



**Com José Cardoso Pires: alegorias do poder e da subversão na literatura do Portugal salazarista**

With José Cardoso Pires: allegories of power and subversion in the literature of Salazarist Portugal

Michele Dull Sampaio Beraldo Matter<sup>1</sup>

**Resumo:** Pretende-se analisar em dois romances do escritor português contemporâneo José Cardoso Pires, *O Delfim*, de 1968, e *Balada da Praia dos Cães*, de 1982, alegorias representativas do jogo do poder que denunciavam o tempo português de referência – a atmosfera sob o regime salazarista - e, ao mesmo tempo, as imagens ali existentes de subversão desse poder. Acreditando no valor do comprometimento social da escrita, as narrativas denunciam o tempo português ao passo que também ganham sentido universal.

**Palavras-chave:** José Cardoso Pires, Literatura e Subversão, Ditadura Salazarista, Portugal.

**Abstract:** This article intends to analyze in two novels by the contemporary Portuguese writer José Cardoso Pires, *O Delfim*, from 1968, and *Balada da Praia dos Cães*, from 1982, allegories representative of the power game that denounced the Portuguese time of reference – the atmosphere under regime Salazarist - and, at the same time, the existing images of subversion of that power. Believing in the value of the social commitment of writing, the narratives denounce Portuguese time, while also gaining universal meaning.

**Keywords:** José Cardoso Pires, Literature and Subversion, Salazar dictatorship, Portugal.

Abriu uma das janelas, olhou à volta e resolveu-se a sacudir o avô, deixando que a brisa da tarde pegasse naquela poeira fina e branca. Tão branca e tão fina que uma espécie de nevoeiro começou a cerrar-se à volta dos limites de Aldebarã, envolvendo-a com o manto espesso duma noite estranha e alva na qual voavam abutres, prontos a acometer quem viesse perturbar a doce paz dos lagartos de loiça.  
[REDOL, *Barranco de Cegos*, p. 371]

Pretendendo dissertar sobre como a literatura de José Cardoso Pires expõe o tempo censurado do regime salazarista em Portugal, e sua necessária subversão, escolho abrir essa reflexão a partir da cena final de *Barranco de Cegos*, romance de 1961 do escritor neorrealista português Alves Redol, que, como muitos outros escritores de seu tempo, usaram sua arte como forma de denúncia e combate às diferenças sociais, a um sistema de exploração latifundiária quase servil, a um regime que aprisionava, punia e censurava, e a outras questões do drama do homem e da sua luta pela vida. O personagem redoliano Rui Diogo Relvas, perturbado com a ameaça ao poderio herdado do avô, brada em desafio ao resto do mundo e ameaça em pensamento quem lhe questiona a autoridade. Depois, aproximando-se do pó deixado por Diogo Relvas,

---

<sup>1</sup> Professora Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora Efetiva do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ).

sacode o avô sobre a aldeia, envolvendo-a em um nevoeiro, “com o manto espesso duma noite estranha”. Podemos imaginar, numa transmutação literária proposital, a Gafeira, espaço do romance *O Delfim*, publicado em 1968 pelo escritor português José Cardoso Pires, como uma nova aldeia de Aldebarã, envolvida em manto espesso de profunda névoa, aquela que representa os desígnios insidiosos do poder, de aparência leve – poeira *tão branca e tão fina* – mas de efeito perigoso. Todavia, esse novo canto é de vitória, e é também de uma janela que a instância narrativa *olha em volta e vê*, para além da poeira fina e branca, “um germinar secreto e em redoma, a vida em estado latente” (PIRES, 1999, p, 140). Perturbada já *a doce paz dos lagartos de loiça*, extinta a trajetória dos Palma Bravo de real figura, nos quais o autor parece metonimizar o salazarismo, o narrador *vê* uma lagartixa, “estilhaço sensível e vivaz debaixo daquele sono aparente” (PIRES, 1983, OD, p. 37)<sup>2</sup>, e sente que ela “sacudiu-se no seu sono de pedra” (OD, 37), transformando a *névoa* espessa do poder em *névoa* anunciadora do giro do tempo. Assim, ao final, pode imaginar para as agências de viagem da Gafeira: “*Um cartaz, porque não?: Se houvesse uma fotografia da lagartixa e um lenço vermelho, seria magnífico. Teríamos o cartaz ideal, amigo Regedor: a lagartixa, estilhaço vivo, resto milenário, pardacento, num fundo radioso de sangue.*” (OD, 173)

O narrador de *O Delfim* experimenta a sensação de estar no quarto e ao mesmo tempo ser levado, durante toda uma noite de vigília e insônia, a rememorar as conversas que tivera com um certo Tomás Manuel da Palma Bravo, Engenheiro e dono da lagoa da Gafeira, lugar onde exatamente um ano antes ele próprio também estivera, a fim de participar na caçada tradicional na lagoa. A rememoração funciona como uma tentativa de compreender a nova realidade experimentada pelo povo da Gafeira neste ano, que ao outro se segue, depois do desaparecimento do Engenheiro e das mortes de Maria das Mercês, sua esposa, e de Domingos, o criado. E, mais importante ainda, numa alteração também das leis sociais do pequeno território, com as licenças de caça na lagoa sendo liberadas não pelas ordens do Engenheiro, agora desaparecido, mas pelos Noventa e Oito associados na posse da Lagoa, numa imagem simbólica de substituição do poder individual pelo coletivo. Neste romance, certos comportamentos narrativos revelam um compromisso com o tempo português e uma aposta na modificação da realidade, através de uma narração que escreve a revolução possível ainda em tempo de delfins salazaristas.

As páginas do romance *O Delfim* são envolvidas em névoa e fumaça. A intenção de manutenção dos desígnios do poder de uma casta de latifundiários, ensaiada simbolicamente ao final de *Barranco de Cegos*, parece ser retomada neste romance de José Cardoso Pires, na tentativa de manutenção do poderio dos Palma Bravo, já na abertura do romance condenados. A névoa espessa que sai da lagoa existente ali e encobre a Gafeira, o espaço de referência do texto, é, talvez, por um lado, o simbolismo da tentativa de domínio do poder de um lavrador engenheiro, outrora figura máxima do poder local, e, nesse sentido, ensaia uma continuação para o sonho absurdo de um Rui Diogo Relvas. Por outro lado, esse intenso nevoeiro de fumaça é o anúncio de um novo tempo em que as licenças de caça na lagoa local não estão mais nas mãos do último

---

<sup>2</sup> Sempre que indicar alguma referência do romance *O Delfim*, será feita pela abreviação OD.

Palma Bravo, figura metonímica do poder instaurado, e, no caso português, do salazarismo.

Se a ligação com o romance de Redol parece latente na postura assumida pelo narrador, no alto da janela de pensão, como numa nova *Torre dos Quatro Ventos*, percebe-se que algo fundamental se alterou: este narrador de Cardoso Pires é produtor de um discurso que estabelecerá a perversão dos *Livros das Horas* possíveis a um império em derrocada, num texto que celebra o novo, a mudança do tempo. No romance de Redol, ainda, Diogo Relvas sobe as escadas e entra no velho quarto do avô, o *Chicote*, e diz: “*Cá estamos!*”, frase que também o neto Rui Diogo usará, como uma espécie de senha de passagem a um mundo simbólico de um passado irrecuperável. Aqui, no romance cardosiano, o escritor-furão da Gafeira inicia também a sua fala por um: “*Cá estou.*” (OD, 1), abrindo a passagem para o ensaio do desvio do tempo, tempo em que o nevoeiro passa depois a ser a fumaça de um festim comemorativo, celebração da transgressão.

Como nos ensinou o próprio Cardoso Pires, “a Gafeira (províncias circunvizinhas incluídas) vale como a existência coletiva em suspensão” (PIRES, 1999, p. 140). O romance *O Delfim* estabelece-se como documento sobre esse tempo português censurado, e, ao mesmo tempo, como exercício revolucionário de defesa da mudança do *status quo*, e, nesse sentido, filia-se a uma temática profundamente associada ao neorrealismo literário português, mas ao mesmo tempo de caráter universal. A Gafeira aparece-nos como o “fotograma de uma ambiência e de uma temperatura social” (Idem, p. 143). A “temperatura social” do Portugal de fins dos anos 60 é a de um país massacrado por um regime opressor, que censurava a liberdade de expressão e tolhia todas as formas de discursos que se opusessem ao poder. Assim, a estrutura textual velada, elíptica e enigmática de *O Delfim* expressa formalmente o reflexo de um tempo censurado, vivenciado em redoma pela pátria. Por outro lado, a estratégia não é só reveladora do constrangimento, porque a elipse é pulsante de vida e excita o leitor que anseia perceber o não dito. Linguagem que denuncia a opressão e aciona os mecanismos de subversão, em qualquer tempo.

Com efeito, em certo momento, o narrador comenta, de forma mais direta, o processo de censura que embraquece e lava os jornais à época:

Esfregando o polegar no indicador, sentimos escorrer o esforço, o fungo quase imperceptível que reveste e que alisa os altos e baixos da nossa consciência. São jornais sem sobressaltos, é o que se pode dizer deles, lendo-os. É o que eles nos dizem a nós, suando. Foram tão escorridos, tão lavados pela Censura, que sujaram as mãos. (OD, 72)

Também o *slogan* repetido por Tomás Manuel Palma Bravo como receita de sua criação de empregados – “Vinho por medida, rédea curta e porrada na garupa” (OD, 134) – fazem da sua atitude uma metonímia da imposição da ditadura, que punia com perseguições a quem ousasse questionar a autoridade, ao mesmo tempo que criava uma falsa imagem de prosperidade nacional, tranquilizando como que com vinho. Tomás Manuel, nesse sentido, funciona como uma alegoria de Salazar, o pai da pátria.

Por outro lado, são várias as imagens usadas que metaforizam um sentido revolucionário ligado a uma vida em suspensão, mas sempre passível de sublevações.

A lagartixa, por exemplo, é uma imagem da revolução preparada clandestinamente. Mas existem outras. Uma das imagens de uma existência em redoma, enclausurada, cerceada, representativas do tempo português sob regime salazarista, porém passível de exercer subversão, é a TV-aquário. Não é apenas uma vez que é feita referência à televisão, que Maria das Mercês, esposa de Tomás Manuel, costumava assistir sem som, alienada na própria existência. “Procissões e paradas militares, é o que corre diante dela.” (OD, 30), como um *flash* introduzido pelo narrador para fazer ver ao leitor a contemporaneidade do tempo de referência. A indicação auxiliaria a leitura ideológica de outra cena, a do final do capítulo XXVI-a, em que aparecem na TV, como num aquário, criaturas em suspensão, à espera, mas só aparentemente inertes. Diz o narrador:

Dentro da televisão circulam vultos mudos, criaturas a singrar por detrás do vidro bojudo abrindo as bocas para nós. Lá em baixo, na lagoa, o nevoeiro cobre os juncais onde as aves trabalham conchas e cascas soltas, esfarelado-se, num verminar contínuo, sussurrante – tal como à volta desta cama de pensão os bichos da madeira andam em liberdade e sussurram no forro da casa adormecida. (OD, 154)

A revolução em surdina é preparada na aparente tranquilidade da superfície. O “verminar contínuo” das aves e dos “bichos da madeira” indica a certeza de mudança numa estrutura aparentemente incorruptível. Em mais uma imagem que retoma o romance redoliano, *Barranco de Cegos*, os “carunchos minadores” (OD, 154) estão sobre a cama do narrador, a serrar as tábuas do teto, clandestinamente anunciando a passagem do tempo e a metamorfose social. Mesmo os tetos mais sólidos, um dia poderão ruir. Assim, é também na surdina, veladamente, que o romance anuncia uma mudança social – a ocorrida na Gafeira, com a corrosão do poder do Engenheiro e a liberdade de organização da caçada na lagoa, e a crença numa revolução mais ampla, no âmbito da pátria, anunciada para o porvir, que permitirá a erosão do poder à época ainda intransponível. Continua o narrador: “E sobre esta paz activa de vida secreta, como as aves que preparam o sono nas margens da lagoa, uma música perdida começa a rolar dentro de mim” (OD, 154).

As águas estavam calmas na superfície, como uma “paz activa de vida secreta”. Mas o romance anuncia o processo corrosivo exercido pelas águas nas entranhas daquela sociedade em redoma. No capítulo seguinte, a variação deste, XXVI-b, é o Engenheiro Tomás o responsável por importante comentário, que, lido ideologicamente, indica a possibilidade de metamorfose preparada em clandestinidade: “O nevoeiro é o menos. O nevoeiro não tem a menor importância.” Acelera o passo: “O que importa é que as águas estejam quietas lá no fundo.” (OD, 160). No entanto, por trás, de um *preparar do sono às margens da lagoa*, escondidas sob um “sono aparente”, estão as lagartixas da história, no seu movimento sutil, indicando que, na aparente quietude das águas há sempre o germinar secreto de vida nova, uma “paz activa de vida secreta”.

Sabendo que a lagoa é também “lagoa de chumbo e de pólvora” (OD, 17), palco para caça e caçadores, ela é também o objeto de desejo do poder local e a representação de um estado permanente de dominação:

Mas os habitantes da região têm na lagoa uma idéia mais profunda e nevoenta. Lagoa e Palma Bravo fazem uma e a mesma história e, como não dispõem de outro guia além da recordação ou do memorial do Dom Abade, ao fim de tantas gerações de fidalgos e cruzamentos de lendas, tresnoitam. Aquela clareira de água, à boca do vale, aparece-lhes como um enorme átrio de solenidade guardado por um friso de governadores, um baixo-relevo esfarelado pelo tempo que é impossível decifrar figura a figura. (OD, 80)

Assim, a névoa que desponta da lagoa é, em primeira instância, símbolo da dominação dos Palma Bravo, ou o *manto espesso de poeira fina* que cobre a aldeia de turvação, sonolência e passividade, propositalmente necessários à permanência do seu reinado. Porém, adiante, no festim das enguias, a névoa ganha conotação revolucionária.

Poderíamos inferir que a narrativa representa formalmente o tempo de cerceamento e fechamento português – lembremos o slogan “*Orgulhosamente sós*” da liderança de Salazar – através da experimentação de uma estrutura circular (uma existência em redoma) além de outras imagens de fechamento e exclusão.

Notamos, por exemplo, que circular é a estrutura maior da narrativa, que se abre e se fecha com a apresentação do narrador em seu quarto de pensão. Circular é a imagem principal da topografia local – a lagoa, porque fechada em si mesma. Circulares são também as várias versões ouvidas pelo narrador ao longo de sua investigação sobre a Gafeira, que se sobrepõem, suplementando-se. Dessa forma, as imagens circulares metaforizam aquela sociedade assinalada pela inércia coletiva aparente. Contudo, investindo-se de um projeto novo numa verdadeira narrativa de transição e transgressão, também algumas dessas imagens circulares podem receber uma outra leitura, aquela que as liga à circularidade espiralada do tempo, o bom “giro do tempo”, que permite a esperança numa mudança.

A inexistência de descendentes na última geração da casa Palma Bravo parece refletir o tempo português ensimesmado, a casa-pátria fechada a relações exteriores, sendo também mais uma circularidade. Também a suposição à esterilidade do varão – posta em discussão pelo narrador, contrastando com a idéia geral de infertilidade de Maria das Mercês – poderia indicar semelhante idéia de oclusão. Note-se o comentário do narrador:

Mas e os homens maninhos? Não há lugar para eles, os homens maninhos, nos imparciais compêndios populares por onde se guiam Velhos e Batedores? Donde vem o mal que impede os frutos? Da esposa inabitável ou da semente que não tem força para viver dentro dela? De ambos? Caso a apurar. A excelentíssima classe médica é que devia pronunciar-se. (OD, 67)

Concomitantemente, porém, a ausência de filhos no casal anuncia o fim de seu poderio, metaforiza a esperança num futuro diferente para a Gafeira e para a pátria. É interessante pensar que a infertilidade de Maria, ou a suposta esterilidade do varão, Tomás, representativa da falência do poderio dos Palma Bravo, contrasta com o ventre fecundado de vida da menina do povo, no conto “A Semente Cresce Oculta”, em *Jogos de Azar*, reunião de contos de José Cardoso Pires publicada pela primeira vez em 1963. Neste conto, a semente prestes a nascer da jovem parece metaforizar a certeza de vida, e, portanto, da transição possível, mesmo em tempo em que ainda o poder inside

agressivamente, impedindo o regresso do seu marido na noite do parto. Crescendo ocultos estão os germes de uma futura revolução. Alguns anos mais tarde, em *O Delfim*, ao promover a imagem de uma família sem filhos, cujo chefe, Tomás Manuel, além do mais não regressa, está desaparecido, dessa vez por exílio voluntário decorrente da certeza da falência do poder dominante, parecem ser acentuadas as esperanças numa modificação social. Lembremos que ele é referido como “anfitrião do lusco-fusco” (OD, 162), demonstrando o ocaso ou declínio de sua estirpe, enquanto remete à mudança, deixando entrever a luminosidade, mesmo que parcial, na escuridão de um tempo opressivo.

As imagens de obstrução, cerceamento, exclusão e solidão se impõem especialmente sobre a figura de Maria das Mercês. “Sobre a solidão da lagoa, a solidão dela mesma, esposa maninha que odeia o ventre das águas.” (OD, 65): ela é uma personagem solitária, sem espaço na própria casa, nem mesmo como fantasma. Sobre isso nos assegura o comentário do Velho no capítulo XVII, quando, ao falar de fantasmas que rondariam a casa, responde ao narrador que lhe pergunta se a infanta também estaria por lá: “A dona Mercês, Infanta ou como lhe queiram chamar, não tem cabimento na casa. Só homens. Homens e cães.” (OD, 94). A seguir, o narrador imagina as almas dos Palma Bravo a invadirem a casa e escreve: “Parece que no aceso da contenda levantam o soalho, destelham a casa, e terminam amaldiçoando as filhas desobedientes, as esposas e todas as mulheres em geral.” (OD, 94). A citação mostra, que não há espaço para o feminino nessa família. Entretanto, é também ele, o feminino cerceado, que transgressivamente move a narrativa e a modificação da paisagem e da atmosfera social existente na Gafeira.

A solidão a que Maria das Mercês é condenada pode funcionar como uma espécie de alegoria de um Portugal solitário, ensimesmado, fechado a novas relações, como era então o Portugal salazarista. Entretanto, a perversão de Maria possibilita uma “desgraça transformadora” (OD, 19), nas palavras da estalajadeira. Talvez seja por isso que o narrador por várias vezes dá a ela um espaço textual, trata-a com carinho, oferecendo-lhe uma homenagem tumular em seu romance-epitáfio do tempo.

Publicado quatorze anos depois, o romance *Balada da Praia dos Cães*, de 1982, baseia-se no assassinato verídico do capitão Almeida Santos, em 16 de março de 1960, por seus comparsas, após uma tentativa falhada de revolta política contra o sistema salazarista. Inspirado nesse caso real, que abalou a opinião pública portuguesa nos anos 60 e 61, Cardoso Pires constrói um romance, cujo tempo da enunciação é datado do ano de 1982, tal como é indicado no apêndice que se segue ao texto principal. Nesse romance, o capitão Almeida Santos torna-se o major Dantas Castro, e sua amante, Maria José Maldonado Sequeira, chama-se Filomena, ou simplesmente Mena. A *Balada* apresenta-se como um texto baseado na *memória* coletiva de um fato real, recriado em termos ficcionais a partir também da *memória* individual do escritor, e proporciona, entre outras coisas, o retrato de uma época que estará para sempre na *memória* do povo português: a ditadura salazarista. Os limites deste texto não permitirão explorar o romance com muito detalhamento, mas gostaria de comentar ao menos alguns paralelos de leitura possíveis com o romance *O Delfim*, no que se refere às imagens representativas do poder neles presentes e a índices de subversão desse poder.

*O Delfim e Balada da Praia dos Cães* parecem compactuar com um projeto de ler uma temática recorrente da vida portuguesa marcada por uma atmosfera em que impera o medo, o cerceamento e o isolamento dos indivíduos e da nação. Os dois espaços em destaque nessas narrativas, na primeira, a casa do Engenheiro Tomás Manuel, e, na segunda, a Casa da Vereda, funcionam como micro células da Casa-Pátria onde reinam a opressão, o terror e a censura. Neste último, podemos citar também, como alegorias de um Portugal enclausurado, a casa fechada e solitária do investigador Elias, as repartições públicas oprimidas pela presença constante do retrato de Salazar, os espaços de Lisboa referenciados com decrepitude. Somam-se a estas as imagens do pote de insetos com criaturas tenebrosas “a espernear, uma confusão de bocas e articulações a debaterem-se num mundo fechado” (PIRES, 2007, BPC, 249)<sup>3</sup>; e dos tratadores de circo *enjaulados* no final da narrativa, metáforas da situação de cerceamento, opressão e desesperança em que a Pátria mergulhara.

A vida de Elias, é um simulacro, assim como a de seu lagarto, que vegeta em sua gaiola de vidro. O lagarto Lizardo é uma alegoria da pátria censurada, sem liberdade. Em certo momento da narrativa, a imagem de cerceamento do lagarto em jaula de vidro é atribuída por Elias às mesas dos agentes com quem trabalha. Sem dúvida, essa imagem do lagarto fechado em sua redoma de vidro é a grande alegoria de uma narrativa que fala do medo, e incide sobre todos os personagens, refletindo os espaços físicos e pessoais ocupados por estes. Por exemplo, não é a Casa da Vereda um grande *terrário* onde vivem aprisionados aqueles que provaram o gosto amargo do poder tirano do major? Não são as vidas de Elias, Otero, Mena, Barroca, Fontenova, e até do major Dantas cerceadas pelo medo e pela impossibilidade de fazerem o que realmente desejam? É enfim uma alegoria reveladora da condição do sujeito sob regimes totalitários, a grande alegoria da Pátria.

Assim, outro paralelo que gostaríamos de estabelecer entre os romances é, na verdade, o relativo antagonismo entre as imagens da lagartixa aparentemente “parda, imóvel” (OD, 37), “estilhaço de pedra sobre outra pedra maior” (OD, 37), no início da narrativa de *O Delfim*, e do lagarto de estimação imobilizado numa redoma de vidro na *Balada*. Chamam a atenção figuras tão próximas, em atitudes particulares de imobilidade, de tal modo que, à primeira vista, parecem imagens duplicadas em seu papel. No entanto, sabemos que a lagartixa “sacudiu-se no seu sono de pedra” (OD, 37), marcando o giro do tempo n’*O Delfim*, como um símbolo da nova atmosfera existente na Gafeira, fazendo entrever também um questionamento da realidade cerceadora e opressiva maior existente em Portugal. Aliás, já indiciava o narrador, desde a primeira descrição, que a lagartixa era: “um estilhaço sensível e vivaz debaixo daquele sono aparente” (OD, 37). Por sua vez, o lagarto da *Balada* é uma criatura cerceada e controlada pelo dono, sem possibilidade de mover-se além do sonho, porque nessa narrativa, apesar do tempo de publicação ser posterior ao fim da ditadura, o autor parecia querer encenar uma revolta fracassada, como muitas que ocorreram durante o período, porque surgida da incapacidade de os seus atores experimentarem, eles próprios, o modelo da liberdade. Não importava confortar, mas instigar o outro a agir através do choque com o espelho.

---

<sup>3</sup> As indicações ao romance *Balada da Praia dos Cães* serão feitas sob a sigla BPC.

Entretanto, até poderíamos dizer que o lagarto não sabe dar o salto da lagartixa. Mas há, no entanto, uma imagem interessante envolvendo o lagarto Lizardo ao final do romance que, de certa forma, aponta também nele um rompimento ou choque necessário à estruturação de uma nova vida que desperta:

Elias (...) pensa agora no Lizardo que também um dia se desfez de um pedaço da própria cauda. Mistério, esse sacrifício. Mistério a maneira como a cortou. Com os dentes e com as unhas por certo, mas com que sofrimento, caramba. A verdade é que o destroço ficou espetado na areia como um testemunho e à medida que mirrava e escurecia, a cauda mutilada ia renascendo mais forte e mais desperta. (BPC, 291)

Talvez essa imagem crie um paralelo com a cena posterior ao assassinato do major em que Mena, o cabo e o arquiteto sentiram “uma vontade de falar do morto para acreditarem que estavam vivos, devia ser isso” (BPC, 279), a crerem que, nas palavras sublinhadas do romance de Jack London, citado como paralelo intertextual, “*seria um acto moral libertar o mundo de semelhante monstro*” (BPC, 280). Apesar do trauma causado, a morte do major era para eles necessária, porque eram, de certa forma, como esses lagartos que amputam a própria cauda na presença de um predador, fugindo e deixando a cauda para trás, que continua retorcendo-se depois de amputada, prendendo a atenção do predador e dando tempo para o lagarto fugir. Uma nova cauda cresce posteriormente no lugar da antiga, como a do Lizardo, “mais forte e mais desperta”. Mais uma vez ainda, como nas metáforas exploradas n*O Delfim*, pode-se perceber na *Balada* a existência de vida e de luta mesmo escondida sob uma aparente letargia e passividade, como no caso do lagarto Lizardo.

Por último, gostaríamos de comentar que a possível esterilidade de Tomás Manuel poderia ter seu paralelo na impotência real do major Dantas Castro da *Balada da Praia dos Cães*, e na impotência metafórica de Elias, o investigador. O major Dantas é impotente tanto em sua ação, que se mostrara falhada, quanto fisicamente. Elias Santana também se mostra impotente, pois não pode possuir seu objeto de desejo – Mena – e tem que se contentar com simulações de fantasias pervertidas alimentadas por documentos que roubara do apartamento dela. Essa impotência masculina no romance mimetiza uma imagem da decadência portuguesa. Aliás, não é outra a imagem associada também a Salazar e ao presidente Américo Thomaz, cuja foto “parece um pênis decrepito fardado de almirante” (BPC, 98,9), no comentário que Elias Cabral faz do jornal.

Por outro lado, o feminino cerceado, sob o qual incide toda a revolta de um poder falhado, é mais um ponto de contato entre os romances. Maria das Mercês aparece em *O Delfim* como uma criatura solitária no espaço na própria casa, além de ser descrita como uma “mulher inabitável” (OD, 65), como a “esposa maninha”, infértil, sem frutos, a quem resta a escrita de sua solidão realizada através da máquina de tricô, e o possível suicídio(?) ao final da narrativa. Por sua vez, Mena aparece no texto, na visão de Elias, como uma jovem “que se enovela em fumo, e que fala a uma infinita distância dela mesma” (BPC, 48). “Oca é o termo. De certo modo, morta.” (BPC, 65). Mena sofre os vários abusos psicológicos de Elias e também os abusos reais de seu amante. Ela é também uma criatura acuada, sem espaço, que metaforicamente se suicida, visto que



quer estar longe de si. Ambas esperam constantemente o telefone tocar, modo de imaginarem a esperança de uma realidade diferente. No entanto, não é deveras sem a ação necessária à mudança que se poderá chegar a uma efetiva e radical modificação do sistema. É por isso que ambos os telefones não tocam, como a apontar para a desilusão, mas insistindo também no necessário investimento na ação para a mudança.

Assim como Maria das Mercês, Mena, por suportar calada a opressão do masculino, de certa forma, reduplica a ordem social: tanto no âmbito nacional de um regime ao qual os portugueses resistiam sem voz, quanto no âmbito restrito das relações masculinas de tirania sobre o feminino. Por outro lado, em parte, esta última consegue subverter essa ordem, já que sobrevive, opostamente aos homens que a oprimiam, ambos já mortos desde o início da narrativa - o major fisicamente e Elias metaforicamente. De qualquer forma, a outra, Maria das Mercês, através de sua ação perversa, também promove uma “desgraça transformadora”, gerando vida nova na Gafeira.

Como vimos, os romances cardosianos propõem uma análise do Portugal dos anos 60, vivendo sob um regime fascista, bem como uma reflexão sobre as ações ou não-ações dos portugueses pré- e pós-Revolução dos Cravos. Na verdade, as tensões expressas nos romances não se restringem a Portugal, mas a qualquer realidade em que se faça do poder um exercício impositivo de autoridade. Enquanto não mudarem as relações de dominação numa sociedade que se acostumar com o terror, a narrativa que não descuida de um diálogo com o tempo continuará a pintar imagens de cerceamento e de ruptura como a assinalar que mantém guardada como ruína a veia intrínseca de uma ética neorrealista revolucionária, para que os nevoeiros, com seu “*manto espesso dum noite estranha*”, como aquele do romance de Alves Redol, não continuem a incidir sobre os homens, agora mais *atentos, sagazes e ladinos*, talvez *renascendo mais fortes e mais despertos*.

## Bibliografia

- PIRES, José Cardoso. *Balada da Praia dos Cães*. Lisboa: Booked – Publicações Dom Quixote, 2007.
- . *O Delfim*. 2ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- . *Jogos de Azar*. 5ed. Lisboa: Ed. ‘O Jornal’, 1985.
- . “Visita à Oficina. O Texto e o Pre-Texto. I. Memória Descritiva”, “Prefácio Natural do Medo” e “A Visita”. In: *E agora José?* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.
- REDOL, Alves. *Barranco de Cegos*. Romance. Portugal: Publicações Europa-América, sd. Com Prefácio de Mário Dionísio.