cá acima, e isto é que não cabe na cabeça de ninguém, por que essa repugnância de enterrarem o homem em peúgas. Mas aconteceu, foi assim. Nem Mena nem o arquiteto encontraram uma justificação para aquilo e o cabo ainda menos, (...) De modo que Mena apareceu com os sapatos do major, olha, eram os sapatos, havia que lhos calçar E custou. Suaram. Tiveram que lhos meter à força porque (raciocínio deles) o corpo começava a inteiriçar-se e resistia, dava-lhes luta. Mais tarde é que souberam pelos jornais que afinal os tinham calçado ao contrário. (pp. 210/211)

No limite, não há nada acontecendo: tudo o que o grupo quer é fugir. No entanto, o grupo vai se enredando numa teia formada por intrigas, em grande parte criadas pelo major. É difícil afirmar se o major Dantas C. desejava mesmo prosseguir com os planos golpistas ou se tais planos não passaram de uma estratégia para convencer seus companheiros a ajudá-lo nos processos da fuga e da clandestinidade que o grupo procurou manter. O leitor se vê igualmente enredado nessa teia de intrigas: quanto mais lê, mais incertezas cria, não importando o número de vezes que volte à narrativa.

---

<sup>37</sup> Há, na *Balada* e no *Delfim*, inúmeras referências ao jogo: a bisca, o bridge, “O Jogo do Olho Vivo” (exclusivo dos bons portugueses, segundo o escritor-furão). *Delfim* é um outro nome pelo qual a peça bispo do jogo de xadrez é conhecida.

Durante todo o tempo em que permanece na Casa da Vereda, Dantas C. procura manter a coesão do grupo utilizando-se para isso de práticas de terror. As coerções aplicadas por ele reproduzem as táticas de caserna: “Teste de comportamento- narração do major. “Quem comanda tem que experimentar os homens de tempos em tempos” e “Depois do susto, o alívio, quente-frio.”(p. 137).

Dantas C. mantém os companheiros sob vigilância; impede-os de sair e de ter contato com o mundo exterior (Mena saiu poucas vezes, para fazer compras, para dar um falso telefonema que fazia parte do jogo do major e para encontrar com o advogado dele). Nas vezes em que saiu de casa, o major não relata aos outros o que foi fazer exatamente ou com quem esteve: quando relata, deixa lacunas e dúvidas, mentindo e contando meias-verdades ( a dúvida é uma tática usada para se manter o domínio):

Era a primeira vez que o major saía para um encontro, tinham ficado numa inquietação, é bem de ver. E continuavam. Inquietos porque ele demorou a chegar, inquietos depois porque não se abria acerca do que se tinha passado. (p. 117)

Dantas C. cria um clima de desconfiança entre eles- cada um pode ser o possível traidor, desertor:

Mas não foi por causa dos ruídos nem da umidade que fechou a janela, foi por ele, Dantas C. Não sabia o que o major era capaz de imaginar se acendesse a luz do quarto e a apanhasse assim vestida e de janela aberta. Tentativa de fuga ou pouco menos. Há muito que ele não via mais nada senão sinais de deserção por toda parte, comenta Mena num de seus depoimentos para Elias. (p. 137)

Esse tipo de atitude do major faz com que um vigie o outro. A vigilância mútua é um dos mecanismos do funcionamento do *Panopticom*, tipo ideal de prisão concebida por Jeremy Bentham. A descrição a seguir foi feita por Michel Foucault, em *Microfísica do Poder*:

No Panopticom, cada um, de acordo com seu lugar, é vigiado por todos ou por alguns outros: trata-se de um aparelho de desconfiança total e circulante, pois não existe ponto absoluto. A perfeição da vigilância é uma soma de malevolências.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> (FOUCAULT, 1979: 220, 221).

O major faz com que os companheiros pensem que só sairão do esconderijo mortos, ou seja, que fora de seus planos, seus comparsas não têm alternativa de escapar ilesos: “(...) desta casa não sai ninguém a não ser para o cemitério.” (p. 65)

Dantas C. tem constantes explosões de agressividade, o que mantém o clima tenso entre todos. Eis um trecho de um dos depoimentos de Mena que revela a face brutal do major:

Tendo acabado a garrafa de brandy, atirou-a às chamas da lareira e logo abriu uma segunda, numa precipitação que aos circunstantes se afigurou espetacular e intimidativa tanto pela violência dos gestos como pelas observações que proferiu, as quais eram incompreensíveis para a respondente. Quem o visse, diria que não tinha consciência do que estava a fazer, declara esta. Era tudo mecânico e falado ao mesmo tempo; (...) (p.171)

Numa outra ocasião, O major tem uma explosão de raiva por conta da ansiedade com que seus companheiros olham para o telefone da casa. A ansiedade explica-se: eles aguardam o tal sinal que seria dado pelos “outros” envolvidos na conspiração- coisa que não ocorre, já que a única ligação dirigida à casa é feita por um deles, ou seja, por Mena, a mando do próprio Dantas C:

“Moscas”, rosnavam, “piores do que as moscas”. (...) “Não fazem mais nada. Vivem colados como moscas ao fio do telefone”.

Nisto desandou para a cozinha e da cozinha para a despensa, e foi um revolver de gavetas e de armários. O lacre, adianta Mena, andava à procura do pau de lacre. Nunca ninguém imaginaria que houvesse tal coisa naquela casa.

Mas havia, e mais cedo do que podiam calcular já o major avançava para o telefone de toco vermelho na mão e isqueiro a flamejar. Falava sozinho, dizia “acabam-se as tentações, ponto final nesta trampa”. Encheu os números do marcador com pingos incendiados, mas sem nunca parar de resmonear, “selado, acabou-se o pesadelo, acabou-se a tentação”, isto num desfiar rezado, de punição. Quando cobriu o último algarismo e se voltou para Mena e para o Fontenova trazia a mão em labareda. O lacre tinha-se pegado aos dedos.

Mena reconhece: o primeiro impulso foi correr para ele. Mas Dantas C observava a mão com curiosidade como se não lhe pertencesse. Depois pôs-se a apagá-la dedo a dedo **até a chama do indicador e essa levantou-a bem alto para que todos a vissem e recordassem. Sem pressa.**<sup>39</sup> Vestido de negro, de cabeção e dedo em labareda, tinha um não sei quê de iluminado, (...) (pp. 121/122).

---

<sup>39</sup> O grifo é meu.

Como se não bastasse essa atuação quase teatral e o autoflagelo do dedo em chamas, Dantas C chega a disparar uma arma, talvez o cúmulo de seu comportamento agressivo. O tiro foi disparado logo após uma briga com Mena. Os trechos a seguir fazem parte também de um depoimento de Mena:

Veio então o tiro. Exato. O tiro. Quando o ouviu teve aquele impulso, saiu para o corredor pensando que teria sido o major a suicidar-se ou o ajuste de contas entre ele e o arquiteto. (...) Mas ao abrir a porta do quarto ficou trespassada: estendido na cama no meio duma nuvem de tabaco, Dantas C tinha ainda a pistola apontada à cabeleira postíça em cima da cômoda. A bala perfurara a parede mesmo a rasar o gato de barro.

“Não te mato, descansa”, disse ele com um sorriso gelado. “Para ti basta uma garrafa de ácido nesse focinho que ficas como deve ser.”

Nessa altura o cabo e o arquiteto acabavam de chegar à porta do quarto mas partiram sem uma palavra. (p. 176)

Numa outra ocasião, durante um passeio no bosque próximo à casa da Vereda, em companhia do arquiteto Fontenova, o major mostra-lhe uma cova recém-cavada e revela que aquele seria o destino de Mena.

Por todos esses motivos, a atmosfera da casa é densa. O ambiente é desolador e claustrofóbico: janelas fechadas, um telefone que não pode ser usado, pouca mobilidade no espaço interior da casa. Quase sempre o grupo está na sala ou cada um fica trancado em seu quarto<sup>40</sup>. Todos andavam armados e estavam preparados para agir em casos de emergência, como demonstra um trecho da narrativa que descreve uma ocasional falta de energia na Casa da Vereda:

(...) palavras não eram ditas faltou a luz. Foi então.

Escadas galgadas às cegas, ordens gritadas, faiscar de isqueiros, **em menos de nada os homens estavam nos seus postos**. Calados, armas apontadas à ventania que carregava sobre a casa. Sentiam-se encurralados, à boca duma matilha de guardas que o major tivesse trazido no rasto quando voltou do encontro clandestino. (...)

Quanto tempo, minutos, eternidades, durou aquilo? Mena tudo o que pode dizer é que se achou a um canto da sala com um revólver que lhe atiraram para as mãos, e fica-se nisto, não adianta mais. Vento, trevas, a lareira a arder.

<sup>40</sup> Trecho que narra a operação de busca realizada pela PJ em conjunto com a PM: “(...) se procurarem na direção da janela ainda encontrarão embalagens vazias de cigarros SG, de valium e de saridon que eram as munições preferidas da amante do major. Havia muitas, o que prova que **a rapariga permaneceu neste quarto por longos períodos e em grande estado de ansiedade** (o grifo é meu).” (p. 103)

De repente, tal como desapareceu, a luz voltou. (...)

Quando voltou a luz vieram todos para a sala ou ficou alguém lá em cima (pergunta Elias) ?

Naturalmente que correram logo a juntar-se, diz (Mena). Queriam ver-se, saber que estavam vivos, **discutir o que tinha acontecido. Puseram-se a rever desde o princípio, contaram as reações e as conjecturas, os instantes de cada um. Recordaram os movimentos, foram os mais pequenos nada**s, (...) <sup>41</sup>

Esses trechos demonstram como o grupo vivia em estado de guerra, sob tremenda pressão psicológica.

O grupo estava isolado. Segundo declaração de Mena, “Ouvíamos o rádio, o rádio era o único contato que tínhamos com o mundo.” (p. 47). Sobre o isolamento do grupo, comenta Elias, no capítulo V: “tudo aquilo lembra isolamento a pão e água. Agüentar um inverno num paradeiro assim não deve ter sido brinquedo nenhum.” (p. 103)

O major controla o cabo Barroca humilhando-o e minando suas esperanças de uma fuga para o exterior (França). Debocha de sua tentativa de aprender francês. Ameaça-o em francês: “E desertor, diga lá? Qu’est que c’est un deserteur, caporal? ( o que é um desertor, cabo?).” (p. 61). Chama-o de *caporal*, que é cabo em francês, posto militar que ele ocupava antes da fuga do presídio. Dantas C reclamava de qualquer atitude do cabo. Exercia sobre o sujeito uma pressão sem tréguas. Tal como num quartel, ele não podia nem deixar a barba crescer:

Este azedado vinha-lhe em qualquer maré, nunca se sabia (relata Mena a Elias). Podia vir quando o rapaz (Barroca) se sentava ao baralho ou quando se apressava no comer: quando, por exemplo, numa manhã apareceu de barba crescida. “Olá? O nosso cabo a deixar crescer a barba à intelectual?” (...) pois é, tenho muita pena, mas vai rapar esses pêlos, nosso caporal. Já. (p. 62)

Entre Dantas C. e o arquiteto Fontenova, a relação era um pouco mais branda, mas não menos conflituosa: isso se dá porque o arquiteto tem uma formação mais sólida, ao passo que o cabo é uma figura rude, simplória. O arquiteto tem um caráter mais forte e frio- traçava planos e chegou a cogitar o

---

<sup>41</sup> Os grifos são meus. É possível perceber como agiam sob certas regras, apesar de não estarem ligados a nenhuma instituição como, por exemplo, o exército. É a especialização de que fala Michel Foucault e a necessidade desta é que criou instituições como o exército.

abandono do major- enquanto que o cabo era mais impressionável diante da *mise-en-scène* do major.

A relação de Dantas C. com Mena, sua amante, é a mais cruel. Ele a insultava e a agredia fisicamente. Ameaçava-a de morte- direta e indiretamente. Certa vez, fez com que ela esfregasse o chão, sem que pudesse vestir as roupas- ela nua, exposta. Ele a torturava fisicamente também: descobre-se mais tarde que a queimava com cigarros:

Então põe-se de pé e, olhe, volta-se levantando as traseiras do pulôver acima do elástico do soutien. E Elias vê. Vê e não acredita. Desde a cintura ao pescoço tinha as costas lavradas por queimaduras de cigarro, cinzentas e eriçadas. Repetidas. Meticulosas. Pareciam uma espinha de escamas a todo o correr do dorso. (pp. 193/194)

A tortura é outra reprodução de práticas de caserna e de instituições policiais largamente utilizada nas ditaduras. Mas, nesse caso específico, não se tratava de arrancar confissões e sim de um sadismo por parte do major.

Havia, entretanto, outro componente, o ódio rancoroso: Dantas C. estava impotente diante de uma mulher mais nova, bonita e de compleição física forte (há menções, na narrativa, de que Mena praticava esportes). Mena desejava ter um filho do major, mas não queria que ele se separasse da esposa. Por outro lado, dizia estar cansada da liberdade da condição de amante. Apesar de ser uma figura feminina de caráter forte, aceitava a brutalidade do major com certa submissão. Mas também o trai. Fez questão de contar a ele. Esta confissão pode ser interpretada como um ataque, uma forma de humilhá-lo, bem como de prendê-lo. Nessa ocasião, Mena foi agredida e insultada verbalmente. Arrependeu-se e pichou as paredes e portas, escrevendo compulsivamente a frase “Sou uma puta porca.” (p. 152)

Por tudo o que se lê, chega-se à conclusão de que a relação do casal era conturbada e doentia, pois era pautada por um jogo, no qual enfrentamentos e recuos, dominação e submissão eram as regras. A relação entre os dois era um revezamento de exercícios de poder. O poder, segundo Foucault, não é exercido exclusivamente por ninguém e é (ou pode ser) sofrido por todos: “A cada movimento de um dos dois adversários corresponde o movimento do outro.” (p. 147)

Há na narrativa algumas tentativas de explicar o comportamento desvairado do major Dantas C. Duas delas ocorrem numa conversa entre um coronel da PM e o inspetor Otero, na ocasião em que as duas polícias realizam uma batida na Casa da Vereda em busca de pistas. Diz o coronel:

Há indícios de que o ultimamente major sofria de perturbações, (...), e efetivamente, (...), todas as violências que encontramos por aí, esse tiro na parede, a porta espatifada a murro lá em cima, tudo isso são exteriorizações de uma crise de personalidade que tem a ver com uma angústia de afirmação quase patológica. (p. 101)

Meu caro inspetor, começa então, o idealismo pode deixar de ser uma virtude militar para se tornar um instrumento de terror. *Ipsis verbis*, terror. Não vale a pena citar exemplos, as revoluções estão cheias deles. Mas, e aqui é que bate o ponto, nessa transformação há sempre uma raiz puritana, dê-se a volta que se lhe der, e com o Dantas foi o que aconteceu. Embora não parecesse, o major Dantas, fosse no Colégio, fosse no quartel, fosse nas aventuras, com mulheres, em tudo, mas em tudo, o major Dantas metia sempre idealismo à mistura. (p. 105)

O advogado Gama e Sá conhecia o major há muito tempo, e numa conversa entre Elias e Otero, a respeito do depoimento prestado por ele, comenta Otero:

E o tipo é de opinião que o major sofria daquilo a que podemos chamar impulsos de destruição e que por causa dos impulsos de destruição é que lhe vinham as tais bravuras.

Elias: Num romance que o cabo andava a ler encontrei uma passagem que diz: “Ele chefiava uma causa perdida e não temia os raios de Deus”. Isto faz uma certa confusão. Um cabo a sublinhar as frases dum romance e a pô-las na cabeça doutra pessoa.

Esse impulso ou complexo de destruição, continua o inspetor Otero, manifestava-se por uma arrogância (o advogado chamou-lhe obsessão) que oscilava entre a dedicação e a crueldade mais lixada. A tal história dos extremos que se tocam, bem entendido. (p. 153)

E quanto aos contra-poderes? Onde se manifestam neste torvelinho de fatos? Seu exercício encontra-se em alguns segredos que os companheiros de Dantas mantêm entre si, e explode quando eles, exaustos e desesperados com a pressão que lhes era imposta, assassinam o major: “Ele está doido, vai-nos matar a todos”, diz o arquiteto Fontenova ao cabo Barroca (p. 203). Após o assassinato, o cabo e o arquiteto encontram Mena no quarto, deitada na cama. Ela comenta:

“O culpado foi ele, ele é que fez tudo isto”- e era Mena com a boca enterrada no travesseiro, ela própria ficou surpreendida de se ouvir, julgava que tinha apenas pensado.

“Sim”, disse então o arquiteto, “não havia outra saída.” E Mena, de novo: “Envenená-lo, talvez”. (p. 211)

O assassinato do major Dantas C é o fato principal do romance, o que fica patente desde a primeira página (que contém a transcrição de um laudo cadavérico). O conflito é vital para o drama: sem conflito, não há drama. Sendo assim, as relações entre Dantas C, Mena, cabo Barroca e arquiteto Fontenova teriam que ser mais ou menos conflituosas até a chegada do clímax, que foi o assassinio do major. Sabe-se desde o princípio- primeiro capítulo- quem são os suspeitos e a suspeita se confirma, não ocorrendo nenhuma surpresa (assim se desenvolve a narrativa, que é composta pela investigação do caso). Resta ao leitor descobrir a razão ou as razões que levaram os suspeitos a cometer o crime (e também os motivos para os abusos de poder do major Dantas C).

### 3.3.

#### **Elias e Mena: poderes do corpo e da mente**

Dentre os assassinos do major, Mena é a primeira a ser presa. Pouco antes de sua prisão, é o pensar em Mena que começa a manter Elias cativo, sob custódia fictícia. Esse processo começa por causa de uma foto apreendida pela PJ durante as buscas no apartamento da jovem. A foto, evocada em diversos pontos da narrativa- pelo narrador e pela personagem Elias- mostra Mena de biquíni, e é essa foto que dispara a obsessão de Elias por Mena:

Um corpo suntuoso; e todo concreto, cada coisa em seu lugar. Admira-o em particular numa foto em que ela aparece em biquíni num relvado de piscina com um friso de pavões ao fundo- e era uma verdade, aquele corpo. Coxas serenas e poderosas, o altear do púbis, (...). (p. 25). Aproximando a fotografia da sombra, o corpo de Mena como que se movimenta. O cabelo parece mais escuro no contraste com a pele (...) e o biquíni é pouco mais que uma mancha; adivinham-se seios recurvos terminados em gota de mel e uma massa negra de púbis entre as coxas. Mena é uma extensão de beleza (...). (p. 93)

A imagem da fotografia de Mena não lhe sai da cabeça. O corpo de Mena se torna onipresente: está nas reconstituições que Elias faz dos relatos, está nas suas divagações particulares, está em seus sonhos:

De modo que cada vez que o chefe de brigada se lembra da foto pensa: mulher em fundo de aves. Uma mulher escoltada por aves de palácio (só mais tarde saberá que ela usou uma corrente de ouro no tornozelo como as aves reais; mas não agora, agora ela está descalça e sem ornatos) é assim que Elias a conjectura aqui em viagem, ou no seu gabinete da judiciária, ou em casa na companhia do lagarto confidente. (p. 32)

A imagem de Mena, como um fantasma, chega a invadir interrogatórios alheios ao dela. Isso fica bastante perceptível na cena que descreve a ida de Elias ao escritório do advogado do Major:

Mas isto é uma imprudência, diz quase em segredo, caramba, é uma imprudência, repete(adogado) e então o chefe-de-brigada deixa-se seguir no rasto do charuto e, não há dúvida, vê Mena. Era ela à entrada da sala Ou como se fosse. Mena. A porta fechada e ela

cá dentro a escorrer chuva. Tremulava na água, muito hirta, havia um pequeno lago aos seus pés. E no entanto entrava sol pela janela e a cabeleira platinada irradiava luz gelada. (...) Não parava de a cobrir, a água. Nascia dela.

Elias-chefe: Perdão? (perde-se na fantasia e não ouve o que o advogado estava a dizer) (p. 75).

Mena vira um símbolo de mulher ideal (não só Elias a vê dessa forma, mas também o inspetor Otero)<sup>42</sup>:

Uma chavala como Mena é uma evidência para qualquer homem.” (pensa Elias), “Um espanto assim não acontece todos os dias. Demanda pedigree, olhos esverdeados, cabelos pretos, caraças, onde é que há disso? Só por cruzamento de alta competição, só por aí é que se chega lá, aquele *racé*. Pedigree, classifica Otero. Precisamente o que falta às nossas portuguesas, que são pernicultas e desconfiadas como burro. Mena pelo contrário é um tratado de tentações, basta olhar. (...) Mena deve ser daquelas que quanto mais se vai ao poço mais águas ficam por tirar, e desgraçado do homem que lhe cair nas unhas. (pp. 154/ 155).

O modo pelo qual Mena é descrita por Elias e por Otero remete ao tipo ideal de mulher imaginado por Hugh Hefner (fundador da revista Playboy, voltada para o público masculino) ao criar a figura da *playmate*: uma mulher jovem, de face e de corpo belos, e sempre disponível para o prazer. Uma mulher independente no sentido de não criar laços afetivos ou expectativas de continuidade que seriam características do erotismo feminino, conforme teorizou Francesco Alberoni em *O Erotismo*. Muito pelo contrário, essa mulher idealizada possui um ethos similar ao masculino, mais afeito a momentos fugazes, a fragmentos relacionais. A descrição

---

<sup>42</sup> É certo que essa representação de Mena, essa Mena fantasiosa- fantasia de uma fantasia, porque Mena é uma personagem de ficção- é construída pelas imaginações de Elias e de Otero através da imagética do cinema, já que nem a revista Playboy, nem similares circularam- oficialmente- em Portugal durante o período salazarista (a revista foi lançada em 1953, nos EUA, e será lançada este ano, em Portugal). Tal construção certamente é baseada também nas experiências de vida boêmia que se supõe que os personagens tiveram- convivência com prostitutas, a se julgar que Francesco Alberoni esteja certo. Na ditadura salazarista, houve um controle amplo e irrestrito do governo sob todos os setores da sociedade, através de organismos como a Federação Nacional para a Alegria no Trabalho, a Junta Central das Casas do Povo, a Mocidade Portuguesa, a Organização das Mães para a Educação Nacional e a Mocidade Portuguesa Feminina, conforme descreveu o historiador Fernando Rosas em seu livro *Pensamento e Acção Política- Portugal Século XX (1890-1976)- Ensaio Histórico*.

do projeto de mulher ideal de Hefner é fruto das reflexões de Gay Talese, em seu livro *A Mulher do Próximo*.

Mena é vista por Elias e Otero como uma modelo ou estrela de cinema, superior, em termos de beleza, às demais mulheres portuguesas. É comum atribuir-se aos ídolos características especiais, acima da média. Como o simbolismo que envolve essa representação de Mena é de feição sexual, não é de se admirar que os dois esperem dela um apetite sexual incomum, daí a comparação com o poço do ditado, cujas águas não têm fim.

Quando começa a ter contato com Mena, Elias faz de tudo para prolongar sua presença na cela, para que seus corpos fiquem mais próximos: simula quedas de objetos, avança com a cadeira etc. Elias chega a ter sonhos eróticos enquanto está acordado, durante um interrogatório <sup>43</sup>:

E vê-a. Mena está de joelhos em slip e tronco nu no meio das mantas revolvidas, cobrindo os seios com a camisa de dormir que tem enrolada nos punhos (como todos os presos habituou-se a desconfiar que é espiada). (...)

Agora põe-se de pé. De pé, descalça e corpo a prumo, tem realmente umas sólidas e majestosas coxas e as nádegas são exatas e conscientes, não passivas. Dobrada, agora: o cabelo caído para a frente deixa à vista o tração do pescoço que é firme e em lançamento harmonioso. De perfil, depois: levantando os jeans à altura dos olhos como se os quisesse observar à transparência, a linha do dorso desenvolve-se com serenidade e sem uma quebra, um constrangimento; às nádegas (irmãs, diz-se em linguagem de cadastrado) alteiam-se com exigência.

Elias vigia-a espalmado na superfície da porta, olho quedo. Ali a tem ao real e por inteiro. Fechada num círculo de vidro, ali a tem. A pedir com um corpo daqueles uma boa verga que entrasse toda, que a explodisse com descargas de esperma a ferver, daquele que é grosso e pesado, do que cresta, e que a encharcasse de alto a baixo desde os olhos até as nádegas, o que ela queria era isso, que lhe fossem pela espinha acima e a pusessem a berrar pela mãe, era o que a cabrona estava a pedir, e dá-me, ai dá-me, dá-me mais, assim, assim, pois então. Mesmo distanciada e reduzida pelo vidro panorâmico do ralo é uma provocação, uma agressão da natureza, a grandacabrona. (pp. 185/186)

A partir desses trechos, podemos observar que há uma dupla intenção nos movimentos de Mena. Por um lado, seus gestos são naturais e é Elias quem os malda. Como Elias está atraído por Mena, cada movimento que ela faz, cada peça de roupa que ela veste e cada parte de seu corpo que se revela- os pés descalços, a nuca- ganham automaticamente uma forte carga erótica: tudo se transforma em

---

<sup>43</sup> Elias observa Mena como se estivesse observando uma dançarina de *peep show* numa cabine de *boite*. Repara nos detalhes de seu corpo e de suas roupas e os descreve para si mesmo com a

fetichismo. Vou usar um exagero para ilustrar bem esse fascínio do detetive: até um espirro de Mena seria sensual para Elias. Ora, um espirro é uma coisa banal, mas, se o ponto de vista é erótico, o objeto observado é erótico. O olhar de Elias para Mena é essencialmente sexual.

Por outro lado, Mena não é uma personagem tola. É uma mulher inteligente e esperta que logo percebeu a atração que Elias sente por ela. Por conta disso, ela usa seu poder de sedução para perturbar o detetive, sempre que pode, principalmente para fugir de determinadas perguntas. A intenção de Mena é simples: atrapalhar Elias.

Como não pode tocá-la, Elias vale-se de seus sentidos restantes; aguça-os: chega a sentir o cheiro natural de Mena, que para ele se converte num perfume:

O camisolão que ela tem vestido, cai-lhe em saco até as coxas e dá-lhe o ar de quem chegou dum passeio no campo. Passeio no campo, pensa Elias; mas ao mesmo tempo vem-lhe um perfume raro, uma irradiação, um eco da pele. (...) Depois, este perfume. É verdadeiramente raro e pessoalíssimo, tem a ver com o riscar duma sombra, cristais noturnos. O perfume, pensa Elias, é o reflexo dela, do mundo a que ela pertence. (p. 149)

O perfume. Também surge de quando em quando o perfume. Elias sente-o perpassar por toda a narração, tem um à-vontade altivo que está acima deste respirar de polícia e calabouço. (p. 150)

Neste raso do chão (*isto ocorre durante a reconstituição do crime*) vê os pés de Mena e do arquiteto em pequenos movimentos, até escolherem o sítio próprio e ficarem imóveis; e então os tornozelos de Mena (nus, sem a corrente de ouro do passado) aparecem-lhe numa claridade exata, impecáveis. Estão quase em cima de Elias, nunca os teve tão perto, vindos do alto duma linha bem lançada que nasce dos aromas do corpo e que se alteia em curva lisa no peito do pé, ajustada ao decote dos sapatos. (...)

Quando o chefe-de-brigada se ergue da linha rasa e regressa ao horizonte geral traz com ele um eco de Mena, o traço agreste do seu perfume. Sente-o mas duvida que não passe duma memória a circular nos seus labirintos mais arduos. (p. 209)

Aqui se efetiva o jogo de poder em que Mena acaba por dominar Elias. Talvez o cheiro de Mena nem seja tão perceptível assim, mas Elias está completamente obcecado por ela e, por isso, objetiva o cheiro natural do corpo dela, transformando-o em mais um fetichismo.

A repetição de perguntas, as retomadas de depoimentos, as visitas à cela em horários aleatórios e inesperados, são técnicas básicas de interrogatório com o

---

mesma precisão, o mesmo ardor e o mesmo deleite de um adolescente. Possui também um olhar de fetichista, a julgar pela observação dos detalhes.

objetivo de pressionar o suspeito. No caso de Elias, há algo mais do que a disciplina e o profissionalismo. Seus procedimentos escondem a tentativa de realizar, ao menos em parte, seu desejo sexual por Mena: ele sabe que não pode possuí-la, tanto por questões profissionais, quanto por questões particulares (ao seduzi-lo, Mena o faz por deboche e não por sentir-se atraída por Elias; também age desse modo para atrapalhar seu trabalho). Sendo assim, Elias faz o possível para prolongar a custódia da prisioneira. Elias fica dividido entre os deveres profissionais e a atração pela jovem. Por causa disso, cria desculpas para si mesmo, tentando justificar a lentidão do processo:

Mas, diz Elias para ele, confissão acabada é verdade começada e esta menina dos pavões (Sic) não vai assim sem mais nem menos para a gaiola dos arquivados. Enquanto não lha tirem das mãos não parará de lhe assoprar as penas.” (p. 58)

Uma das possibilidades no enredo é que a prisioneira seja transferida da PJ para a PIDE. Percebe-se com isso que Elias teme muito mais a interrupção de seu contato com Mena do que um eventual término de suas investigações sobre o crime, deixando lacunas e perguntas deixadas sem resposta no processo da PJ. Mena converte-se de testemunha em caso pessoal, um fetiche para Elias. Num sonho de Elias, Mena confunde-se com a irmã dele, já falecida. Esse processo de transferência, utilizado pelo escritor, ajuda a caracterizar a natureza “pervertida” do personagem.

Aprofundado esse comportamento, Elias desenvolve fixação não apenas pelo corpo de Mena, mas também por seus objetos. Na narrativa, há a descrição de como Elias se deleita com o fato de ter em mãos uma tornoeleira<sup>44</sup> de Mena, que foi parar numa casa de penhores. Elias sente um imenso prazer de tocar num objeto que esteve em contato direto com o corpo de Mena, algo que é uma impossibilidade para ele: um “poder” que o objeto teve, mas que ele não tem e jamais terá. A cena que destaco a seguir é quase a descrição de uma relação sexual entre Elias e Mena, narrada de um modo muito sutil. Nesta descrição de cena, a figura de Mena é representada pela tornoeleira:

---

<sup>44</sup> A tornoeleira é um símbolo de submissão sexual. Representa aqui a ligação de Mena com Dantas. Quando percebe que Mena não a está usando, Dantas pergunta: “A corrente?”. Logo em seguida, diz: “Vendeste-a. Quiseste desligar-te de mim, minha cabra.” (p. 95)

Elias pega na corrente, põe-se a passá-la nos dedos e à volta do pulso. É uma cadeia delicada em forma de pulseira mas numa bela perna de mulher vale como um compromisso público de pacto de cama. Atrás do balcão, o invejoso cinzento observa o deslizar da corrente nos dedos do polícia. A maneira como ele a estende em redor do punho, e a cinge, e a perpassa com a palma da mão, essas lentidões, esse voltrear. Como a percorre em círculo com dois dedos e depois em torno do pulso, e como enquanto isso a unha mágica vai perdendo o brilho e o olhar se vai amortecendo atrás das lentes. (pp. 77/78)

Todo o gestual dessa cena é o macaquear o gozo do outro. Segundo Lacan, “O perverso é aquele que imita o gesto de gozar.” (NASIO, 1992: 43). A tornoeleira é uma “extensão” do corpo de Mena, “Um discreto traço de ouro a assinalá-la numa das extremidades” (93) e “(...) a assinatura de ouro na perna, (...)” (p.94). A tornoeleira é um fetiche para Elias, assim como o tornozelo de Mena também o é. Elias só não chegou ao ponto de se masturbar ao sentir a tornoeleira em suas mãos porque não estava sozinho: com ele estava o cauteleiro. Posteriormente, Elias o faz e há uma cena que descreve a masturbação no capítulo VI. Elias não chega a perder o controle sobre a situação como ocorre com o detetive P. J. Waters, do filme *Holy Smoke*: ele parece nunca se esquecer de que é um detetive e de que tem um trabalho a ser feito.<sup>45</sup>

As partículas, digamos, que sobram do profissionalismo de Elias no ato de investigar constituem o poder que ele exerce sobre Mena, poder natural à posição que ele ocupa: ele, um investigador; ela, uma suspeita que se encontra detida. Diga-se de passagem, essas partículas de profissionalismo não são poucas: Elias é uma personagem burocrata; entre uma fantasia e outra, age com tal. Mas esse poder é tudo o que tem.

O poder de Mena sobre Elias, entretanto, desdobra-se: por um lado, esse poder é uma representação que age sobre Elias, um constructo de sua imaginação, uma fantasia- da qual ela se utiliza. Por outro lado, Mena vale-se de sua beleza e de seu corpo atraente para provocar o investigador. É uma atitude que começa de forma sutil e que vai se tornando explícita. Tudo leva o leitor a crer que a personagem não é ingênua, que tem vivência e consciência de sua capacidade de

---

<sup>45</sup> Talvez a “miopia” de Elias seja mais responsável pelo controle dos seus instintos do que a disciplina a que se submete. P. J. Waters é um detetive especializado em localizar jovens que foram seduzidos por seitas e em reverter o processo de lavagem cerebral que sofreram. Seu currículo é impecável até que se depara com o caso de Ruth, uma bela jovem que foi cooptada por uma insólita seita indiana. A partir do momento que a conhece, Waters começa a se sentir atraído por Ruth, vai perdendo paulatinamente o controle da situação até o ponto em que ele passa a ser um escravo dos caprichos da jovem.

sedução. A atitude *blasé*, o ar indiferente, funcionam como um disfarce e como um freio que impede Elias de avançar- tanto para ela quanto para o núcleo da verdade que esconde no corpo. Ao mesmo tempo, essa indiferença da parte de Mena é uma forma de excitá-lo ainda mais, de torturá-lo mentalmente. O narrador que anda colado a Elias faz o seguinte comentário sobre Mena, num longo trecho do romance, entre os capítulos V e VI (seria um apêndice?, não há indicação alguma): “Fala sempre num impreciso que acaba em mais-que-preciso, questão de se afinar o ouvido pela meninge. Conta mais do que aquilo que diz, é esse o naipe dela.” (p. 151)

Outro modo que Mena encontra de exercer poder sobre Elias é demonstrando como ela o despreza<sup>46</sup> - como homem e como policial:

Para Elias toda aquela estória de cama contada como foi contada tinha sido desprezo calculado, estava á vista. Desprezo da boa fêmea, até aquele perfume filhadaputa era isso, desdém, a cabronada para humilhar. Daí o à-vontade com que ela se pôs desnuda diante cá do polícia.

Essa aversão à autoridade não é singular. Segundo Michel Foucault, o policial é visto com antipatia pelo senso comum desde o aparecimento da instituição Polícia:

O que torna a presença policial, o controle policial tolerável pela população senão o medo do delinqüente? (...) Aceitamos entre nós esta gente de uniforme, armada, enquanto nós não temos o direito de o estar, que nos pede documentos, que vem rondar nossas portas. (FOUCAULT, 1979: 138).

A recíproca é verdadeira, alguns policiais do romance também viam as estudantes com desprezo:

Inspetor Otero: quando essas meninas da porra acham assim tanta piada às putas é porque se estão a vingar das mãezinhas que têm lá em casa.” (p. 178) e “(...) Mães aos bordéis, que as filhas já lá estão. (p. 179)

---

<sup>46</sup> Desprezo que também era expresso por outras pessoas, como Norah, amiga de Mena: “O desprezo que vinha da mesa de Norah era verdadeiramente soberano. Para aquela gente ele era o flique, o pasma. O balmain e o sauvage de Norah e de outras meninas-moças confraternizavam-se com o desodorizante das prostitutas e alegravam-se com os ranços dos bêbados, que esses, sim, ao menos eram gente, (...) enquanto que Elias não passava dum serventuário pautado da moral assustada.” (p. 178)

Como exercício de poder, Mena exerce, ainda, o poder do verbo, do discurso: Mena, ao se confessar, descreve- e parece fazer questão disso (o que por sua vez é estimulado por Elias)- suas intimidades com o major Dantas, de modo detalhado e com ar de naturalidade: “Mas eu não me importo de lhas contar as perversões. Por escrito se for preciso. Qual é o mal?” (p. 149)

Essa agressiva franqueza ou despudorada descrição de Mena impressiona o investigador e serve para enriquecer o enredo de suas fantasias: “Não é a primeira vez que Elias vislumbra que em qualquer ponto deste relato é ele que está a ser alvejado. Ele, Covas. E fecha-se de pronto.” (pp. 150/151)

Por trás das lentes frias o chefe de brigada entrevê cumplicidades, jogos secretos, masturbações: no cinema, no restaurante, hotéis-palace, barcelonas. O pé que se descalçou e que tateia por baixo da mesa; a boca ainda amaciada pelo vinho, que aproveita a queda de um guardanapo para ir direta a um pênis inteligente, já precavido, e é só uma abordagem por baixo da toalha, mas certa, esse toque, essa e outras insinuações que Mena não põe por extenso mas aponta, as tais milmaneiras dos amantes em destruição.<sup>47</sup>

Amantes, diga-lhes lá. Eu e o major éramos amantes, (...) E fazíamos tudo, também lhes pode dizer. No carro e fora do carro. Valia tudo, nem queira saber. (...) nunca poderão imaginar as barbaridades que se fazem por essa cidade, por esses carros. Elevadores, as devassidões que se passam nos elevadores. (...) E nos restaurantes, (...), verdadeiras desvergonhas à mesa dos restaurantes. E quem diz nos restaurantes, diz nos museus, nos vãos de escada, (...). Até na praia, na praia, quero eu dizer, com gente à volta. (pp. 187/ 188). *Mena, em depoimento.*

Na imaginação de Elias, cada encontro que tem com Mena, ou seja, cada interrogatório equivale a um ato sexual. As descrições atribuídas à personagem são tão fortes, que José Cardoso Pires chega a debochar de sua própria criação, transformando o desfecho de uma cena numa piada. O autor utiliza um clichê de piadas de temática sexual, mas com uma sutileza e uma acidez dignas de humor britânico. Creio que a piada não seja um simples toque de humor dado à narrativa, mas que funcione como uma crítica, voltada não somente à personagem de Elias, mas à figura do policial português- ou então aos costumes portugueses:

Ela procura à volta com os olhos, e depois: Importa-se de me passar esses comprimidos que estão no lavatório?

<sup>47</sup> (p. 188) *O narrador colado a Elias.*

O chefe de brigada tem uma hesitação mas acaba por lhe ir levar o tubo de aspirinas. (...)

Já agora, pedia-lhe para sair um bocadinho enquanto me meto na cama. Estou com uma enxaqueca que não me mexo.

Elias põe-se a afagar o penteado e a fitá-la. Pensa: O golpe da enxaqueca. O golpe que ela usava com o major. Mas, está bem, sai. (pp. 188/189)

A cena, destacada do contexto, poderia muito bem ter como cenário um quarto de hotel ou um apartamento. As personagens poderiam ser um casal em crise. A crítica certamente se destina ao fato de Elias ter se envolvido emocionalmente com Mena, que era a sua testemunha. Elias é um policial e isso de modo algum deveria ocorrer.

Temos, portanto, duas manifestações de poder: a do poder exercido pelo corpo e a do poder exercido pela mente. São os dois modos de contra-poder aplicados por Mena a Elias. Mena faz do cárcere da PJ um *ring*. Mena vence o combate. Vence por nocaute. Não fosse por nocaute, venceria por pontos; venceria de qualquer modo (dadas as características de sua personalidade), é o que a leitura da narrativa sugere.

### 3.4.

#### A microfísica do poder de José Cardoso Pires

Em sua arte de método genealógico, Michel Foucault pinta o poder revestindo-o de muitas cores e formas. No entanto, dentre a explosão de cores vistas na tela do filósofo, dois matizes se destacam na representação dessa força ladina, quase invisível e informe, e que, por isso, é tão difícil de captar: o poder. Um dos matizes é a impossibilidade do poder ser objeto, na medida em que não é capaz de ser exercido por um único indivíduo, mas institui-se em rede e através de trocas. Como o poder é mais sutil do que se supõe e se manifesta em redes minúsculas e dispersas que compõem um todo, Michel Foucault criou uma Microfísica para auxiliar a tarefa de defini-lo.

Analisando a questão do poder por um outro ângulo, poderíamos dizer que o escritor José Cardoso Pires também exerce uma prática de poder. Sendo assim, cabe a pergunta: o que é o poder de José Cardoso Pires? Quem é vitimado por ele e ao mesmo tempo usufrui desse poder- levando em consideração a idéia de Foucault de que o poder não tem apenas um lado negativo? De que armas José Cardoso Pires se vale para o exercício desse poder?

O poder de José Cardoso Pires é aquele que todo bom escritor possui: o de fascinar e de hipnotizar o leitor, o de dominar o leitor, prendendo-o em sua obra. Assim sendo, o leitor é vítima e beneficiário do exercício desse poder. O deleite com a obra e o lucro intelectual- isto é, o crescimento intelectual que ele ganha após cada leitura- são os contra-poderes do leitor.

As armas que José Cardoso Pires utiliza para prender o leitor às suas narrativas- refiro-me especialmente à *Balada da Praia dos Cães*, objeto deste trabalho, mas também ao *Delfim*-, são as ferramentas de escrita de que lança mão.

Uma das ferramentas são as pistas falsas e o lançamento de uma grande quantidade de dados irrelevantes: segundo Izabel Margato, esse excesso, além de acentuar a virtualidade do romance, serve para fortalecer a idéia de que os relatos são apenas “versões, escolhas e ajustes mais ou menos subjetivos”, ou seja,

nenhum relato deve ser considerado uma espécie de “verdade absoluta”, já que não existe uma verdade absoluta, mas verdades, que são discursos produzidos a partir de cada grupo- e conseqüentemente, modelados de acordo com os valores desses grupos <sup>48</sup>;

O deslizamento de categorias (narrador, personagem, tempo, espaço) é um outro artifício usado por José Cardoso Pires: o narrador, de acordo com Isabel Margato, funciona por vezes como um narrador onisciente de “antigas narrativas realistas.”<sup>49</sup>

Nos romances policiais clássicos, o narrador era, geralmente, um personagem que conhecia o detetive e que funcionava como um memorialista ou historiógrafo do detetive. Além disso, esse personagem-narrador tinha uma personalidade bem desenvolvida pelo autor. Na *Série Noir*, o narrador passou a ser o próprio detetive. O narrador de *Balada* é desconhecido. Nada se sabe sobre ele. Apenas se sabe que ele conhece Elias- principalmente, mas também as outras personagens e a instituição da polícia- e que chega a se fundir com ele em determinados momentos, de tanto que se aproxima. <sup>50</sup>

Quanto ao tempo, há um trecho que indica claramente que os fatos narrados ocorreram no passado, “Hoje, em 1982, vemos claramente Elias Santana (...)”, mas o crime, a investigações, as prisões e a reconstituição ocorreram em 1960. Além disso, a narração é feita quase o tempo todo no tempo presente.

---

<sup>48</sup> (MARGATO, 2007: 5,6)

<sup>49</sup> “Há momentos em que o narrador é dono da cena- antecipa planos, sabe o que vai pela cabeça do investigador Elias. Outras vezes parece narrar em paralelo- mistura-se, perdemos o ponto de vista crítico. Quem narra?” (MARGATO, 2007: 4)

José Cardoso Pires também dá a esse narrador onisciente e obscuro de *Balada da Praia dos Cães* uma função de crítico: ao narrar fatos que não foram mencionados por nenhuma outra personagem, notadamente as personagens que integram as instituições policiais, o misterioso narrador “que tudo vê” preenche diversas lacunas (que podem ser importantes ou não, isso dependerá de como o leitor irá construir seu caminho investigativo, já que a narrativa permite a construção, por parte desse mesmo leitor, de vários relatos, conforme observou Isabel Margato em *Os Intelectuais e o Poder*). Ao preencher lacunas, o narrador demonstra a que ponto chegava a incompetência ou a “miopia” da Polícia Judiciária salazarista, bem como a de outros órgãos ligados ao governo. “É importante reiterar que, o que fica mais evidente nesse trabalho de reconstituição do crime, é o pouco alcance de visão dos agentes.” (MARGATO, 2007: 6) Não é à toa que o investigador Elias tem a miopia como uma de suas principais marcas físicas- e essa miopia tem um duplo sentido: é também uma miopia cognitiva.

<sup>50</sup> O narrador de *Balada* é onisciente e de 3ª pessoa.

A narrativa de *Balada da Praia dos Cães* é cifrada. Uma leitura pouca atenta faz com que o leitor se perca facilmente nesse enredo que é labiríntico. Segundo Ricardo Piglia, “o enigma não é senão uma história que se conta de modo enigmático. A estratégia da narrativa está posta a serviço dessa narrativa cifrada”.<sup>51</sup>

José Cardoso Pires propõe enigmas que, na verdade, não têm solução, deixando pistas que não levam a lugar algum. O autor produz uma arquitetura cheia de sinuosidades, becos sem saída, passagens secretas, fundos falsos. Cria hologramas e miragens literárias. Por outro lado, muitas “verdades” da narrativa encerram-se em informações aparentemente banais, óbvias, e o leitor, ludibriado, só descobre tal estratégia quando termina sua leitura- ou então ao reler. Há uma estrutura de jogo no romance.

Com isso, as relações entre as personagens também se desenvolvem numa dinâmica de jogo: o major, que joga com seus comparsas, enganando-os, pressionando-os, inspirando-lhes medo. Os comparsas que, por sua vez, têm suas pequenas omissões e mentiras. O estranho jogo que é o relacionamento entre Mena e o Major Dantas. Mena, que joga o jogo da sedução com Elias, uma espécie de dança nupcial que não acaba em cópula. Elias, que prolonga os interrogatórios para conservar Mena próxima de si tanto quanto pode. A polícia, que persegue os fugitivos. O jogo entre as polícias (Pide e Judiciária) e entre a imprensa e a polícia. Os cães no cemitério, atrás da cadela no cio. Elias caçando insetos para alimentar seu lagarto, no final do romance. Os cenários do romance lembram tabuleiros de jogo, mais do que locais de passagem e de referência espaço-temporal.

Outras duas grandes armas usadas por José Cardoso Pires são o sarcasmo e a metalinguagem, que funcionam como crítica: através de suas personagens e do narrador, que é igualmente uma personagem, algo que, via de regra, esquecemos, José Cardoso Pires entra pela estrutura social que foi montada pela ditadura salazarista e “rebenta-lhe pelas costuras”<sup>52</sup>. O autor golpeia suas vítimas- os representantes do poder, no caso, a instituição policial da época da ditadura- com

---

<sup>51</sup> PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. Caderno Mais, Folha de São Paulo, 30 de dezembro de 2001, p. 24.

<sup>52</sup> Palavras de uma de suas personagens de *Balada da Praia dos Cães* (Elias).

o deboche. A pretensa seriedade de algumas personagens, como a de Elias, beira ao ridículo, porque é exagerada, distorcida. Os risos do leitor são os golpes.

O humor é uma forma de crítica. O humor tem a capacidade de chamar a atenção para algo que está, digamos, fora de seu lugar e que, por isso, é no mínimo engraçado. Creio que a proposta de José Cardoso Pires, não somente em *Balada da Praia dos Cães*, mas em outros textos, aproxima-se da proposta do Teatro Épico de Bertold Brecht: extinguir a ilusão, que seria a marca do teatro “burguês”, levando o público a pensar sobre os problemas de sua época e mostrar, através da exposição de tais questões, a necessidade de se transformar a sociedade (ROSENFELD, 1985: pp. 147-148). Uma das ferramentas usadas por José Cardoso Pires para essa quebra da ilusão é o humor.

Bertold Brecht chamava o espaço cênico de seu teatro de “Palco Científico”: um palco onde a sociedade era exposta tal como ela era; um palco no qual a ação da peça não levava ao êxtase, à identificação com a ideologia burguesa, mas à conscientização do público. O Teatro Épico de Bertold Brecht tinha, portanto, feição e intenção didáticas. A intenção de Bertold Brecht, no entanto, não era a de combater as emoções geradas pelo puro entretenimento, de negar o fascínio produzido pela fantasia do espetáculo, mas a de unir a emoção ao raciocínio. Bertold Brecht desejava criar um público consciente e crítico (bem como transformador da realidade, um público composto por agentes) e parece que José Cardoso Pires tinha ideais semelhantes. Por isso, seus textos sempre chamam a atenção do leitor para a realidade exterior, sem deixar a fantasia num segundo plano.

A onisciência do narrador, igualmente sarcástico, é outra arma utilizada para golpear as vítimas. Ele tudo sabe e tudo vê. Nem os pensamentos mais recônditos escapam; nem o mínimo gesto, como um erguer de sobrancelhas. As personagens estão totalmente expostas ao leitor, graças a esse olhar “metafísico” do narrador, olhar que tudo vê e tudo critica, direta e indiretamente.

*Balada da Praia dos Cães* é uma narrativa cheia de alegorias e de metáforas. Há um clima claustrofóbico presente em toda a narrativa. São muitas as conotações de prisão (todas as personagens estão presas, a lugares ou situações): o aquário do lagarto, os insetos capturados por Elias no pote de vidro, a delegacia, a Casa da Vereda, as ruas de Lisboa.

A sombra da morte também paira na narrativa: a Rua da Conceição<sup>53</sup>, a ida de Elias ao cemitério para visitar os túmulos de seus familiares, e a descrição do congro acuado pelo lavagante.

A doença, que pode ser lida também como um sinônimo de ditadura, está presente em diversos trechos da narrativa. Ela é representada pelas ambulâncias que não param de apitar próximas à delegacia, pelo bazar ortopédico na Rua da Madalena, com suas próteses, cadeiras de roda e a visão de uma mão decepada que conduz um carro. Aparece também através da associação, feita por Elias, do monumento do Chiado com um mendigo cheio de vermes que o assustava na infância. A descrição da estátua do cirurgião Souza Martins (que continua a operar mesmo após a morte), rodeada pelos ex-votos deixados por fiéis (membros e órgãos humanos que foram curados reproduzidos em cera) é uma outra imagem de doença. Como último exemplo, a cena de Elias caçando os insetos no último capítulo do livro, cena que, além de sugerir jogo, sugere também um comportamento esquizóide da personagem.<sup>54</sup>

Além das alegorias e das metáforas, José Cardoso Pires utiliza como arma a Teoria do Iceberg, criada por Ernest Hemingway: o que é mais importante numa

---

<sup>53</sup> “(...) tendo evitado, como admite Elias, a Rua da Conceição, já que a rua da Conceição é como toda gente sabe a rota obrigatória dos moscardos entre a central da Pide e os curros da cadeia do Aljube. Léguas da Morte, poderia chamar-se àquelas centenas de metros que vão das celas à tortura.” (p. 70)

<sup>54</sup> Balada da Praia dos Cães foi escrito em 1982, 18 anos após o fim da ditadura, mas José Cardoso Pires utilizou muitos dos procedimentos de escrita utilizados na época em que a livre expressão era proibida. Na impossibilidade de fazerem menções abertas ao regime salazarista, os autores criaram um vocabulário próprio para isso, verdadeiros “sinais de toque” através dos quais tudo o que era silenciado podia ser dito/ escrito e compreendido pelos adversários do regime. José Cardoso Pires escreveu sobre o assunto no ensaio “Visita à oficina- o texto e o pré-texto, II. Técnica do golpe de censura, mostrando ao leitor alguns verbetes desse dicionário da resistência: “Uma sociologia da estilística da língua portuguesa poderia detectar a influência da censura nas sucessivas metamorfoses do discurso literário. Nos magazines, nos suplementos culturais, na rádio <<institucionalizou-se>> um estilo clandestino, ilustrado por metáforas que se popularizaram nos finais dos anos 40 e que conferiram à prosa (e à poesia) do pós-guerra aquele halo romântico que a caracterizava. Aurora entrou no dicionário como sinônimo de socialismo nascente, primavera como Revolução, papoula o mesmo que estandarte vermelho, comunista; onde estava companheiro ler-se-ia camarada de luta e em vampiro, bufo, informador. Como o calão, que é uma forma de defesa e de coesão das comunidades perseguidas, a linguagem escrita substituíra as imagens convencionais por outras que ia recolher ao prontuário subterrâneo da juventude politizada e à poesia de combate.” (p.174) É possível que José Cardoso Pires tenha mantido tais procedimentos de escrita para incorporar à narrativa o clima repressivo que havia no Estado Novo português, conferindo-lhe, assim, um maior realismo.

história nunca é contado. De acordo com Ricardo Piglia, “A história secreta se constrói com o não dito, com o subentendido e a alusão.”<sup>55</sup>

No caso de *Balada da Praia dos Cães*, tudo o que é mais importante também não é contado. O leitor tem diante de si uma miríade de fragmentos, uma enorme variedade de pistas deixadas pelos criminosos e pela polícia, com as quais constrói seu próprio quebra-cabeças.

Por conta disso, *Balada da Praia dos Cães* tem uma linearidade exótica, confusa ou mesmo uma ausência de linearidade, porque sua diegese é elástica, carregada de *flashbacks* e de interrupções. Por exemplo: no primeiro capítulo, a investigação tem a data de 7 de maio de 1960, mas a prisão de Mena ocorre em abril. Ora, a investigação começou a partir do momento em que o corpo do major Dantas C. foi achado na praia.

A mancha tipográfica do romance é complexa, porque deformada pela disposição caleidoscópica de parágrafos, citações, excertos, notas de rodapé, comentários, reproduções de imagens. Por exemplo, os *fac símiles* da assinatura do cabo Barroca- que não existe, é uma personagem!- e da pagela da Irmã Maria do Divino Coração. Em *O Delfim*, José Cardoso Pires utiliza-se de um recurso parecido, com a impressão da poesia concretista que o escritor furão faz usando as palavras “bicicletas” e “vaga-lume”.

Outro recurso usado pelo autor, relativo à mancha tipográfica, é a variedade de fontes tipográficas usadas- caixa-alta, itálico, negrito-, que servem para apontar diferentes autorias- e fontes (indicação de documentos, memorandos, circulares, excertos de reportagens, transcrições de entrevistas e de interrogatórios etc)- de discurso e também diferentes espaços temporais da narrativa. Tais manipulações feitas com a mancha tipográfica também servem para inibir o leitor.

Há outras ferramentas, que podem estar ainda por se descobrir, tal é o engenho do autor. Talvez a Microfísica seja um saber insuficiente para revelar todos os artifícios de José Cardoso Pires, e uma “arqueologia do autor” se faça necessária. Essa “poluição” literária e tipográfica e essa falta de economia

---

<sup>55</sup> Op. Cit. Ainda de acordo com Ricardo Piglia, “A história (no texto original, “conto”) se constrói para fazer aparecer artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permita ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta. “A visão instantânea que nos faz descobrir o desconhecido, não numa longínqua terra incógnita, mas no próprio coração do imediato”, dizia Rimbaud.”

proposital somadas ao conteúdo tornam o texto mais denso: um muro espesso que o leitor, ávido por descobrir os enigmas do romance, tem que atravessar.

Como quem vai a uma guerra, José Cardoso Pires valeu-se de um verdadeiro arsenal para compor *Balada da Praia dos Cães*. O romance também pode ser visto, conforme foi proposto, como uma guerra ao autoritarismo que castigou Portugal.