

DETETIVES E DITADORES: A NARRATIVA POLICIAL COMO FORMA DE ABORDAR O SALAZARISMO EM “O DELFIM” E “BALADA DA PRAIA DOS CÃES” DE JOSÉ CARDOSO PIRES

Lucas Antunes Oliveira (UFPE)
luscakanno@hotmail.com

Introdução

Embora não seja um escritor prioritariamente de romances policiais, é notável que duas das obras mais relevantes de Cardoso Pires possam ser enquadradas no gênero: *O Delfim*, publicada em 1968; e *Balada da praia dos cães*, de 1982. A primeira delas, geralmente considerada a obra-prima do autor, recebeu, por ocasião de seu lançamento, uma grande ação de marketing que vendia o livro como uma história policial (SANTOS, 2008). Quanto à segunda, além de ter sido baseada num crime e num inquérito policial reais – conforme fica claro na nota final do livro (PIRES, 2009) –, nela se nota a utilização de várias estratégias do gênero detetivesco, como foi destacado por Briones (1996).

Neste trabalho, faremos uma leitura dos romances “O Delfim” (1999) e “Balada da Praia dos Cães” (2009) procurando ver como o autor se utiliza da fórmula do romance policial de maneira subvertida como artifício para abordar o regime ditatorial de António Salazar de maneira crítica. Conforme aponta Briones (1996), a escolha pela narrativa policial revela uma estratégia tipicamente pós-modernista adotada Cardoso Pires que visa atingir, por meio do uso de um gênero “de massas”, uma maior quantidade de leitores de modo a disseminar com maior eficiência as questões que seu romance pretende levantar. Algumas dessas questões que serão abordadas neste artigo são: a re-construção crítica do passado e da própria realidade, procurando salvar os acontecimentos do esquecimento ou mesmo de uma reconstrução questionável, realizada pelos “vencedores”, como pensa Walter Benjamin (1994); a tentativa de avaliar o Estado Novo salazarista, procurando demonstrar os problemas que esse regime causava a Portugal, e se utilizando do recuso alegórico para realizar tal intento, transformando as figuras do engenheiro Palma Bravo e do major Dantas em representações do próprio Salazar; e a relação entre as figuras do detetive e do intelectual, possibilitando a discussão acerca do papel deste último nos contextos pós-ditatorial e pós-moderno. Além do já citado trabalho de Briones, contaremos com outro artigo da mesma autora (1998) sobre a obra de Cardoso Pires, bem como os trabalhos de Merivale & Sweeney (1999) acerca da narrativa policial contemporânea e de Zygmunt Bauman (2010) sobre o papel do intelectual, além de outros autores que nos ajudarão a desenvolver nosso raciocínio neste trabalho. É importante destacar que nossa metodologia não se pautará por nenhuma tentativa de “aplicação” das ideias apresentadas pelos estudiosos que servem como base teórica e crítica de nosso estudo, mas sim pela intenção de fazer com que seus juízos dialoguem com o texto sobre o qual nos debruçamos, com o objetivo de aperfeiçoar a leitura que nos propomos a realizar neste artigo.

1. O gênero policial em *O Delfim* e *Balada da Praia dos Cães*

Ao abordar *Balada da praia dos cães*, Briones afirma que faz parte da estratégia pós-modernista o uso de gêneros literários considerados “de massa” para atingir um público mais vasto, intelectualizando o que é trivial e trivializando o que é intelectual de modo a alcançar leitores mais “sofisticados” de um lado, e menos “especializados” do outro (BRIONES, 1996, p.173). Dessa forma, Cardoso Pires haveria escolhido o gênero policial para abordar um passado recente – o da ditadura salazarista –, com o objetivo de salvá-lo do esquecimento ou

de sua reescritura por aqueles que venceram (para pensar nos termos benjaminianos¹) – ou seja, da interpretação “oficial” dos fatos. Para Briones (1998), *Balada da praia dos cães* faria parte, portanto, de um mesmo grupo de romances portugueses que, na década de 1980, teriam se utilizado da narrativa policial para reescrever o passado recente, embora o romance de Cardoso Pires se destaque por ter empregado dessa estratégia muito mais profundamente do que as outras obras abordadas pela autora. De fato, em *Balada da praia dos cães* temos uma reflexão mais acentuada a respeito da re-*construção* do passado, e, conseqüentemente, sobre a ideia da história como “ficção”, “no sentido de que [é] ‘algo construído’, ‘algo modelado’ – o sentido original de *fictio*” (GEERTZ, 1989, p.25-26), e não como alguma mentira ou algo não-factual.

O questionamento sobre a reconstrução da história em *Balada da praia dos cães* já se torna perceptível logo na atitude de ficcionalizar acontecimentos reais. Essa operação básica e central no romance começa a minar qualquer separação rígida entre ficção e realidade, o que é reforçado pela inserção de autorreferências do escritor (“o Autor” e “J.C.P.”) que aparecem em partes separadas do “livro” em si (Apêndice e Nota final), encerrado com a demarcação verbal “FIM”. Cria-se assim uma confusão, tornando difícil dizer quais trechos são ficcionais e quais não seriam: após o “FIM”, há o apêndice, no qual o “Autor” menciona relações travadas com personagens do texto; já na nota final, assinada por J.C.P., é explicitado que as personagens que aparecem no livro são baseadas em pessoas reais: “[No romance], o arquitecto Fontenova é uma personagem literária, e da mesma maneira o major. E Mena. E o cabo Barroca. Todos são personagens literárias, isto é, dissertadas de figuras reais” (PIRES, 2009, p.225). Seria então o “Apêndice” parte da ficção e a “Nota final” um pequeno depoimento do próprio Cardoso Pires? Ou seria tudo o que encontramos no livro *Balada da praia dos cães* pertencente ao campo do ficcional? Como não há nenhuma explicitação disso, a resposta permanece borrada, o que provavelmente seria a intenção do autor, juízo que se pode extrair das derradeiras palavras da obra: “De modo que entre o facto e a ficção há distanciamentos e aproximações a cada passo, e tudo se pretende num paralelismo autónomo e numa confluência conflituosa, numa verdade e numa dúvida que não são pura coincidência” (PIRES, 2009, p.225).

Tais estratégias levam o leitor a um questionamento acerca das fronteiras entre a ficção e a realidade, e, conseqüentemente, acerca das relações entre os modos histórico e ficcional de reconstrução do passado. Sabemos que não há, em efetivo, uma separação radical ou essencial entre os dois discursos, e que ambos se tratam de uma re-construção “parcial” e localizada do passado, embora cada um deles possua, sem dúvida, sua especificidade e sua relação com a “verdade”². Por outro lado, não se pode dizer que esse juízo seja exatamente

¹ No seu famoso ensaio “Sobre o conceito de história” (1994), Walter Benjamin afirma que o historiador tradicional estabelece uma relação de empatia com os vencedores; e, por isso, a história tradicional narra a versão daqueles que venceram, e que, assim, continuam no poder. O historiador materialista, para o filósofo alemão, deve ter consciência desse fato, e saber que a versão tradicional dos acontecimentos carrega sempre o peso daqueles que foram derrotados. A missão do historiador materialista é, portanto, procurar estabelecer a história esquecida, daqueles que perderam. A conhecida passagem do texto de Benjamin esclarece essa questão: “Nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p.225).

² “O discurso ficcional se caracteriza por sua posição particular quanto ao horizonte da verdade, quer seja ela definida de forma substancialista ou contratualista. O ficcional não afirma ou nega a verdade de algo senão que de põe à distância do que se tem por verdade [...]. No caso da história, pelo menos três regras a diferenciam do discurso ficcional. Como dizia Collingwood, o quadro traçado pelo historiador ‘deve ser localizado no espaço e no tempo. O do artista não necessita sê-lo; essencialmente, as coisas que ele imagina são imaginadas como sucedendo em lugar e tempo algum’; ‘em segundo lugar, toda história deve ser consistente com ela mesma. Os mundos puramente imaginários não podem colidir e não necessitam concordar; cada um é um mundo em si mas

popular, ou que alcance um grande número de pessoas fora de um círculo mais especializado. A ideia da história como um discurso que revela a verdade “objetiva” do passado é sem dúvida bastante difundida e, em certo sentido, é ela que sustenta a versão “oficial” dos fatos (tendo em vista que a ação do poder, em suas mais variadas formas, possui um papel central nessa sustentação). Assim, se seguirmos o raciocínio feito por Briones (1998 e 1996), a escolha do gênero policial por Cardoso Pires teria sido feita, entre outros motivos, para difundir o questionamento sobre essa suposta objetividade do discurso da história, que, por meio da propagação da versão oficial dos fatos, realiza um serviço àqueles que estão no poder.

A questão do passado como re-construção parcial é tematizada por meio da subversão das convenções do gênero policial realizadas em *Balada da praia dos cães*, sobretudo no trabalho investigativo do agente Elias. Este, enquanto detetive responsável pelo caso do assassinato do major Dantas, se debruça sobre os indícios do que aconteceu, procurando pistas, recolhendo depoimentos, analisando documentos (como o “Caderno de Dantas C”, uma série de apontamentos feitos pelo major), com o objetivo de recriar o passado e chegar à verdade acerca do crime. Nota-se, portanto, que o trabalho de Elias se assemelha em grande medida ao próprio ofício do historiador. Contudo, Elias não se contenta apenas em se satisfazer com os “fatos” com os quais tem contato, e vai preenchendo ele mesmo os espaços vazios entre uma informação e outra, imaginando, por exemplo, os diálogos entre o major e seus companheiros, que ocorrem na casa onde todos estão escondidos. O detetive, apesar de estar de posse da verdade do que ocorrera logo no princípio da investigação (por meio das confissões de Mena, a amante do major), continua investigando, buscando novos indícios:

Hoje, 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? O inspetor Otero diz: Nunca conheceremos o material que Elias Santana tinha em seu poder (PIRES, 2009, p.82).

O material que Elias recolhe é enorme, e nem mesmo seu superior possui noção de seu verdadeiro tamanho; no entanto, após receber o processo final das mãos do agente, o inspetor percebe que ali se encontra uma versão do material recolhido: “Reconhecia-se ali o peso duma informação bem fundamentada. Mas resumida. Era densa e concisa, sem uma repetição que não fosse intencional, e impecável no método, articulação a toda a prova” (PIRES, 2009, p.82-83). Ou seja: a versão oficial dos fatos se revela assim uma reconstrução daquilo que realmente aconteceu, na qual os indícios e as evidências são selecionadas, algumas são excluídas, outras combinadas entre si e os espaços em branco são preenchidos por aquele responsável reconstrução, que, conseqüentemente, é sempre *interessado*. É por meio dessa reconstrução operada por Elias que o inspetor (e o leitor do romance) possui acesso à “verdade” do que aconteceu na casa onde o grupo do major de escondia, da mesma forma que nós temos acesso ao passado por meio do trabalho de reconstrução dos historiadores. Em ambos os casos, portanto, só temos podemos entrar em contato com o passado por meio da visão particular daquele que o reelabora no presente, visão esta que, por

há apenas um mundo histórico [...]; por último, ‘o quadro do historiador está em uma relação peculiar com algo chamado evidência. [...] É evidência tudo o que o historiador pode usar como evidência’. [...] Acentue-se por fim: a própria diferença entre as narrativas histórica (ou antropológica) e ficcional não é senão histórica. Nada nos assegura que amanhã todo nosso trabalho de distinção já não pertença à arqueologia” (LIMA, 1989, p.110-111).

mais que procure ser isenta, jamais conseguirá escapar de sua própria subjetividade e dos interesses aos quais está relacionada.

Dessa forma, podemos dizer que um dos temas centrais de *Balada da praia dos cães* seria a própria forma de contar a/uma história, tema este compartilhado pela outra obra de Cardoso Pires que queremos abordar aqui: *O Delfim* (1999). Como coloca Eduardo Prado Coelho:

Mas contar o quê? Contar a história, evidentemente. Mas, sobretudo, contar o modo como a história se conta, ou melhor, o modo como a história se revela, e, ao revelar-se, se oculta, e, ao retrair-se, nos atrai, e, ao atrair-nos, nos distrai da revelação essencial. Porque a história nunca está presente, reduzida a uma verdade submissa e fixa. A história de *O Delfim* (como, por exemplo, a da *Balada da Praia dos Cães*) é feita apenas das suas versões, que alguma coisa aclaram ao empilharem-se ao longo do texto (e por isso existe um movimento de avanço para a verdade), mas que nunca eliminam nem as sombras dessa claridade, nem as contradições dos focos de luz, e assim permanecem suspensas de um enigma indizível - o fundo da lagoa, é evidente, esse coração insepulto (COELHO, 1999, p.6).

A exemplo do que acontece em *Balada da praia dos cães*, em *O Delfim*, temos a investigação de um caso de assassinato, dessa vez envolvendo o engenheiro Tomás Manuel Palma Bravo (o Delfim do título, “dono” da pequena vila da Gafeira, onde o enredo de passa), como possível assassino; e sua esposa, Maria das Mercês, juntamente com seu criado Domingos, como possíveis vítimas. Dizemos “possíveis” porque aqui o mistério da morte dos dois últimos jamais fica esclarecido: não se sabe se eles foram realmente assassinados, nem se, em caso afirmativo, o engenheiro foi seu verdugo. Contudo, essa falta de conclusão não ocorre por causa da incapacidade investigativa do detetive do livro (o narrador, um escritor que visita a aldeia durante a temporada de caça aos patos na lagoa, acidente geográfico vital para a Gafeira), mas sim por causa da própria natureza da investigação: após recolher vários testemunhos sobre os recentes acontecimentos da vila, consultar documentos a respeito da região, e evocar a memória (assumidamente falha) de quando frequentou, no ano anterior, a casa do engenheiro, o narrador acaba chegando a uma visão tão ampla a plural dos fatos que se torna impossível extrair daí qualquer síntese que revele a verdade do que se passou. Se, nesse sentido, o narrador de *O Delfim* se afasta do agente Elias porque, ao contrário deste, não consegue chegar à “verdade” acerca dos crimes; por outro lado está bastante próximo do seu colega detetive porque a investigação de ambos parece ser o que realmente importa nos romances, mais do que se chegar a qualquer resultado definitivo. Daí a ênfase dada por Cardoso Pires ao processo investigativo, como nos mostra Coelho:

Se estamos perante uma investigação policial (aqui o narrador; o chefe Elias, o Covas, em *Balada da Praia dos Cães*, por exemplo), isso significa, fundamentalmente, que vamos ter pela frente métodos, regras, normas, convocação das peças de um processo, recurso a dados objetivos recolhidos em todos os planos possíveis de uma realidade complexa. Daí o tipo de construção dos livros de Cardoso Pires, em que uma informação cuidadosamente recolhida vai sendo organizada segundo uma metodologia expositiva que simula todos os rituais do rigor. Temos depoimentos orais, interrogatórios, dados sociológicos («a sociologia chegou à Gafeira»...), documentos históricos, boatos não confirmados, lendas, conjecturas, o que dá direito à ponderada seriação de elementos ou até a notas de rodapé (COELHO, 1999, p.7).

Ao contrário do que acontece na narrativa policial tradicional, aqui, contudo, o processo investigativo não está voltado para a solução do enigma, ou seja, para o esclarecimento dos crimes, tratando-se assim de uma subversão do modelo do gênero detetivesco tradicional. O próprio autor deixou claro (referindo-se a *O Delfim*) que sua escrita transgredia a vertente clássica desse tipo de literatura:

No plano de reconstituição dos factos a visita à Gafeira decorre de algum modo como nas histórias policiais. Aproximar... mudar de pista... desviar a objetiva para o pormenor despercebido... A receita é Sherlock & Hitchcock, com mais sangue, menos sangue, mais humor, menos humor. Sem muito esforço, *O Delfim* pode até inscrever-se na Tipologia do romance de Enigma de Tzvetan Todorov, *Estruturas Narrativas*, pois assenta abertamente na coexistência de “duas histórias, uma das quais está ausente mas é real e outra que está presente e tem papel insignificante.” Com a diferença, porém, de que na investigação sobre a Gafeira o insignificante é o crime (PIRES apud SANTOS, 2008, p.105-106).

Se o crime é insignificante, então, diferentemente do modelo clássico da história policial, a investigação aqui aponta para outra coisa. Nesse sentido, os romances policiais de Cardoso Pires se aproximam da vertente do gênero detetivesco conhecida por “história detetivesca metafísica” (*metaphysical detective story*). Esta é definida por Patricia Marivale e Susan Sweeney como

a text that parodies or subverts traditional detective story conventions – such as narrative closure and the detective’s role as surrogate reader – with the intention, or at least the effect, of asking questions about mysteries of being and knowing which transcend the mere machinations of the mystery plot (MERIVALE & SWEENEY, 1999, p.2).

Ou seja, na ficção detetivesca metafísica, a investigação do detetive não aponta simplesmente para a mera solução do mistério que existe na trama, mas sim para questões mais abrangentes. Nesse caso, qual seria esses outros elementos para os quais a investigação aponta?

Um deles, como já vimos, é o próprio ato de investigar, ou melhor, de contar a/uma história, de organizar os fatos em forma de uma narrativa que possa recriar o passado e interpretar a realidade. E esse passado recriado é outro dos elementos, a conjuntura na qual a obra se passa, ou seja, a da ditadura salazarista. Nesse sentido, podemos dizer que tanto *O Delfim* quanto *Balada da praia dos cães* tratam de temas semelhantes, embora a distância temporal que separa as duas obras necessariamente as leve a perspectivas diferentes sobre os assuntos. O segundo, por estar temporalmente mais longe da época da ditadura, e situado na conjuntura, mencionada por Briones (1998), em que os intelectuais procuravam assumir determinado posicionamento diante de um passado recente de autoritarismo, parece estar mais preocupado com a reconstrução do período do regime, com a manutenção e reinterpretação da memória. Já *O Delfim*, por ter sido produzido em pleno salazarismo, se concentra na própria “descrição” da sociedade portuguesa sob o governo do ditador, apresentando os problemas sofridos e o atraso no qual o país se encontrava na época, em especial nas regiões mais rurais. Daí que os depoimentos recolhidos pelo detetive-escritor sejam mais variados, abrangendo diversos tipos comuns das pequenas comunidades rurais portuguesas, a exemplo do vendedor de loterias, a dona da hospedaria onde o narrador de instala, o regedor da vila e um jovem padre. Com o pretexto de tentar esclarecer o desaparecimento do engenheiro e a morte de sua esposa e seu criado, a investigação do narrador acaba por fazer um retrato da Gafeira, bem

como do próprio Portugal do Estado Novo, uma vez que a pequena vila pode ser lida como uma alegoria do país, tendo na figura do Delfim a encarnação do próprio Salazar.

O recurso alegórico também é encontrado em *Balada da praia dos cães*, e aqui quem assume o papel de Salazar é o major Dantas, figura extremamente autoritária que comanda com terror o grupo instalado na casa da Vereda – a metáfora de Portugal no romance. A Gafeira, contudo, parece ser uma representação mais ampla da conjuntura do Estado Novo do que a casa da Vereda, pois naquela é mais visível a crítica e a denúncia dos problemas no qual os portugueses se viam imersos durante o regime salazarista. Merece destaque o controle exercido pelo engenheiro Palma Bravo com relação à lagoa que está no centro da pequena vila, não só geograficamente, mas sobretudo em termos de importância para a população:

Lagoa, para a gente daqui, quer dizer coração, refúgio da abundância. Odre. Ilha. Ilha de água cercada de terra por todos os lados e por espingardas de lei. Mas ilha, odre, coroa de fumos ou constelação de aves, é a partir dela que uma comunidade de camponeses-operários mede o universo; não a partir da fábrica onde trabalha, nem da horta que cultiva nas horas livres. Daí que os gafeirenses lhe conheçam tão bem os ciclos, as estações, os animais que as frequentam e as armadilhas de que dispõe - as dela e as dos guardas (PIRES, 1999, p.65).

A lagoa, acidente geográfico central para a comunidade, tanto em termos materiais quanto identitários, é mantida fora do alcance dos moradores da Gafeira pelo poder tirânico do engenheiro, que relega à população da vila uma condição subalterna e precária. De maneira semelhante, o próprio Salazar controlava Portugal sem permitir que o país pertencesse de fato aos portugueses, que se viam obrigados a servir ao governo paternalista e autoritário do ditador, afastados de qualquer possibilidade de autonomia.

Essa mistura de paternalismo com autoritarismo mantida por Salazar é resumida e satirizada por Cardoso Pires na “receita” utilizada por Palma Bravo para manter os gafeirenses no controle: “Vinho por medida, rédea curta e porrada na garupa” (PIRES, 1999, p.124). Ela também aparece, em certa medida, em *Balada da praia dos cães*, uma vez que a representação de Portugal no romance é uma casa – justamente o símbolo do ambiente familiar. Mas nesse romance o elemento do autoritarismo ganha mais destaque, e o major Dantas assume o papel de ditador em miniatura. Ao contrário do que ocorre na Gafeira, em que, apesar dos problemas mostrados, o humor está sempre presente (sendo o próprio engenheiro responsável por alguns desses momentos cômicos), na casa da Vereda o ambiente é de tensão constante, como se alguma forma de violência pudesse irromper a qualquer momento; e o foco dessa tensão é o major. Aqui temos uma representação mais sombria de Salazar e do terror silencioso que dele emanava, do medo causado pelas ações subterrâneas da polícia política, dos desaparecimentos, da tortura, da censura.

Mas tanto em *O Delfim* quanto em *Balada da praia dos cães* o destino do ditador é a queda; e nos dois casos esta é resultado direto de seu comportamento. No primeiro romance a decadência do Delfim ocorre devido aos seus próprios erros; embora não fique esclarecido se houve ou não assassinato, é muito provável que o desaparecimento do engenheiro esteja relacionado com a morte da sua esposa e seu criado e com o escândalo relacionado a este acontecimento; de uma forma ou de outra, Palma Bravo é responsável pelo que aconteceu. Em todo caso, seu desaparecimento permite que a lagoa seja comprada pelos “98”, um grupo formado por habitantes da Gafeira. Assim, com a queda do Delfim, o povo pode ficar livre para controlar coletivamente sua terra, não só em termos econômicos, mas também ideológicos – lembremos que a lagoa possui uma forte dimensão simbólica para os habitantes da aldeia, uma vez que é a partir dela que eles “medem o universo”. É por isso que a lagartixa

adormecida – metáfora de Portugal dentro da metáfora que é a Gafeira – se mexe após a queda do engenheiro:

(...) tenho a resposta comigo, num pedaço de papel que trouxe há pouco da loja do Regedor, uma licença de caça passada por ordem dos habitantes da aldeia, e não por Tomás, o Engenheiro. O tempo, o bom sentido do tempo, está nesta prova. A lagartixa sacudiu-se no seu sono de pedra (PIRES, 1999, p.47).

Já em *Balada da praia dos cães*, o fim do controle do tirano não decorre diretamente de suas próprias atitudes, mas é consequência de uma ação ofensiva contra ele, realizada por seus próprios companheiros, que o assassinam. Porém, ele ainda assim acaba sendo responsável por sua queda, uma vez que é devido a seu comportamento autoritário que o ambiente na casa da Vereda se torna insuportável, levando ao atentado contra sua vida. Essa ação “insurrecional” levada a cabo pelos demais membros do grupo do major Dantas encontra paralelo com o movimento revolucionário do 25 de Abril, que destituiu o Estado Novo criado por Salazar. Assim, enquanto que em *O Delfim*, que ainda estava inserido no Regime, só se podia especular qual seria o destino da figura do ditador (abrindo espaço, por outro lado, para uma visão “utópica” e socialista do que viria depois da queda do autoritarismo, com os moradores da Gafeira tomando o controle da lagoa coletivamente); em *Balada da praia dos cães*, mais distante temporalmente, o fim dessa figura se aproxima mais do que aconteceu em efetivo, evidenciando mais uma vez a maior preocupação com a recuperação do passado que é operada nesse romance.

Devemos fazer notar que em *O Delfim* encontramos a figura do intelectual como detetive; e, não por acaso, nesse romance é problematizada a dificuldade de se estabelecer uma interpretação da realidade que seja totalizante, embora a tentativa de oferecer uma representação do mundo, conquanto parcial e marcada pela multiplicidade, não seja abandonada. O trabalho (e o papel) do intelectual pós-moderno é, dessa maneira, abordado nesse romance de Cardoso Pires. Como nos mostra o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2010), enquanto a melhor metáfora para representar o intelectual moderno é a do legislador (aquele que postula a Verdade do mundo e o melhor caminho para se alcançá-la); o intelectual pós-moderno pode ser exprimido na figura do *intérprete*: aquele sujeito que não lida com apenas uma Verdade, mas sim com várias, e cuja função é a de traduzir as diversas verdades entre si e fazê-las entrar em diálogo. O intelectual pós-moderno, portanto, lida com a multiplicidade de versões sobre o mundo, e está ciente de que é impossível, atualmente, oferecer uma única visão sobre a realidade que pretenda dar conta de toda a sua complexidade.

Mas não é apenas *O Delfim* que aborda o papel do intelectual no mundo pós-moderno; assim também ocorre em *Balada da praia dos cães*. É verdade que o agente Elias não é um intelectual como o é o escritor-narrador de *O Delfim*, mas os dois personagens estão relacionados entre si por uma comparação em comum: a com o *furão*. A curiosidade natural geralmente atribuída a esse animal, juntamente com sua prática de cavar buracos e procurar coisas subterrâneas são os elementos centrais que norteiam a comparação feita com os dois detetives, e revelam assim a função essencial de ambos: investigar e revelar aquilo que não é evidente. E, somado a isso, reconstruir o resultado de sua investigação. É por isso que a comparação com o furão aparece sempre relacionada com a prática da representação linguística: Elias é um “furão e *amanuense* do crime” (PIRES, 2009, p.82), e o narrador de *O Delfim* é tanto um “coleccionador de casos, furão incorrigível” quanto um “*contador de histórias*” (PIRES, 1999, p.42).

Assim, Elias se aproxima do papel de intelectual assumido pelo narrador-escritor de *O Delfim* porque ambos são “furões” que investigam a parte subterrânea, invisível da

realidade, com a finalidade de reconstruí-la de maneira mais crítica; da mesma forma, ambos estão próximos do trabalho do historiador em reconstruir o passado, como já vimos anteriormente. Dessa maneira, mesmo que Elias não assuma a função de intelectual enquanto personagem, ele não deixa de discutir a função do intelectual na contemporaneidade – como também faz o narrador-escritor e vários outros intelectuais-detetives que aparecem em diversas narrativas detetivescas metafísicas pós-modernas.

Conclusão

Ao produzir metaficções historiográficas³ detetivescas, Cardoso Pires consegue ao mesmo tempo abordar criticamente a realidade portuguesa do período da ditadura salazarista e a forma como podemos representar tal período. Discute também o papel daqueles que, como ele mesmo, se propõem a realizar tal tarefa, sabendo que seu trabalho será sempre parcial, mas, ainda assim, indispensável. Além disso, ao lermos os dois romances de Cardoso Pires, percebemos que a subversão do processo investigativo, comparado àquele realizado no gênero policial tradicional, recebe uma atenção especial por parte do autor. Podemos então inferir que tal transgressão se trata de uma das marcas mais importantes e frequentes do gênero, possivelmente mais do que a suspensão da solução enfatizada por Stefano Tani, em seu artigo “The Doomed Detective” (2002)⁴. Isso se explica pelo fato da investigação se tratar, como nos lembra Pessoa, do elemento principal do gênero detetivesco: “Uma história policial, ou, mais propriamente, uma história de investigação, é uma história de mistério cujo principal desígnio não se localiza no mistério em si, mas na sua investigação” (PESSOA, 2012, p.217). Se o juízo do autor português estiver correto, então nada mais natural que a vertente da narrativa detetivesca que procura subverter as regras do gênero concentre sua ação paródica nesse componente do gênero, justamente devido a sua centralidade.

Referências bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt. *Legisladores e intérpretes: sobre modernidade, pós-modernidade e intelectuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.221-232.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. 4.ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 2008.
- BRIONES, Ana Isabel. Gênero e contragênero: Tópicos do Romance policial na narrativa portuguesa dos anos oitenta como via de reflexão histórica. In: *Revista de Filologia Românica*. n. 15, 1998, p.267-280.
- _____. The Detective Genre as a Postmodernist Parody for the Representation and Redemption of History. José Cardoso Pires’ *Balada da praia dos cães*. In: *Portuguese Studies*, King’s College London, v.12, 1996, p.171-184.
- COELHO, Eduardo Prado. O Círculo dos Círculos. In: PIRES, José Cardoso. *O Delfim*. Lisboa: Dom Quixote, 1999.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LLTC, 1989.

³ O conceito de “metaficção historiográfica” foi cunhado por Linda Hutcheon para se referir às narrativas pós-modernistas. Para a autora, a metaficção historiográfica seria uma obra que, ao mesmo tempo, é profundamente metaficcional e preocupada em abordar a realidade. Por tudo o que foi exposto neste artigo, podemos ver que os dois romances de Cardoso Pires aqui abordados podem facilmente ser considerados metaficções historiográficas.

⁴ Entretanto, não se pode afirmar que se trata da sua marca principal e inevitável. Por exemplo, em “A morte e a bússola”, de Borges (2008), a investigação do detetive ocorre seguindo o modelo clássico, que só é verdadeiramente subvertido ao final. É possível argumentar, contudo, que essa seria apenas uma exceção que confirma a regra, embora seja temeroso postular regras com tal grau de rigidez assim quando se trata de uma vertente tão plural de um gênero já bastante múltiplo como é o policial.

- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.
- LIMA, L. C. A Narrativa na Escrita da História e da Ficção. In: _____. *A Aguarrás do Tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p.15-121.
- MERIVALE, Patricia; SWEENEY, Susan Elizabeth (Orgs.): *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe do Postmodernism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.
- PESSOA, Fernando. *Histórias de Um Raciocinador e o ensaio "História Policial"*. Porto: Assírio & Alvim, 2012.
- PIRES, José Cardoso. *Balada da praia dos cães*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- _____. *O Delfim*. Lisboa: Dom Quixote, 1999.
- TANI, Stefano. The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction. In: ASCARI, Maurício. (Org.). *Two Centuries of detective Fiction: A New Comparative Approach*. Bologna: University of Bologna, 2002.
- SANTOS, Eduardo Prazeres dos. *Estratégias de romance policial nas obras de José Cardoso Pires e Rubem Fonseca*. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2008.