

Balada da Praia dos Cães:
um baú de sobranes

Tânia Regina Oliveira Ramos
Professora de Literatura Brasileira, UFSC

Leio aqui *Balada da Praia dos Cães. Dissertação sobre um Crime* de José Cardoso Pires. Sobre a duplicidade deste título diz o autor em entrevista:

Digo-lhe que esta dissertação sobre um crime que, emblemática frase, colou ao título escolhido, vale para mim quase como uma dissertação do crime de ser português.¹

A observação deste primeiro índice é a melhor maneira para des-cobrir (no sentido de tirar a cobertura e não simplesmente “encontrar ao acaso”) a grande montagem que é este livro. Livro que traz uma narrativa que seduz. E a sedução é resultante de um jogo entre o fato e a história, a ficção e a realidade, o autor e o leitor, o relato e o relatório, o crime e o castigo, a coragem e o medo, o homem e a mulher, o masculino e o feminino, o desejo e a interdição, a verdade e a mentira.

Organizei, então, a minha leitura em função deste jogo, ora “batalha naval”, ora “pôquer”, ora “crapeaux”, tentando descobrir como a história é contada, como é armada, como os fatos estão dispostos, o porquê da inclusão de discursos forenses: [Autos], [Autos do processo], [folha corrida], o porquê da ironia ao lado do sério, os artifícios da linguagem, o uso do vocabulário por vezes hermético e o emprego de gírias, os aforismos, os apelos da literatura erótica e/ou pornográfica, a intertextualidade, o discurso feminino, o jogo de marcas, o imaginário do texto e a intervenção constante de um narrador implícito com autoridade explícita sobre o discurso.

A partir deste modo de ler o texto, procuro apagar a presença de José Cardoso Pires, muito embora ele se faça constantemente presença textual através das notas ao pé de página (N. do A., p.21) as explicações paralelas remetidas pelo asterisco*, do Apêndice e da Nota Final, p.251 e p.255, devidamente rubricadas e datadas (J.C.P., setembro de 1982), bem como de sua foto em corpo inteiro na contra-capla da edição portuguesa e do rosto em perfil na edição brasileira.

A eliminação da presença viva do autor dá lugar a uma voz narrativa que segundo Mikhail Bakhtin não serve de intérprete da voz do autor, mas é como se soasse ao lado da palavra dele². Vai ser esta voz narrativa que caracterizará, do melhor modo possível, as contradições que marcam as relações no texto, procurando organizar os dois tipos de discurso: *o real*, extraído dos [Autos de processo], do “relato de 22 páginas redigido por um jovem que meses antes fora condenado à pena maior como co-autor dum homicídio”, p.255, o relatório “dos dois processos-crime (Polícia Judiciária e PIDE), os jornais da época; e *o ficcional*, construído como pós-texto, como representação.

Conclui-se deste enfoque que o texto é a recuperação do fato, uma narrativa que, muito além de buscar desvendar um enigma policial, busca desnudar, desvelar e denunciar os subterrâneos da estrutura social e ética em que este crime teria ocorrido. O narrador-detetive, detentor de um discurso competente e revelador, passa a ocupar o espaço da ficção ora *investigando*, ora *restituindo* o crime através do personagem Elias, interessadamente elaborado:

O Chefe Elias é a personificação da consciência possível para um dado momento social.³

Elias atua como personagem, mas concretiza sua presença como estruturador da narrativa: no acontecimento em si mesmo e sob sua aparente orientação no jogo de relações estabelecidas na história.

1. Investigando e reconstituindo

Hoje, 1982, vemos claramente Elias Santana como investigador que, uma vez senhor de toda a verdade, se entretém a deambular pelas margens à procura doutras luzes e doutras reverberações. (p.96)

No desenvolvimento geral o livro possui uma organização linear claramente marcada:

A investigação p.11

A reconstituição p.219

7 de maio de 1960

8 de agosto de 1960

Anterior a estas duas partes que constituem a narrativa, há a apresentação do laudo do “cadáver de um desconhecido encontrado na Praia do Mastro em 3-4-1960”, p.5, constando o sexo, a altura, a idade, a aparência, as lesões e a possível causa mortis, sendo que o último item do laudo é “15. ausência de sinais de homossexualidade activa ou passiva”, p.6, como primeiro índice para descartar a possibilidade de um crime comum e desviar para o crime político.

A partir deste laudo há uma disposição dos fatos em ritmo de trajetória relativamente articulados se olharmos para o nível do que se conta e esquecermos o nível do como se conta. A narrativa que se dá em ritmo de *investigação*, lenta e gradual, e de *reconstituição*, rápida e fotográfica, tem sua primeira parte estruturada em capítulos numerados, em fragmentos, em inserções textuais, em flash-back. A partir desta percepção vimos a sua cronologia desestruturada. A trama acompanha esta desestruturação, fundamentada na ausência de limites entre a objetividade - “dissertação sobre um crime” e a subjetividade: a escrita do romance. Mas não só isto participa da (des)montagem. Existe a personagem Mena, que atravessa o texto, a única fisicamente delineada com marcas sedutoras: “nova, muito nova”, “dentes a cintilarem muito brancos”, e que é chave para o lugar em que Elias atua: deambulando

pelas margens, como um voyeur... Os bloqueios de Mena, ou a incapacidade e resistência rememorativa, garantem o suspense e a construção do relato (que se contrapõe ao relatório oficial) feito por Elias, na medida em que a recuperação do crime não ocorre linearmente.

Atingida na estrutura sintática da frase, a linguagem participa da poética geral do romance. Um exemplo é o enquadramento da imagem, técnica cinematográfica ou da própria fotografia e, posteriormente, a elaboração conceitual sobre a coisa em si:

A casa. A casa tal como se vê nesta fotografia do Século Ilustrado, está numa encosta entre pinheiros e acácias.(p.20)

O terreiro, claro. O terreiro é uma das coisas para que o inspetor chama a atenção (...). (p.21)

Mas, voltando ao coveiro.

Voltando ao coveiro, Elias alarga a vista (...). (p.97)

Você. Foi você que pôs os sublinhados no livro do cabo (...)(p.244)

Interessante ressaltar passagens que “brincam” com a pontuação, ora na reprodução de notícias de jornal, ora na inserção de palavras-títulos:

Exemplo 1:

IDENTIFICADA A VÍTIMA

...num abortado golpe militar.

e isto não é mais que a patada do mau defunto. (p.16)

Exemplo 2:

Agora juntam-se mais três à procissão, os suspeitos, e

qualquer deles, *dramatis personae* (...) (p.17)

A última expressão do exemplo anterior, faz-nos trazer o repertório de expressões latinas, que embora usadas na maioria das vezes ironicamente, sofrendo per-versões e re-versões, são totalmente adequadas ao texto que tem um lado jurídico, cujo discurso congelou por todos os tempos o uso do latim. Elias, um homem que fala um discurso assimilado desde criança (o pai juiz, a mãe *mater* e o Colégio São Tiago Apóstolo), recorda as aulas de latim “de bibe” (avental infantil) e “compêndio”. *Memento Mori, Pul-vis-est* (pausa) *Et-in-gloria-tran-sit* (âmen). A partir do início ele vai fazer uso da “língua morta” para pronunciar defunto: “De Cujus”, posteriormente, De Cujo, traduzido por “dito cujo”; a expressão “animus conspirandi” vai ser parodiada para “anus conspirandi”: “mais cu, menos cu”, o advogado passa a ser Doutor Habeas Corpus e o juiz Judiciário “Judiciáribus”. Além das expressões como: *domini canis, causa mortis, dramatis personae, delirius tremens*.

E é este discurso assim estruturado que vai abrir espaço à expressão latina “sic” por duas vezes, uma no discurso de Elias, outra no relato do Engenheiro Martins:

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.
p.65 (grifo nosso)

tendo o engenheiro Martins afirmado que “em meia
dúzia de meses deixaram a colônia semeada de cornos
(sic) honra lhes seja feita”. (p.75) (grifo nosso)

O uso do parêntese em que é empregada a expressão permite-nos agora uma leitura da montagem textual estruturada e organizada através de sinais gráficos, como nas expressões aritméticas e equações matemáticas () e []. O raciocínio, que nos leva às suas resoluções, parte do princípio de que primeiro se resolve os parênteses, depois os colchetes e, finalmente, as chaves até chegar a um único resultado.

No texto da *Balada* a frequência maior são dos parênteses. Selecionaremos apenas dois exemplos entre muitos e sintomáticos:

Apearam-se na estrada (talvez na paragem dos autocarros) e para diante havia o carreiro, mas encontrá-lo? (p.26 e p.27)

(A traição dos generais:

a) O medo: O presidente da República, Marechal Carmona, encomendou um golpe de Estado para demitir o ditador Salazar, mas desmentiu-se no dia seguinte

.....
As estrelas dos generais não iluminam, cegam, Dantas C. Caderno), (p.196)

Em menor número, os colchetes [], mas de extrema importância, pois são eles que seguram, prendem os textos do processo, os textos oficiais, do Poder e da Instituição: as folhas corridas de [Elias Santana], chefe da brigada e de [Manuel F. Otero], inspetor de polícia, p.13 e 31, trechos dos [Autos do processo] retirados dos arquivos da PIDE e da Polícia Judiciária, p.106, 153, 186 e 187, o depoimento do advogado Gama e Sá para os [Autos], p.195. Os colchetes mantêm invioláveis estes textos que não pertencem à história narrada, mas são fundamentais para a narrativa. Prova evidente desta inviolabilidade, desta “redoma de vidro”, que os colchetes proporcionam, é que em nenhum momento o discurso crítico do detetive Elias e do próprio leitor interfere no espaço da escrita deles:

[Advogado Gama e Sá, ditando para os Autos: “É falso.

.....
Como de resto é público e ele, declarante, pode comprovar”] (p.195)

A interpretação a partir destes índices deu-nos, então, a oportunidade de levantar a existência de supostas chaves, “chaves do mistério”, pois são elas exatamente que engendram o inquérito, o suspense, o clima e o ponto de vista. Como nós, leitores, deixaríamos de suspeitar do lagarto Lizardo, “em eterna posição de arrancada”, p.16, das frases sublinhadas em *O Lobo do Mar*, de

Jack London? E eram através destas chaves que, tal como Elias, preenchíamos por nossa conta, “os espaços em branco”, p.169.

Em síntese, podemos estabelecer exatamente a relação da resolução matemática com a resolução textual. Os parênteses estão para a narração, os colchetes para a História, as chaves para a narrativa. E as “gazuas” para nós, leitores, armarmos a nossa estratégia no corpo do texto. Há alusões diretas a estas chaves:

O Gama e Sá na qualidade de homem de leis tem gazuas que se farta, entende-se por gazuas as reposições dos códigos, alíneas e coisas e tal. (p.138) (grifo nosso)
Merda: palavra-chave do inspetor Otero, de significado amplo e muito pessoal. (p.35) (grifo nosso)

No entanto, algumas vezes fomos enganados. Há supostas chaves que terminam sem a menor solução por não terem o menor significado. Coisas como as iniciais no lençol de Elias, um “ML” entrelaçados, são imediatamente sublinhados, mas deixam a interrogação do próprio detetive (?). Apenas uma marca a mais no mundo pessoal de Elias, povoado de antiguidades, fotos, “malga”, pijama, vidrinhos. Elias não pertence ao espaço do mistério. Ele é o revelador.

A totalidade da equação é do domínio do narrador, que ao armar assim o texto dá abertura a uma nova postura narrativa: a do narrador que suspeita do seu próprio conhecimento para a resolução e assume a postura da interrogação, ou seja, aquela atitude de quem não possui (ou simula não possuir) o domínio absoluto da história/estória. Se as narrativas de José Saramago nos chamam atenção pela ausência de interrogações, ou melhor, do ponto de interrogação, muito embora as perguntas e indagações constantes, tal não vai acontecer com *Balada*.

Vejamos as diferenças:

Que é ser santo, senhor Escarlata. Que é ser santo Blimunda⁴.

Diz a Picança. Então, vais sem farnel, menino de Deus. Responde o menino de Deus esquecido. Sim senhora,

vou⁵.

Balada é feito de interrogatórios e interrogações. Estas últimas procuram até mostrar um narrador não onisciente de lugares, tempo e personagem. Estas duas passagens evidenciam bem o lugar valorativo da interrogação:

Elias está sem óculos, tem pálpebras pesadas e rugosas como as dos perus. Mastiga em seco fitando sempre (através das pálpebras? por uma réstea sumida?) aqueles retratos desfalecidos em sépia de antepassado. (p.15) (grifo nosso)

... continuando o Major e a acompanhante a viagem até Lisboa enquanto o cabo e o arquiteto tomavam uma das estradas de acesso ao Barreiro (?) ao Montejo (?), de preferência secundária. (p.10) (grifo nosso)

Como se constata, *Balada* é um texto sábio e inquietantemente (des)construído, de uma (des)construção que o faz. Somos constantemente surpreendidos pelo mistério da própria narrativa, ou seja, por surpresas textuais. Há, por exemplo, a abertura do livro. Todos os recursos são altamente significativos. O livro é introduzido pelo laudo de um cadáver ainda desconhecido. Este laudo é grafado em itálico, consta de todos os dados e termina com reticências...

Abre, assim, espaço para um texto *entre*, representado graficamente por uma página em branco com o título do romance em destaque e isolado pelo branco do próprio verso da folha. Na página seguinte são retomadas as reticências, mas o tipo gráfico da letra passa a ser o usado na feitura do romance. Estas reticências iniciam a narração de como o cadáver foi encontrado pelos cães, detalhes da praia deserta, o cartaz crucificado no poste solitário: “PORTUGAL, *Europe’s Best Kept Secret*, FLY TAP”, o pescador que encontra o corpo. E temos o primeiro contato do entrecruzamento do relato e do relatório, quando no final desta página lê-se a leitura do inspetor Otero da Polícia Judiciária. Vejamos a esquematização possível desta montagem inicial:

. Fim do laudo, p.6:

(...) Nas regiões a descoberto algumas peças do vestuário apresentavam-se rasgadas pelos cães...

. Apresentação do título da história em uma página em branco, p.7:

BALADA DA PRAIA DOS CÃES

. Início da narração através da continuação das reticências do laudo, p.9:

..... um dos quais, cão de fora e jamais identificado, que foi aquele que chamou a atenção dum pescador local e o levou à descoberta do cadáver (...)

. Entrecruzamento do relato e do relatório:

Há aqui uma certa ironia, diz o inspetor Otero da Polícia Judiciária. Segundo consta, a vítima gostava desvairadamente de cães.

Só a partir daí que o livro começa com a primeira parte da *Investigação*, sugerindo que tudo vai ser produzido pela leitura dos dois discursos: o relatório e o relato.

Todos estes recursos pretendem mostrar que nada é gratuito no romance. No plano mesmo da comunicação visual, *Balada* consegue marcar sua diferença com as formas tradicionais, considerando que, os espaços em branco, as reticências, os itálicos, os negritos, os títulos inseridos aleatoriamente, mas dentro de uma lógica intencional, a representação gráfica do verso da foto da “Miraculosa Irmã Maria do Divino Coração”, p.105, a reprodução da assinatura do Cabo Bernadino Barroca, p.52, a separação intencional da sílaba ex, seja em ex-crito, p.18, seja em “Ex-mo Inspetor”, p.38, ou “change ex-change”, p.80, bem como a observação de que, quando o Inspetor Manuel F. Otero assina seu

nome, sua mão volta para cortar o t e os detalhes do barroquismo de sua assinatura são produtores de significado:

O inspetor entretém-se a desenhar assinaturas no bloco.
Otero, Manuel F. (floreados) Otero, com voltas no O.
(p.240)

Aliás, Otero é aquele que se repete em erros e em frases, naquilo que podemos incluir “num possível neo-barroquismo, ou texto exibido, que se repete”, fato que acontece em *Balada* com alguma constância:

Otero: Exibicionismo? Há mas é indícios a mais. (...)
(grifo nosso)

Otero: Motes, Covas. Você e os seus motes. (p.30)
(grifo nosso)

Dr. Otero, inspetor: “As polícias devem prestar-se colaboração no âmbito de suas competências”. Pois, no âmbito das competências. Elias está a vê-lo, óculos fumados, a falar pela boca do Director. As mesmas palavras, o mesmo bater de cigarro para dar tempo à crise. Disse alguma coisa, Covas? (p.18) (grifo nosso)

Finalmente, o parecer de Otero. As polícias devem-se colaboração no âmbito das suas competências. (p.19)
(grifo nosso)

Este panorama um tanto esquemático dos recursos textuais, leva a uma outra conclusão: tudo é texto, tudo é linguagem e tudo acaba ideologia, resultante do entrecruzamento de perspectivas ideológicas distintas, ajustadas ao todo do romance, na medida em que são narrados.

O próprio inquérito, contraponto da narrativa, não é narrado ordenadamente, porque não é ele que nos interessa. Toma-se conhecimento de sua efetivação por intermédio das referências feitas

em forma de retrospectos e da inserção em itálico de três [Autos], e através das conclusões do detetive Elias Santana, personagem que constantemente procuraremos mostrar como acontece na narrativa, principalmente em relação à sua postura de investigador, que não se expõe à vida mesmo no plano pessoal:

Elias é aquilo: um homem a ouvir-se de memória e quantas vezes com estranheza. (p.108)

2. E... li Elias

Pára, treslê, no tresler é que está a leitura. (p.52)

Elias sabe avaliar o que está por trás do não escrito. (p.228)

Balada é este texto que se lê “e...lias”. Ele é a consciência possível do homem português nos anos 60 e embora autômato de uma profissão e de um cargo, a lucidez redundante no seu próprio discurso, ou no grande texto dos aforismos. Elias fala por aforismos, alguns fixos e inalteráveis, mas que respondem e justificam todas as coisas, como se fosse um discurso pronto para todas as ocasiões e solucionador de todos os grandes problemas e mistérios. Alguns ele adapta à sua peculiar visão do mundo, outros se têm a impressão estarem nele a origem. O que se constata é que Elias é a possibilidade de uma sabedoria própria e possível.

Há exemplos como: “porque ratos de casas não vão em milagres”, p.15, na inversão do “santo de casa não faz milagres”. Esse ele *disse*: “Hoje vai ser um dia sem santo nem maré” ele *falou*. O que se observa é que seu discurso competente como chefe de brigada, investigador e funcionário da Polícia Judiciária é todo construído neste tipo de saber. Podemos conferir:

dia de coice de morto (p.16)

patada do mau defunto (p.17)

Estás-te nas tintas (p.17)

Polícia que come polícia é criminoso a dobrar (p.18)

Antes que apareça sangue já estão a lavar as mãos com sabão macaco (p.19)

Quando o sangue cheira a polícia até as moscas largam a asa, (p.19), / Quando o cadáver cheira a polícia até as moscas largam a asa (p.138) (grifo nosso)

andam por ali como gato em casa estranha (p.22)

Mais depressa se apanha um assassino que um morto, porque o morto voa a cavalo na alma e o assassino tropeça no medo (p.23)

uma noite de inverso e com chuva grossa é o deus à balda (p.26)

quem não se agarra à cruz agarra-se à lei p.35)

Em Elvas de febre de assadura ou frio de sepultura (p.37)

a sombra é o castigo do vidente (p.44)

partir pedra, conversa, tresmalhada (p.59)

confissão acabada é verdade começada (p.65)

é mais fácil enfiar um autocarro pelo cu dum agulha do que entrar num táxi em dia de chuva (p.78)

O silêncio do preso é a insônia da polícia (p.129)

não meteu água nem balda (p.139)

Quando as chamas sobem alto demais até os anjos estendem a mão ao diabo (p.141)

recado mandado é recado obedecido (p.156)

é preciso é fé em deus e força na verga, que o resto corre por si (p.172)

Toda a gente sabe que em cima da tempestade do ciúme vem a tempestade da cama p.172)

E Elias deixa claro de onde vem o seu saber: do próprio saber popular:

Elias. Em Portugal o trânsito fez-se para baralhar e o gatuno para aliviar. Ouvi isto a um sinaleiro da maior confiança. (p.175) (grifo nosso)

Incorpora ainda ao seu discurso uma série de expressões

portuguesas e gírias, com a finalidade de exatamente localizar o texto em Portugal e marcá-lo como um texto que não se pretende nobre. O leitor brasileiro recorre ao dicionário para descobrir que “malga” é tigela, p.15, “morgue”, necrotério, p.30 e “sorna”, preguiça, p.58...

No espaço do grotesco há vagas para “congrós” (enguias), “moscados” (moscas), “poalhas” (nuvens de pó), “mansarda” (morada miserável), “osgas” (lagartixas), num espaço ocupado já por um verão fantasma, por um lagarto, por um Anjo Leproso, por uma mão na vitrine, por um caracol gosmento, por ratos, carunchos, mofo e “por uma unha gigante”, por Elias e Dantas C, “um indivíduo femeeiro” (mulherengo). Há gírias que se perdem no contexto: besugo, chavala, curros, despotelar, mangas, maila, coalheiros, falhança, nimas... Indecifráveis. Mistério.

Este jogo da linguagem feito pelo detetive provém de uma constatação. Não é por acaso que o personagem Elias Santana tem uma relação extremamente implícita com o ato de ler e com uma peculiar visão de mundo: através mesmo de seus motes: “Úlcera maior. Só me dá nos dias pares e na altura dos equinócios”, p.31.

Foi o levantamento, a nível de citações, mais exaustivo e necessário, pois consideramos que este aspecto é extremamente importante para proceder a leitura de *Balada* como um jogo de espelhos, de transparências e de imagens. Mostraremos a partir de exemplos a relação de Elias com a leitura, com o ato de ler e ver, neste romance em que é necessário “ouvir, ler, ver e verificar”, p.40. Todos os grifos feitos são nossos:

Leu e releu o jornal e por isso acelera e pauta (como na música) *Andante, andante*. (p.15).

e nas entrelinhas Elias está mesmo a ler que é por aí que a PIDE vai entrar. (p.17).

o pior, pensa, é que há gente que só lê os jornais à contraluz para descobrir a palavra apagada pelos policiais da caneta. (p.18).

Otero. Você, Covas, só lê livros depravados. p.28.

Elias, homem de segundas matinées e de leitura de tabacaria. (p.41).

Elias relê apontamentos, relê fotografias. (p.51).

Pára e treslê, no tresler é que está a leitura. (p.52).

Mas se fala e ao mesmo tempo lê, a unha escuta. (p.52).

Elias lê *O Lobo do Mar*. (p.51).

Mas há muitas coisas que não estão ali por escrito, mas que correm como profecias à tona da prosa. (p.53).

Por cima do horizonte da leitura, o chefe da brigada divaga o olhar, pensa figuras errantes, chuva e vento. (p.53).

No sono aparente em que se move não há mais que vigilância e leitura, uma leitura segunda para lá do que lhe contam. (p.95).

o vício de Elias é ler fotos. (p.124).

Não o lê mais vezes, não precisa, ele mostra-lhe à transparência coisas que se sobrepõem perfeitamente nas memórias da galinheira. (p.165).

quase sem ler, não precisando. (p.183).

Elias sabe avaliar o que está por trás do não escrito. (p.228).

Elias parece que está a ler o mundo libertado pela morte nos sublinhados do romance de Jack London. (p.238).

A leitura dos exemplos aqui reunidos leva-nos a perceber que o reconhecimento está justamente nas entrelinhas, no avesso, no não-dito, no negativo das fotos, nos sublinhados, nos espaços em branco, no que vai ficar no “baú dos sobrantes”, ou seja, o detetive é capaz de ler o que não consta em relatos e relatórios e como narrador é capaz de dissertar recuperando:

Todo vem do domínio do Oculto, pensa Elias, que em matéria do inexplicável, sabe apenas que há mistérios. E que enquanto houver mistérios haverá ciência para os explicar, a chave do progresso está nessa competição. (p.247)

Este dissertar recuperando, traz-nos de volta o que chamamos de “jogo de espelhos”, troca de imagens, reflexos de um real que é

matéria prima e que é perceptível pela transparência que perpassa por todo o texto.

Esta transparência é resultante de um objeto que faz parte do todo de Elias e que não pode passar sem ser analisado. Elias *não tem olhos normais* (os dele são exoftálmicos, ou seja, com saliência exagerada do globo ocular, como um lagarto), *mas óculos*, durante o tempo todo narrado. E serão através destes “farolins de lentes grossas”, p.13, dessas lentes que constantemente são miradas à transparência, que tudo “vai ser filtrado”:

Mena, estonteada, encara-o do fundo do travesseiro.
Lá está ele pousado na cadeira junto ao lavatório a sondá-la com aqueles óculos tristes. (p.65) (grifo nosso)
Elias sente o sono a embaciar-lhe as lentes. (p.109) (grifo nosso)
os óculos são dois reflexos cegos a boiar. (p. 161) (grifo nosso)

Este vidro transparente dos óculos é índice importante para a transparência textual, o que por si só, esvazia a possibilidade de um opaco romance policial. O vidro é o mundo do lagarto Lizardo (o duplo, o irmão “Topas, irmão?” de Elias) “impenetrável em seu planeta de vidro”, p.18, e do próprio Elias “sentado à secretária”, visto “através do painel de vidro da sala”, além do “frasquinho de insectos que tem no bolso”.

É, no entanto, o enfoque da transparência do próprio espelho, o voltar-se para si mesmo, que evidencia a solidão *do e de ser português*, consciência ou inconsciência que se processa em Elias. Duas passagens do romance são fundamentais: o da febre e o da masturbação:

Elias reage. Aproxima-se mais do espelho até o ocupar por completo com o rosto e fita-se demoradamente. Cara a cara com ele, mas incapaz de pensar, apenas a ver-se. Quando se cansa concentra-se num último e silencioso olhar com a dureza de quem volta às costas a um irmão. (p.151) (grifo nosso)

Elias masturba-se. Sempre de olhar parado, vendo para dentro e desfocar-se (o olhar de quem se deixa ir de viagem) enquanto a mão, o rosto e a boca dela o trabalham lá em baixo, e tudo se concentra, Elias vai num espaço fechado, numa caixa de espelhos, a cabeça solta, desligada dele. Tem o corpo tenso, em arco. O pênis recurvo não pára de ser percorrido por uma cadência saboreada e insistente, e ele de olhar imóvel diante dum vidro (que não é de espelho mas transparente) diante dum pára-brisas, um autocolante, um espelho retrovisor, para baixo e para cima, as molas do assento a rangerem num movimento mecânico e igual. Sempre. (p.189) (grifo nosso)

Nesta mesma página do episódio da masturbação, aparece Lizardo que consideramos uma espécie de contra-imagem de Elias, que constantemente “está de lagartos”: “Lizardo permanece misterioso no seu deserto envidraçado”, p.189. O mesmo planeta de vidro que contém um termostato para que “não se excite e não se ponha a bater o rabo com lembranças da fêmea”, p.18. Há um jogo de impotências em todo o texto.

Além destas passagens que poderiam ser mais do que suficientes para “transparecer” o imaginário do texto é marcante a presença da *janela*, como possível metáfora de uma visão do Portugal degradado política e socialmente nos anos 60.

É Mena na janela, vista de fora para dentro pelo pedreiro; é Elias na janela vendo antenas de TV; é o lagarto Lizardo, “em sono de vidro junto a uma janela sobre o Tejo”, p.247; é ainda Elias na Polícia Judiciária “baixando as persianas, tornando a abri-las e a corrê-las por mais um minuto”, quase no mesmo compasso de sua masturbação e do seu ir e vir constante.

Consideramos, porém, a relação do “arquitecto” com a janela da Casa da Vereda, como a impossibilidade, a impotência, diante da metáfora sugerida:

Lá do fundo da lareira, o arquitecto estendia o olhar

para a janela (mas a janela estava trancada nas portas interiores, com aquele temporal era impossível que não a tivessem trancado, pensa Elias. Mas não importa, mesmo trancada). Fontenova voltava-se para a janela como se procurasse espaço e distância. (p.57).

A função sintática dos parênteses e a própria função semiológica entre a tranca e o arquiteto mostram a janela como saída, como brecha, como claridade e como impossibilidade da liberdade desejada. Em *Balada*, ela funciona ainda muito mais como um vidro transparente que não permite ver a si e intransponível para atingir o outro.

Além deste enquadramento, ora resultante do espelho, ora da janela, *Balada* é um grande painel de fotos. São inúmeras as referências às fotografias que povoam o espaço do texto. Multiplicam-se a todo instante flagrantes documentais de momentos passados, de um tempo passado. É interessante observar que quase todas as fotos são poses, encenações (mesmo as da família de Elias) até chegar à reconstituição do crime. Há realmente esta ironia ao valor documental, principalmente para Elias “que contempla (e completa) as fotografias”, p.106.

Como se não bastasse há alusões fortemente sintomáticas a uma máquina fotográfica: “para uns o exótico está na paisagem, para outros na máquina”, p.102, e ao fotógrafo albino, funcionário da Polícia Judiciária:

Estou lixado, saiu-me um fotógrafo em negativo, dissera Elias então; e hoje continua na mesma, um corpo em negativo sacrificado pela luz que habitamos. (p.236)

Procuramos mostrar com um número significativo de passagens textuais que tudo é “filtrado”, na narrativa, para que o ler se dê em estado puro. O “filtro” torna possível ver que a verdade ou a possível verdade é sempre um dado interior e o acesso a ela só pode ser feito pelo reconhecimento. Em nenhum momento se torna importante ler a verdade do crime. Chega um momento em que já não importa mais quem é o assassino, mas descobrir a verdade do

texto e o que ele esconde na sua produção, na sua transparência; não para ler “à contraluz para descobrir a palavra apagada pelos policiais da caneta”, p.18, mas enxergar o que se dá e como se dá este ver do outro lado.

A transparência textual permite-nos, ainda, ler os outros textos que se inserem na narrativa. Em *Balada* o fenômeno da intertextualidade não se limita apenas ao entrelaçamento do texto da obra com textos literários. Pelo contrário: se dá um fenômeno de dimensão mais amplo a partir do qual o texto ganha significado como texto literário no intertexto deste com os textos da História, da sociedade, do não literário e dos textos do próprio espaço da ficção: o Caderno de Dantas C, as leituras do Cabo e de Mena, os discos de Mena, as leituras de Elias, o relato, os relatórios, os [Autos do processo], os jornais da época (Diário da Manhã):

DESCOBERTO O COVIL DO CRIME
Onde Teria Estado Seqüestrada
UMA JOVEM ENLOUQUECIDA
(p.20)

Portanto, pensar *Balada* através do fenômeno da intertextualidade significa entendê-lo:

como uma rede de conexões, de relações com outros textos literários, bem como com o texto da história e da sociedade, mas ainda mais como uma rede de conexões internas.⁶

No interior de *Balada* se encontra elementos do cotidiano, sejam eles questionamentos, publicidades, informações diversas, o que faz com que o romance represente a realidade simultaneamente no seu aspecto imediato “ali e agora” e, através da mediação artística, no seu aspecto essencial: a função no texto. A narrativa se vale de referências a filmes, músicas, “notícias do Ultramar”, a linguagem da propaganda: “Fim do Silêncio com os aparelhos Sonotone, preços populares”, Luas & Marés, sabão macaco, revista Século Ilustrado, pastilha rennie, guarda-roupa Minerva, Mundo Desportivo, sabonete

lifebuoy, água velva, after shaves, scoth Dimple... E com muita insistência a referência a filmes, numa visão um tanto carnavalizadora tipo: "De padres e de miúdas transviadas está o cinema cheio, já lá disse Santa Tereza quando apareceu a Al Capone", p.41.

O texto não apenas lê, mas fala outras línguas, outros dialetos: "capisce", "au revoir", "chri", "pas vrai", "hermano", "achtung", "change ex-change", "nósoutros", "todo lo sabe y todo lo manda", "voici le lit voilà la porte elle est en bas", p.68. Uma das colocações mais irônicas é: "Me cago en la leche. Me cago en la Pide y en todas sus putas madres", ditas por Roque. Há a inclusão de dialetos: "ápartes", "fréchadas", p.69, "Mimórias ás e best da polícia", p.183. Mas é na voz de Dantas C, que se incorpora a expressão dialética mais original, dirigida ao Cabo, resultado das animosidades e da ironia ao desejo do último em ir para Paris:

Caporal, vocemecê já sabe dizer cagaço em francês.
(p.205)

Observamos ainda a presença de nomes históricos dentro da narrativa e lembrando a importância dos mesmos na história portuguesa, vê-se que a referencialidade histórica faz parte do romance num grau de evidência considerável: retratos de Salazar, as estátuas, as alusões diretas à PIDE, referências ao Brasil, Tomás Presidente e Craveiro Lopes. O que se percebe é que a História é vista também com um certo grau de ironia:

e assim Dantas C passava a ser uma constatação, uma criatura quase histórica. (p.239)

O mesmo acontece com a crítica às duas polícias a desconfiarem uma da outra, o papel da imprensa oficial falando pelo poder e atribuindo ao crime um caráter político (a troca de sapatos no cadáver é bastante significativa). O texto lê ainda a todo instante o *Caderno* de Dantas C: "Ah, as traições, ah as cobardias dos galões e das estrelas era o que a carta dizia", p.81, lê os [Autos do Processo], os livros do Cabo Barroca: *O Magnetismo Pessoal*, *Os Protocolos dos Sábios do Sião*, *A Vida Quotidiana dos Assírios*,

os livros de Mena: *Simone de Beauvoir*, *Reader's Digest*, *A Batalha das Linhas de Elvas* e *O Lobo do Mar*, de Jack London, que funciona como pista, embora equivocada, para a descoberta do assassino do Major. Este livro é de vital importância, pois ele transita pelo texto com frases sublinhadas, passando por Mena e chegando a Elias. E é com ele que a história do crime termina:

Saem um por um mas quando chega a vez de Mena o chefe da brigada, retém-na por um braço: Você. Foi você que pôs os sublinhados no livro do cabo, segredalhe por entre os dentes. (p.244)

Os sublinhados fazem parte de um jogo de marcas de que o texto se vale, marcas textuais que poderemos considerar como inscrição da estória na rasura da História e que fazem parte do “baú dos sobrantes”.

3. Baú dos Sobrantes

o cadinho de miudezas que fazem o tempero do crime.
(p.96)

finalmente um envelope grande e gomado, dito Baú dos Sobrantes: mete-se a mão e saem curiosidade.
(p.100)

Balada é um inesgotável “baú dos sobrantes”. É uma operação de desmascaramento total como nos romances policiais, só que em *Balada* se desdobra e se multiplica esta operação. Não há verdade final, a não ser a destruição dos personagens e a construção do romance que Elias, através de um fio condutor, vai formando como um grande puzzle onde se encaixam quase todas as peças, formando este vasto painel crítico de um momento português que atua como denúncia do “sob” desta sociedade:

A *Balada* é um livro tão português, tão genialmente português, como o seu inspetor Elias. Ou como os

cães famélicos das praias da Linha. Ou, evidentemente, tão português como as alfinetadas tristes dos néscios do costume cuja obra ninguém vai ou há de ver.⁷

Deixamos para retirar do “baú” as marcas textuais mais sintomáticas do romance para a nossa leitura, aquilo que nos pareceu ser a grande destreza do narrador: o retirar tudo de pouco, a transformação de menos em mais...

1. As cicatrizes no corpo de Mena. Mena tem um corpo escrito: a força e a opressão como armas do poder e instauradoras do medo, resultado da impotência individual e da solidão coletiva.

2. A unha de Elias, extensão de seu corpo com uma forte conotação erótica, espécie de falo, com uma existência paralela ao do lagarto Lizardo. Ambos possuem a vida que Elias não percebia em outras coisas que o rodeavam. O lagarto era seu “irmão”, companheiro de sua solidão e a unha, “que tudo adivinha”, p.52, “unha de guitarrista ou de mágico vidente”, p.13, era aquilo “capaz de escutá-lo”.

Há um momento da narrativa em que se fundem a unha de Elias e o corpo de Mena, incorporação do desejo num objeto único, nesta fusão do erótico que percorre a narrativa:

Elias espalma a mão para apreciar a unha gigante. Roda-se à contraluz como se fosse um diamante, mira-a e admira-a e vai memorando que só as intelectuais ou as camponesas é que deixam crescer assim os pelos dos sovacos em liberdade. (p.129)

3. A obsessão pelo grotesco: a mão na vitrina do BAZAR ORTOPÉDICO, p.80, e, posteriormente, a mão do tratador do Aquário Vasco da Cama (observemos a per-versão do sobrenome), comida por um “congro”, p.100, a mão de Dantas em labareda, p.137. A própria figura de Elias (mais grotesca do que a do cadáver em seu aspecto exterior): fraca compleição física, palidez acentuada, olhos salientes (exoftálmicos) denotando um avançado estado de miopia (aquele que não consegue ver longe...), cor da pele e outros sinais *reveladores* de perturbações digestivas, provavelmente gastrite

crônica. No aspecto exterior “nada de particular” a registrar como circulante do mundo em geral “a não ser a unha gigante”, p.13. Ainda: “carece de capilares no couro cabeludo, o crânio é pautado por cabelinhos parcos mas poupados, e distribuídos de orelha a orelha”, p.13. A própria roupa é ironicamente marcada: o casaco xadrez (“de São Sherlock”), a gravata preta, o anel com brasão, o pijama de cetim, chinelos e jornal na mão, o relógio “caranguejo de ponteiros fluorescentes”, tudo adequado para um *coveiro burocrático*.

Em Dantas C, o grotesco se deu pelas atitudes: a loucura, o isolamento, a impotência, o absurdo, a transformação:

Vestido de negro, de cabeção e dedo em labareda, tinha um não sei quê de iluminado, alguém que celebrava a purificação pelo fogo ou coisa assim. Nas costas dele o telefone luzia com os reflexos da lareira e daí a nada iria aparecer a Mena como a cabeça dum insecto monstruoso com uma coroa de dentes a sangrar. (p.137)

4. Na interpretação que faz de seu “escritor-furão” em *O Delfim*, José Cardoso Pires diz:

Identificando o herói por sucessivas designações confere-se-lhe um halo paralendário de personagem que simboliza o acontecimento e cria-se uma relação mais crítica do leitor para com a narrativa.⁸

Tal como Tomás Manuel da Palma Bravo, o Engenheiro de *O Delfim*, que ora é tratado por Infante, ora por Engenheiro, Avicultor, ora Engenheiro Anfitrião, Tomas Manuel Undécimo, Elias, durante a narrativa é Elias Chefe, Elias C, Elias PJ, o Covas (para o amigo Otero), mas é o Major Luiz Dantas Castro quem mais incorpora estas várias denominações, totalmente proporcionais com suas várias máscaras. O Major assinava Dantas C, C que poderia ser preenchido por um Castro, por um Cem, por um Comandante, por um Condor, por um Cavaleiro, “nunca se soube” (p.70).

5. A presença obsessiva dos cães, o que já acontecera em *O Delfim*, e que fizera o autor comentar com um lacônico:

Ainda os cães (Senhores, este é o país dos cães).⁹

No título: Praia dos Cães, quando no laudo constou PRAIA DO MASTRO. Os cães foram os móveis da descoberta do cadáver, o cão com atitudes humanas e sobranceira amarela “como um rafeiro lusitano”, “a conspiração dos cães em torno do cadáver”, a alusão à ironia: “a vítima, gostava desvairadamente de cães”, a referência à ausência do cão Piloto, na História dos Meninos da Mata, citada como intertexto, os cães no cemitério em torno da cadela, o que é fundamentalmente importante num texto onde o lugar da mulher é bem marcado.

6. Antes de colocarmos em questão o erotismo, procuraremos mostrar como num texto masculino, a voz narrativa, que abre uma brecha na estrutura e se destaca, é a voz feminina. Há pequeninos índices desta supremacia do discurso feminino que, numa primeira leitura, não são observados: a cômoda bojuda “matriarcal” de Elias e a foto de um casal: o homem austero com uma toga de juiz e uma menina no colo da “mater” (esta foto está sobre a mesma cômoda).

Os três envolvidos no crime são quase que jogados num anonimato referendado pela profissão dos dois suspeitos: “o arquitecto” (Fontenova) e o “cabo” (Barroca) e o morto: Major (Dantas). Mena é apenas Mena, profissão mulher, objeto do desejo, da sedução, da interdição e da impotência.

A Polícia Judiciária é personalizada, recebe corpo e denominação feminina: “Judite Judiciária”, posteriormente Judite Malas-Artes “não mete água nem balda”, p.139, Judite dos Sete-Véus e Judite Benemérita. Um tratamento irônico e intencional.

A mãe do Cabo Barroca, Florinda Barroca, que é indiferente ao acontecimento, recebe destaque nos “Autos”:

[Informação manuscrita de Silvino Roque, agente de 1ª classe: “O Cabo depois de fuga do Forte não passou pela casa da mãe (sublinhado mãe)] (p.51)

O exemplo anterior reforça a idéia do traço como marca referencial de uma outra leitura “sob” esta, tal como aconteceu nos sublinhados do livro de Jack London.

A presença marcante da mãe do “arquitecto Fontenova”: Marta Aires Fontenova Sarmento, aquela que co-participou por motivos “muito especiais”, levada por uma relação que extrapolava aquele contexto, e que recebeu: “três das mais belas rosas de Abril” (p.128, grifo nosso). O “três” é significativo, bem como as “rosas”, ainda não cravos... É a única alusão direta a Abril (embora o crime tenha ocorrido neste mês), embora ele se faça presente através de uma série de apropriações ao provérbio: “Abril, abril águas mil”. Mena é fonte desta água: “Abril cheio, barril vazio”, p.39, “Não parava de a cobrir, a água. Nascia dela”, p.84, mas o mais importante é:

O aguaceiro é um destes destemperos do abril chuvas mil. (p.86)

No lugar de Mena ainda falam as cartas escritas pela mãe do “Arquitecto”, o testemunho da “galinheira, proprietária e cristã”, o depoimento de Aldina Mariano, mulher do arquiteto, o “discurso despachado” de Maria Nohah Bastos de Almeida; Mena, considerada “uma mulher-a-dias pornográfica” e a sua escrita pelas paredes “SOUUMAPUTAPORCAPUTAPORCAUMASOUSUMA”.

Nesta freqüência e predomínio de uma fala feminina num texto masculino (pelas suas marcas e ranços burocráticos e judiciários em um tempo masculino) merece destaque a abertura do texto para a escrita da “mulher-a-dias”, que servia Elias.

Esta re-escrita fiel é extremamente sintomática neste jogo de marcas que o texto nos propicia. Observemos que o bilhete da mulher-a-dias é inserido sem nenhum destaque gráfico: aspas ou itálico, por exemplo, já que o romance é todo graficamente elaborado:

Enquanto o leite não ferve apanha um bilhete que a mulher-a-dias deixou no braço da balança em cima da mesa da cozinha com uma nota de cinquenta escudos e uma chave: sr. santana no me dá governo vir às sigundas

que é dia do óspital é depois espelico Lucinha. (p.187)

A inclusão deste bilhete no interior da narrativa parece indicar a intenção do autor de recriar através da linguagem esta brecha lingüística para dar maior concreticidade ao fato e a um lugar social que foi ocupado. O texto da mulher-a-dias é o texto da sociedade (não necessariamente um texto feminino), que não o texto oficial, nem o literário. Um texto que revela a sua produção sem mediação.

7. O erótico em *Balada* perpassa por todo o texto. Desde a unha de Elias à identificação com o lagarto, aos olhares trocados, aos pulôveres e cigarro (sempre aceso) de Mena, a pulseira do tornozelo, objeto do fetiche amoroso e que ilustra o voyeurismo de Elias.

Mas a nível de texto escrito, o erótico vai ter uma ligação estreita com o pornográfico. Antes de entrarmos neste aspecto queremos mostrar como, em um primeiro momento, há um erotismo lírico (a masturbação de Elias, como já mostramos, é um destes momentos) tal como se dá na relação inicial de Mena e Dantas C. No encontro do “padre e da moça”, a poesia é quebrada pela realidade da palavra e é onde começa a se imbricar o erotismo e o pornográfico:

E o padre, curvado e a sacudir a cabeça, que era um tudo-nada, grisalha e escurecida pela chuva, o padre tinha também os olhos nela, parados. E de repente, jogaram-se um ao outro, assim mesmo, jogaram-se e rolaram pelas paredes, e sorviam-se na pele, nos cheiros, saliva, tudo, irmanados na chuva que traziam e só se ouvia uma voz soluçada, um gritar para dentro, cego e obstinado (Homem... sim, oh, homem...) - a voz dela retomada em toda a sua verdade ao fim de oito meses de ausência. Oito meses, porra. (p.27, grifo nosso)

Este tipo de frase final agride a sensibilidade e não se consegue perceber se ela sai da boca masculina (Dantas), feminina (Mena) ou do próprio narrador, já que a competência narrativa, nesta passagem, estava nesta terceira pessoa.

A pornografia fica sendo um texto à margem, como o foi o telefonema de Elias com a mulher adúltera e “pornográfica”, p.150,

mas perfeitamente ajustada ao texto: vai ser o *excesso* situado entre concepções individuais e uma possível consecução erótica.

As teorias sobre erotismo e pornografia reforçam que enquanto o erotismo se funda no prazer, a pornografia funda-se no excesso, como as “lambuzadas de cunillings”, como “o diabo no ascensor”, como os “chavelhos de Judas”, ou como os “palavrões escritos nas paredes do apartamento”:

A obscenidade, já se disse, é o erotismo do pobre e parece-me admirável a perícia com que Cardoso Pires reconstitui (inventa) a linguagem de Elias e os seus obscenos monólogos interiores (“a grande cabrona!”): o modo como imagina o jogo sado-masoquista com Mena numa espécie de campo-contra-campo com a memória, obrigando-a a confessar as suas perversas relações com o major, esmiuçando-lhe o passado para alimentar uma frustração da paixão fetichista.¹⁰

Ainda um “cadinho” no baú dos sobrantes. Baú dos Sobrantes que contém acima de tudo os silêncios do texto, que podem ser aliados aos “silêncios barrocos de Lizardo”, aos silêncios de Elias:

Como um lagarto. Exactamente. Como um lagarto, já que todo o de facto bom polícia se dissolve no silêncio e nas rugas dada ciência para quando menos se espera lançar de esticão e trazer a mosca. (p.296)

E ainda aos silêncios de Mena. Mena que “fala sempre num impreciso que acaba em mais que preciso” (p.170) e cujos silêncios representam o não ter mais o que dizer porque a sua fala já não mais lhe pertence, mas está no ficheiro de Elias:

No seu sótão de labirintos Elias orgulha-se de armazenar o ficheiro mais precioso porque não escrito, intransmissível. (p.183)

Daí a devolução desta falha de Mena se dar por canais diversos e por um discurso supostamente feminino, mas muito mais por “falas” de mulheres outras. O narrador usa a voz feminina como a “voz da sedução” e faz da sua, igualmente, a voz mulher: “Obrigada, diz-lhe, então” (p.211).

O valor semântico do silêncio é igualmente procedente enquanto metáfora do medo, “desta forma dramática da solidão”, num tempo fascista português. E Elias é a personificação deste tempo. A solidão a serviço de.

Elias é o grande personagem do romance, pois ele engendra a história/estória, fala na e pela Judiciária, “e onde há fala há sedução”. Tudo passa nele e por ele, o único capaz de dar “tempo ao tempo” e sustentar a narrativa durante o tempo necessário.

É Elias quem dá ritmo ao texto, ora pelo *andante*, *andante*, ora pelo “*Oh Elvas Oh Elvas*”, ritmos duplos, que se repetem em montagens como: “tiquetaque, tiquetaque”, merdamerda ou no trecho:

O comboio avança, o comboio avança, o comboio aproxima-o da infância, e ele alarga-se campos fora, campos fora, pensando a paisagem, a terra dourada, campos fora, campos fora. (p.137)

Balada termina. O final derruba qualquer possibilidade de revolta contra uma suposta ordem social, mas a contestação irônica de estruturas de relações, que se pretendiam, transformadoras e revolucionárias, totalmente frágeis. Tudo acaba com o absurdo do paraquedista que “cai ao acaso” ao lado de Elias, lançando um olhar sobre a sua braguilha aberta. Uma metáfora do olhar para o não lugar. A verdade de Elias, por exemplo, estava na unha... Este olhar vazio serve para mostrar a vacuidade dos acontecimentos neste momento histórico em Portugal. É ironizar para desmascarar. Ironia que perpassa pelo próprio *Abril*, pelos próprios *cravos* ainda grotescamente nos lugares errados, ainda não *flores*: no nariz do penhorista e no corpo do “bruxo Esplérido”, fantasma da infância:

O homem tem cravos por cima do beijo e na asa do

menino, achava-o igual a um bruxo desdentado que havia em Elvas, um que chamavam o Esplérido e que tinha o corpo por dentro todo a bulir em lagartas. Não são lagartas, é sebo, sossegava-o o pai. (...) Mas Esplérido espremia as asas do nariz com duas unhas e começava a deitar pelos poros fios brancos como vermes retorcidos. (p.144)

No entanto, é na passagem de um *avião a jato* sobre o céu de Portugal e que se repete em frases semelhantes em páginas seguidas, que o *Abril* deixa sua marca. Bastava Elias virar o corpo para “ouvir, ver e verificar”:

No céu, o azul de abril foi rasgado pelo sulco dum avião a jacto a caminho dos infinitos. (p. 18)

Se Elias se voltasse no maple, poderia ver na janela o abril azul cortado em oblíquo pelo jato de um avião. (p. 19)

Estava assentada a semente. Mas Elias naquele momento era apenas a consciência possível... A *janela*, mais uma vez, se faz presente como espaço limitador de uma visão outra.

Ao encerrar as últimas cenas num clima de “zarzuela”, o narrador simplesmente está formalizando e sistematizando a farsa histórica que foi possibilitada por um discurso oficial, por um relato real, por um fato, pela ficção/história/ficção/história:

Eu não queria que as pessoas tivessem a certeza sobre se isto é verdade ou mentira, sobre se foi real ou ficção. Gostaria que pensassem: isto não aconteceu mas ele esteve lá.¹¹

NOTAS

1. Pires, José Cardoso. “O meu romance é uma valsa de conspiradores”. *Jornal de Letras*. Ano II, n. 47, 07 a 20/12/82. Lisboa.

2. Bakhtin, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
3. Lopes, Oscar. “O desejo da Morte e o Discurso da Vida”. In: *Jornal de Letras*. Ano II, n. 56, 12 a 25/04/83. Lisboa.
4. Saramago, José. *Memorial do Convento*. São Paulo: Difel, 1983. p.224.
5. Saramago, José. *Levantado do Chão*. São Paulo: Difel, 1982. p.52.
6. Segalin, Claudete A. *A intertextualidade em “Bebel que a cidade comeu” de Ignácio de Loyola Brandão*. Dissertação de Mestrado. UFSC, 1982, p.86. Texto mimeografado.
7. Alves, Clara Ferreira. “Balada” de Cardoso Pires premiada a cinco vezes. *Jornal de Letras*. Ano II, n. 56, 12, a 25/04/83.
8. Pires, José Cardoso. Idem, ibidem. Op. cit., p.165.
9. In *O Delfim*. Cap. VIII.
10. Vasconcellos, Antônio Pedro. “Uma tragédia portuguesa”. In: *Revista de Lisboa*, p.III, 12/01/83.
11. Ferreira, Antônio Mega. José Cardoso Pires sobre “Balada da Praia dos Cães”. In: *Jornal de Letras*. Ano III, n. 47, 7 a 10/12/82.