

UMA EXISTÊNCIA EM REDOMA: A *BALADA DA PRAIA DOS CÃES* E A DOCUMENTAÇÃO DE PORTUGAL

Michele Dull Sampaio Beraldo Matter
CEFET-RJ

RESUMO:

O presente artigo consiste em uma leitura do romance *Balada da Praia dos Cães*, do escritor português José Cardoso Pires, no que se refere à representação identitária de sujeitos em crise experimentada ali pelos seus personagens e ao exercício de uma escrita politizada representativa da pátria portuguesa em deterioração.

PALAVRAS-CHAVE:

Escrita; identidade; testemunho; história e ficção.

ABSTRACT:

This paper consists in a reading of the novel *Balada da Praia dos Cães*, by the Portuguese writer José Cardoso Pires, exploring the fragile identity of your characters and thinking about a political written representative of the portuguese homeland in a process of deterioration.

KEYWORDS:

Written; identity; witness; history and fiction.

Viver um livro está para mim no amontoado de memórias que o acompanham pela vida fora e não constam dele, não foram escritas. Está no apontar para a perfeição como o mais-infinito indispensável ao processo de criar e está, depois, na luta contra as limitações de nós próprios, naquilo que pressentimos e procuramos e quase nunca se ilumina. Está, finalmente, nesta configuração solitária de criar um projeto e ao mesmo tempo em disponibilidade quase supersticiosa para o corrigir a cada passo; para o deixar repousar, ganhar distância; para o rasgar se for preciso.
José Cardoso Pires, 1983.

A epígrafe de abertura deste estudo é parte de um depoimento do escritor José Cardoso Pires, em discurso, na ocasião do recebimento do *Grande Prêmio do Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores* de 1982, conquistado com o livro *Balada da Praia dos Cães*. O escritor menciona aqui a vivência de um livro, ligada por

ele mesmo à memória, palavra cara à literatura produzida na contemporaneidade. Da mesma forma a *Balada* apresenta-se como um texto baseado na *memória* coletiva de um fato real, recriado em termos ficcionais a partir também da *memória* do escritor, e proporciona, entre outras coisas, um retrato de uma época que estará para sempre na *memória* do povo português: a ditadura salazarista.

Inspirado em um caso real que abalou a opinião pública portuguesa nos anos 1960 e 1961, Cardoso Pires constrói um romance cujo tempo de enunciação é claramente marcado como o do ano de 1982. O romance apresenta na realidade duas histórias: a do assassinato do major Dantas Castro e a da investigação do mesmo por Elias Santana, chefe da brigada da Polícia Judiciária. Na verdade, esta segunda é a que ocupa o maior espaço no texto, tanto de importância quanto espacialmente falando, já que o grande bloco “A investigação” ocupa bem mais da metade do romance. Através da investigação do caso, o leitor vai conhecendo os detalhes da macro-história¹, que é o assassinato. O segmento “A reconstituição”, ainda ligado aos dados finais da investigação de Elias Santana, permite o fechamento dos pormenores do crime acontecido, ampliando para o leitor o conhecimento de seus fins.

A *Balada* parece propor uma análise do Portugal dos anos 1960, ainda vivente sob um regime fascista, bem como uma reflexão sobre as ações ou não ações dos homens portugueses pré e pós-Revolução dos Cravos. É esta escrita, entre tantas outras coisas, politizada, do romance de Cardoso Pires, o enfoque principal deste artigo.

A multiplicidade de gêneros que são retomados e reconstruídos pelo autor nesse romance permite ao leitor visualizar um estilo novo de construção. Além disso, ao apresentar um conluio entre a denúncia da realidade opressiva e uma grande preocupação com a técnica utilizada, será possível associá-lo ao gênero que surgiria a partir dos anos 1980: a *metaficção historiográfica*, como designou Linda Hutcheon (1991), segundo a qual “a autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado” (HUTCHEON, 1991, p. 22).

No seu livro, *A poética do Pós-Modernismo*, Hutcheon pretende criar, como já anuncia o título, uma análise da produção, principalmente literária, que ela chamou de *pós-moderna*, por apresentar determinadas práticas, como a fluidez das fronteiras entre os gêneros literários e o questionamento de qualquer sistema totalizante, gerando, por exemplo, textos com uma multiplicidade de narradores. A *metaficção historiográfica*

¹ Usamos esse termo em relação ao tema mais abrangente, mais geral, que é o assassinato, e não em relação à ordem de importância ou ao espaço que ocupa no texto. Já dissemos, pois, que a investigação do mesmo é, na realidade, o grande assunto do romance, para o qual o tema do assassinato serve de pano de fundo.

seria uma prática pós-moderna de escrita no sentido usado por Hutcheon, visto que parte da tradição não necessariamente para contestá-la, mas para conviver com ela numa outra forma de apreensão.

Não pretendemos, entretanto, ao usar o conceito de Hutcheon, discutir se o romance *Balada da Praia dos Cães* é ou não um texto pós-moderno. Desejamos aqui destacar a relevância de uma escrita que, ao criar uma narrativa a partir de um fato histórico passado em Portugal, sem assumir verdades totalizantes, negocia formalmente com aquilo que Hutcheon chamou de pós-moderno, na medida em que se apresenta também como um texto autocentrado. Nesse sentido, o leitor está diante de um texto que pensa a respeito do seu próprio fazer literário, apresentando uma “autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas”, sem descuidar, contudo, do fato de colocar o leitor em situação de reflexão, de forma a fazê-lo pensar e construir um juízo a respeito dos personagens e do texto, traço típico de um narrador moderno. O texto pratica ainda o questionamento de sistemas homogeneizantes, por, de certa forma, apresentar um discurso ficcional que, sabendo-se criação, coloca em discussão o conceito de História por entender que também o histórico se revela como criação, já que é discurso.

José Cardoso Pires mencionou em entrevista, assim como seu personagem Elias, que seu romance é “uma valsa de conspiradores”, os quais espelham a necessidade de mentir sempre, numa pátria em que se precisa manter uma fachada de normalidade. Um olhar atento sobre esses *valsantes* permite-nos perceber corpos fragmentados e solitários, que estabelecem para si uma precária identidade. A partir disso, podemos nos perguntar: que identidade dão à Pátria portuguesa esses corpos dilacerados pelo medo? Entendendo que os problemas individuais refletem o coletivo, passamos a analisar as identidades construídas para si mesmos por tais personagens, a fim de pensar sobre a discussão que o texto propõe a respeito da identidade nacional portuguesa.

1. A “precária” identidade dos personagens

Elias: Roque, este processo é mas é uma valsa de conspiradores. (Risada, oca). Ora agora mentes tu, ora agora minto eu, mentia tudo, minha gente.
(PIRES, 1987, p. 225.)

O chefe da brigada, Elias Santana, sob cuja visão está centrada a maior parte do texto, é a figura emblemática da desertificação da vida, da angústia e da solidão. Já na abertura do romance, a descrição física dessa personagem indicia a sua existência desprovida de cor, de vida mesmo. O texto aponta que ele é um “indivíduo de fraca compleição física, palidez acentuada”, “olhos salientes (exoftálmicos) denotando um

avançado estado de miopia, cor de pele e outros sinais reveladores de perturbações digestivas, provavelmente gastrite crônica” (BPC², p. 13). Não há como não associar essa sua fraqueza, palidez e doença digestiva com a sua vida tediosa e ensimesmada, que mais lida com mortos do que com vivos. Até mesmo seu animal de estimação é como um morto, pois, além de ser um lagarto – animal que não estabelece efetivamente uma relação amigável, de cumplicidade, com o homem –, ele vive em uma redoma de vidro controlada, para que não se lembre de fêmeas ou do sol, isto é, vive um simulacro de vida, assim como seu dono.

Na sua solidão, Elias fantasia com Mena, e, como forma de possuir metaforicamente o corpo dela, ele recorre a interrogatórios que se repetem constantemente, e à masturbação como exercício da sua sexualidade falhada. A masturbação reforça a ideia de ensimesmamento do sujeito:

O quarto alastra (é só paredes) e dissolvido na superfície crespada de cimento está o rosto dela. Dela, quem? Mena? Parece. Mas não tem tempo de o precisar porque há um roupão a abrir-se e a mostrar um corpo imenso, sumptuoso, púbis negro e cabeleira de prata. [...]

Elias masturba-se. Sempre de olhar parado, vendo para dentro e a 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. (BPC, p. 188-189.)

A dispersão e a fragmentação desse sujeito vêm expressas também através dos vários nomes ou epítetos que lhe são atribuídos no decorrer da narrativa. Ele é primeiramente apresentado como Elias Santana, depois, informa-se o seu nome completo, Elias Cabral Santana, e daí à frente ele é tratado por Elias, Elias Cabral, Elias Santana, Covas, Chefe Covas, ou somente como chefe da brigada.

Da mesma forma, a sua linguagem é vazia, absorvendo clichês e máximas que representam discursos institucionalizados, mas que são como verdades eternas para ele: “Quando o sangue cheira à política até as moscas largam a asa.” (BPC, p. 19); “O mundo é um grandecíssimo cadáver com moscas de vaivém para abrilhantar.” (BPC, p. 34); “A sombra, estimado irmão, é o castigo do vivente. Nunca protege o próprio e alimenta-se dele.” (BPC, p. 44); ou ainda: “(Elias, quando às vezes acaba de interrogar um cadastrado: ‘Entrei pelo gajo dentro e rebentei-lhe pelas costuras’.)” (BPC, p. 62). Portanto, essa é uma linguagem que não muda, e é tão oca quanto o sujeito que a pratica.

² BPC será a abreviação utilizada aqui para a referência ao romance *Balada da Praia dos Cães*.

Como recurso para a sua sobrevivência, Elias recorre também à artificialidade de seu “Baú dos Sobrantes”, partes de outros “corpos” que ajudam a preencher sua existência despersonalizada:

Elias vai passar o dia em casa. Jantar, depois cinema, mas até lá tem a janela: alegria activa do Tejo, passeios ao Ginjal, gatos de telhado e um rádio a transmitir o relato de futebol; um vizinho em pijama a dar de comer ao pombal. Tem o rastilhante: Lagarto Lizardo, quem te pintou. Tem finalmente um envelope grande e gomado, dito Baú dos Sobrantes: mete-se a mão e saem curiosidades. Relatos, notinhas, fotografias; até versos.

[...] Há outros escritos, outros versejares, mas esses sem rima de cama: apontamentos, pedaços de testemunhas. Fotografias, também. Duas pelo menos, a da jovem na piscina com guarda de honra de pavões e a dos dois caçadores no rio dos hipopótamos. (BPC, p. 100.)

Rever o seu baú é um ritual, uma forma de manter a continuidade da sua vida deserta: “Como nas outras sessões de sobrantes, Elias deixa para o fim o Retrato de Mena em Fundo de pavões. Contempla-o sentado à mesa, tendo à mão esquerda o lagarto Lizardo no seu deserto vidrado e à frente a noite em janela de infinito. Aprofunda a foto em silêncio.” (BPC, p. 104.)

Por ocasião da atribuição do *Grande Prêmio de Romance e Novela* a Cardoso Pires, por esse livro, Óscar Lopes, em seu discurso de premiação, tece alguns comentários sobre a narrativa e sua relação com “a situação atual, as tensões e a identidade daquilo que chamamos ‘Portugal’” (LOPES, 1983) e disserta sobre a figuração desse personagem:

O Chefe Elias é a personificação da consciência possível para um dado momento social: é a consciência de uma impotência em processo, impotência tendente à autodestruição ou revendo-se em certa imagem da sua própria vida como que petrificada, que é um lagarto, [...] um bicho que, aparentemente tudo vê, mas não faz nada, como aliás acontece com Elias, esse profeta judiciário de uma Lisboa burguesa de há vinte anos, ou de agora. (LOPES, 1983.)

A vida de Elias é um simulacro, assim como a de seu lagarto, que vegeta em sua gaiola de vidro, restando-lhe como fuga apenas o sonho. Aliás, mais uma vez como seu dono, para quem só é possível ter as “fêmeas” num universo imaginário, ou com telefonemas pervertidos, apesar da sua figura externa de policial discreto.

Lizardo mantém-se impenetrável em seu planeta de vidro. É um dragão doméstico; pequeno mas dragão. É pré-histórico, sobranceiro ao tempo. O dono acerca-se dele para regular o termostato fixado na gaiola porque é mudança de estação e há que se regular o calor. No verão tem muitas vezes

que humedecer a areia para que o animal não se excite e não se ponha a bater o rabo com lembranças de fêmea ou de penhascos de sol a pino. (BPC, p. 18.)
Calor, calor. O Lizardo não faz mais nada que sonhar com o calor. (BPC, p. 108.)

O lagarto Lizardo preso numa redoma de vidro é uma imagem alegórica da Pátria portuguesa – algo como um ser pré-histórico, atrasado no tempo, cerceado de qualquer liberdade ou gosto pessoal por um regime que foi chamado de “mortificação coletiva do povo português” (RODRIGUES; NEVES, 1959, p. 13) – bem como de seus habitantes, para quem apenas só é possível sonhar. Já sabemos também que o corpo e o exercício da sua sexualidade são bens que concedem ao homem a sua individualidade e a sua liberdade. Tirar do lagarto o pleno gozo de sua sexualidade é semelhante à retirada de liberdade que Elias, bem como o major Dantas, tentam atribuir ao corpo de Mena, por tomá-lo com posse, física no caso do major, psicológica e metafórica no caso do Chefe Covas.

A imagem de cerceamento do lagarto em jaula de vidro é atribuída por Elias às mesas dos agentes com quem trabalha.³ Depois também a Mena na prisão, como se verá. Dessa forma, vê-se que ela é uma metáfora recorrente no romance e, dada a sua reiteração, não convém esquecê-la. Ela é uma das muitas imagens representativas da condição de centramento, alienação, aprisionamento e ausência de liberdade da Pátria portuguesa.

A vida do major Dantas não deixa de ser também um simulacro. Ele finge que a situação encontra-se como previra, forja cartas que teria recebido do exterior, simula uma reunião secreta com o *Comodoro*, tudo para tentar manter a situação sob seu controle, sem assumir que o plano fracassara. Tão impotente quanto sua ação frustrada é sua própria sexualidade:

Mena morde o lábio antes de responder. As torturas, diz. Cada vez ia mais longe, tinha de acabar por me matar.

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

Ele tinha-se tornado impotente, diz Mena baixando o pull-over. (BPC, p. 21.)

³ “Acolá, do outro lado do vidro da parede, alinham-se as mesas dos agentes. Tampos metálicos, máquinas de escrever, tudo numa claridade sem alma. Como se fosse um aquário, pensa. [...] Um dia, se Deus lhe der vida e saúde ainda há-de ver bolhinhas de oxigênio a subirem por aquele vidro acima e os sacanas dos agentes a darem à cauda, de boca aberta.” (BPC, p. 52.)

Assim, sobre a bela amante, mais jovem e cheia de vida, incide a maior parte de seu ódio, oprimindo-a, tanto quanto o faz Elias em seus interrogatórios torturantes. Com efeito, essa imagem de Mena, que fecha a sessão “A investigação”, apresenta-a também como um lagarto, na visão de Elias, com as costas lavradas por queimaduras que pareciam formar uma espinha de escamas a correr do dorso. Mena é, como o lagarto, um ser aprisionado, mas pelos homens ao seu redor, que a violentam por não suportarem o pleno gozo de sua sexualidade, isto é, da sua liberdade.

Sem dúvida, essa imagem do lagarto fechado em sua redoma de vidro é uma das mais recorrentes na narrativa, e incide sobre todos os personagens, refletindo também 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 C cerceadas pelo medo e pela não possibilidade de se fazer o que se realmente deseja? Assim, ela é reveladora da condição do sujeito sob regimes totalitários, e talvez pudéssemos dizer que ela é a grande alegoria da Pátria portuguesa apresentada no texto. Voltaremos a analisar adiante essa relação dos problemas individuais dos personagens que refletem o coletivo.

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, p. 48). “Oca é o termo. De certo modo, morta.” (BPC, p. 65). Mas é o seu discurso que dá sustentação à investigação do Chefe Covas e alimenta a existência fútil do mesmo.

Não é à toa que o relato da investigação se estabelece a partir da descoberta da casa e de um depoimento de um pedreiro que vira uma mulher nua na janela, Mena, e termina com a perda desta presa para a Pide. Tudo na investigação de Elias gira em torno dela.

Mena sofre os vários abusos de Elias e também de seu amante. No caso do major, esta é efetivamente uma tortura física e verbal, por exemplo, quando este descobre que ela havia retirado do tornozelo a corrente que lhe dera, marcando-a como posse sua:

“Nua, sua puta,”

Despiu-a aos rapelões, atrás do roupão arrancou mantas, lençóis, tudo para longe, tudo para o corredor. Depois ficou à porta, olhos fechados, a dominar-se. “A trair-me, esta puta.” Rosnava e respirava fundo.

Mena de pé, envolvida nos braços. Não era frio que sentia, era a nudez como uma impotência final; da porta do quarto Dantas C media-a como se ela fosse um espetáculo de misérias. (BPC, p. 107.)

Entretanto, a opressão exercida pelo investigador é um exercício de poder dado pelas torturas de sessões infinitas de interrogatórios, nos quais, muitas vezes, ele pedia que ela começasse a contar a partir de qualquer ponto da história, como se necessitasse ouvi-la para se manter vivo.

Esta ação opressiva é uma questão de luta por espaços. Mena tem seu espaço íntimo cada vez mais invadido por Elias. A cena a seguir é exemplar com respeito a essa perda paulatina de espaço da personagem-vítima da opressão verbal, psicológica e também física do investigador. As palavras usadas – *violentação*, *presa*, a vítima *em campo aberto*, enquanto ele inicia *sentado a um canto* – são reveladoras desse tragar da *prisioneira*. Tal cena é modelar também do caráter teatral que o texto do romance apresenta, com referências ao cenário, às ações paulatinas, enfim, com intensa dramaticidade:

Invasão do espaço individual, assim se diz. Violentação do território do sono e outras. Logo na primeira sessão de perguntas o chefe da brigada montou o cenário arrastando maples e mesas para ficar à vontade com Mena no gabinete do inspetor. Ele sentado a um canto, ela no meio da casa, em campo aberto. Depois, pergunta a pergunta, Elias foi chegando mais a cadeira. Palmo a palmo, como que por acaso. A presa sentada em solidão, sempre mais agarrada ao seu espaço íntimo, e ele a aproximar-se atrás de cada pergunta. Como que por acaso, como que por acaso. Pode fazer-se isso com pequenos movimentos de quem se inclina para ouvir melhor e avança um pouco a cadeira, ou no acto de se apanhar qualquer objeto que se deixou cair, ou indo à janela e ganhando mais um palmo a sentar-se. Mil pretextos. Perguntas, sempre perguntas; às duas por três Elias já estava colado à prisioneira, cobria-a com o seu bafo de polícia. Invasão de espaço individual. (BPC, p. 61-62.)

Em outro momento, Mena tem seu espaço invadido pelos olhos de Elias, que vigia a presa acuada nos calabouços da polícia. A cena é um estupro metafórico e verbal, pois o investigador, com todo o seu lado pervertido, violenta-a em pensamento. Lembramos aqui o lado meio psicótico do comportamento de Elias, não só nesse trecho, mas na prática estranha que realiza ao ritualmente contemplar os objetos do seu Baú de Sobrantes. Aliás, esse comportamento compactua com a informação, dada logo no início do romance, de que ele passara um tempo em um sanatório:

Elias vigia-a espalmado na superfície da porta, olho quedo. Ali a tem ao real e por inteiro. Fechada num círculo de vidro, ali a tem. A pedir com um corpo daqueles uma boa verga que entrasse toda, que a explodisse com descargas de esperma a ferver, daquele que é grosso e pesado, do que cresta, e que a encharcasse de alto a baixo desde os olhos até as nádegas, o que ela queria era isso [...] Mesmo distanciada e reduzida pelo vidro panorâmico do ralo é uma provocação, uma agressão da natureza, a grandacabrona. (BPC, p. 208.)

“Fechada num círculo de vidro”, como seu lagarto, como ele mesmo. É assim que Elias queria Mena, ausente de qualquer liberdade para além das relações perversas de seus interrogatórios sem fim que convinham para alimentar suas fantasias sexuais. Como se dela ele tivesse a posse, Elias reclama para si mesmo da enxaqueca com que ela uma vez dissera estar, ou de quando ela mencionara que estava menstruada.

Outra estratégia usada pelo Chefe Covas para torturá-la era a apresentação constante da sua unha gigante no dedo mínimo, enquanto a interrogava: “Fica-se a correr a mão pela calva penteada, a unha gigante vai riscando o ar com uma lentidão calculada: Então?” (BPC, p. 68). Esta unha “crescida e envernizada” (BPC, p. 13) dá ao personagem um ar macabro, em analogia com os mortos com quem ele lidava e pode ser lida como uma alegoria do poder tirânico exercido por Elias sobre suas “vítimas” – os depoentes, em especial, sobre Mena: “Mas Mena não conhece a redacção final das confissões, o resumo dela e dos seus companheiros em papel judiciário. E prossegue, tem que prosseguir, há uma unha, um esporão, a espicaçá-la. Diz: É infernal, tudo isto.” (BPC, p. 132).

Há um comentário interessante no fragmento dedicado ao depoimento da amiga Maria Norah Bastos d’Almeida sobre quão significativa era a existência de Mena para os agentes policiais, em especial Elias: “A ela, francamente a única coisa que lhe apetece é perguntar a esses e a outros manjamerdas que andam tão interessados na Mena e nessa especulação de coisas macabras: Pá, mas afinal vocês estão assim tão necessitados que até têm que inventar uma mulher?” (BPC, p. 103-104). Esse relato corrobora para mostrar como a narrativa se move em razão de Mena, dando ao feminino, mesmo que achacado pela violência do masculino, um importante papel.

Mena, por suportar calada a opressão de “seus” homens, 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, ela também consegue subverter essa ordem, já que sobrevive, apesar de violentada de diferentes maneiras, “afirmando sua liberdade mesmo presa nos calabouços da Polícia Judiciária e, por isso, introduzindo no sistema do poder masculino a desordem indicial da fresta aberta no poder político” (PEREIRA, 2005, p. 267). Sua sobrevivência é a realidade oposta à dos homens que a oprimiam, ambos já mortos desde o início da narrativa, o major fisicamente (repare-se que ele existe apenas em discurso, através dos depoimentos de Mena e dos demais personagens), e Elias metaforicamente. Aliás, este último, o mais próximo que consegue estar dela é quando, ocupando o lugar do morto, na *reconstituição* do crime, esteve aos

seus pés, quando os tornozelos da mesma “aparecem-lhe numa claridade exacta, impecáveis. Estão quase em cima de Elias, nunca os teve tão perto” (BPC, p. 235).

Analisando as identidades desses corpos que compõem a narrativa, entendemos que a visão sobre a Pátria portuguesa que eles proporcionam é trágica. Esses corpos acometidos pelo medo, cerceados pelo poder, cujas relações se estabelecem pela perversidade, espelham, nas palavras de Oscar Lopes, a “necrose de todo um tecido social” (LOPES, 1983) existente em Portugal no tempo de enunciado do romance, e cujos reflexos estendem-se pelo tempo de enunciação da narrativa – o ano de 1982, quando o fim da ditadura já teria ocorrido. As tensões expressas no romance, no entanto, não se restringem a Portugal, mas a qualquer realidade em que se faça do poder um exercício impositivo de autoridade. Estudemos ainda mais a fundo a relação do texto com a preocupação com o coletivo, isto é, com a identidade nacional.

2. A escrita e a identidade nacional

Porque assim como aquele que habita com o suicida se mata em vida, também o que mata não faz mais do que se suicidar nessa morte.
(Elias – Personagem da *Balada da Praia dos Cães*)

O comentário do personagem Elias expressa um pouco sobre a condição extrema a que é levado o indivíduo que habita em uma atmosfera de tensão e medo, como a em que viveram os quatro personagens envolvidos no crime da *Balada da Praia dos Cães*. Também o autor coloca em Apêndice um comentário do arquiteto Fontenova ao expressar-se sobre o medo, que é na verdade o grande tema do romance, e sobre seus reflexos na vida de quem o sente:

“Eu creio que o medo é uma forma dramática de solidão. Uma forma-limite também, porque corresponde à ruptura do equilíbrio do indivíduo com aquilo que lhe é exterior. Mas o pior é que essa ruptura acaba por criar uma lógica de defesa, eu pelo menos apercebi-me disso, a lógica do medo vai estabelecer certas relações alienadas de valores até um ponto em que se sente que o medo se torna assassino.” – Arq. Fontenova, em conversa com o Autor, verão de 1980. (BPC, p. 254.)⁴

Ao longo deste estudo já comentamos o quanto a escrita deste romance revela-se politizada, isto é, como os problemas individuais vividos por tais personagens refletem o coletivo. Nesse caso, o coletivo é a própria Pátria portuguesa, que vive um tempo datadamente marcado pelo regime salazarista. Assim, problemas como o medo, a

⁴ Apêndice, em referência à p. 228, na qual se mostra a discussão do major Dantas com Fontenova a respeito dos métodos que o major queria utilizar.

solidão, a impossibilidade de saber agir em situações extremas de tensão, ou de se saber agir para efetivamente mudar o sistema, situação vivida metonimicamente, por exemplo, na Casa da Vereda, são reflexos da realidade externa. Tais problemas tanto são condicionados ou decorrentes dessa realidade exterior, quanto justamente metaforizam esse coletivo.

Ao final do romance, o autor comenta em nota sobre isso, ao expressar-se a respeito da atitude de um dos assassinos do major, em quem se inspirara para construir a figura do arquiteto Fontenova. Não há culpados, há vítimas:

Então como hoje ele sabia que na sua tragédia individual existiu uma parte-maior de erro colectivo; que as sociedades de terror se servem dos crimes avulsos para justificarem o crime social que elas representam por si mesmas e que em todos esses crimes a sua mão está presente, em todos. (BPC, p. 255.)⁵

A análise da questão do espaço é importante num romance como esse. Há uma luta por espaços individuais, que perpassa também o espaço do corpo, por exemplo, o espaço de Mena que Elias deseja absorver na cena de interrogatório já citada, ou o espaço de Dantas C que Elias também gostaria de ocupar como meio de ter para si a posse do corpo de Mena.

Da mesma forma, uma análise dos espaços físicos apresentados na narrativa permitir-nos-á entender que o romance se propõe a *ouvir, ler, ver e verificar* Portugal: a Casa da Vereda como microcélula do espaço da Pátria; a casa fechada e solitária de Elias, representativa da vida desse personagem; as repartições públicas oprimidas pela presença constante do retrato de Salazar; os espaços de Lisboa referenciados com decrepitude. Assim, não é gratuito que o texto do romance seja tão marcadamente teatral, com inúmeras referências ao espaço ocupado pelos personagens e a seus movimentos. Eles evidenciam isomorficamente o conteúdo principal do texto.

Para Bachelard, a casa pode ser considerada “um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, s/d, p. 30). Ela, ainda, “mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano” (BACHELARD, s/d, p. 23). Se a casa dá ao sujeito uma noção de segurança, a noção revelada por tais espaços físicos, por tais casas, dá à Casa-Pátria um retrato muito desalentador, já que todos eles revelaram ser espaços dilacerados em que é quase impossível viver.

A Casa da Vereda – onde habitam temporariamente os cúmplices de uma revolta falhada – acaba por ser microcélula social, pois reproduz o exterior. Major Dantas não

⁵ Nota final do autor.

foge ao regime que lhe formou, o qual tenta questionar, e acaba por estabelecer uma tirania absurda que leva posteriormente os outros membros a matá-lo:

Dantas C recostava-se. Apreciava, sim senhor. Estudava as cartas, apreciando. Só que, azar do cabo, ninguém lhe tinha dado licença para deixar crescer a barba e isso era contra o Regulamento. “Pedi-lhe a si, Fontenova? Pois é, tenho muita pena mas vai rapar esses pelos, nosso Caporal. Já. *Vite, vite.*” (BPC, p. 69.)

A reprodução de um regime totalitário na Casa em que, fugidos, habitaram surge devido à não capacidade de aqueles indivíduos inscreverem para si um código diferente de ação do que estavam acostumados no regime o qual questionavam, mas que os havia formado. Seus planos serão sempre fadados ao fracasso, enquanto partirem do medo, da imposição, do poder agressivo, da mentira. Comenta sobre isso o autor:

O conhecimento do que se passou naquela casa convenciona-me cada vez mais da lógica da responsabilidade colectiva. O que ali reinava era um monstruoso sistema de mentira organizada, uma mentira tácita, vá lá, pela qual cada um dos quatro actores protegiam a sua própria solidão, ou se dissolviam nela, não sei. Aquilo era o microcosmos do medo instalado à escala nacional. [...] Ora, qualquer que fosse a volta que eu desse a isto, ia sempre parar à mesma coisa, à essência do drama: digamos, a uma espécie de encenação da mentira, a uma mitomania levada aos extremos da vida e da morte. (*apud* FERREIRA, 1982, p. 3.)

O romance encena uma revolta fracassada, como muitas que ocorreram durante o regime salazarista, porque mal-organizadas ou porque organizadas apenas para manter um moral de oposição: um *país de fachada* com um *governo de fachada* e uma *oposição também de fachada*:

Porque o que é verdade é que, durante décadas, houve neste país uma oposição de conspirata profissional, republicanoide e mitômana, cuja fantasia megalômana constituía o melhor campo de treino dos métodos policiais do fascismo. O que se passa naquela casa onde coabitam aqueles quatro seres é a caricatura (no entanto, real) do que foi uma parte da conspiração antifascista neste país, durante muito tempo. O que era essencial era manter-se o moral, e para isso mentia-se, mentia-se sempre. Mas era o país inteiro que valsava: mentiam os políticos uns aos outros, e os conspiradores, e os jornais, e a propaganda, e os políticos. E todos alegremente se desculpavam da sua realíssima impotência para mudar as coisas. (*apud* FERREIRA, 1982, p. 3.)

No depoimento da personagem Norah d’Almeida, Cardoso Pires explicita a ideia de um país que queria manter uma falsa imagem de perfeição – o lugar de “descanso” da Europa – e de uma sociedade moldada à sua maneira, para depois desconstruí-la: “Ela desde que é pessoa sabe que este país é de expertos e todo em moral que até chateia.

Precisava mas era de ser pasteurizado com merda de ponta a ponta, que era como a Mena dizia” (BPC, p. 102-103).

Os quatro habitantes da Casa da Vereda querem uma mudança, mas não conseguem fugir da realidade imposta pelo sistema. A saída buscada pelo Cabo Barroca, isto é, a imigração para a França, é representativa daqueles que fogem à luta por mudar algo no país, e metaforiza a atitude de muitos em Portugal, até de uma camada intelectualizada. Assim, ela também estaria sempre condenada ao fracasso, já que efetivamente não muda nada.

Refletindo ainda sobre a identidade nacional posta em discussão pelo romance de Cardoso Pires através da análise dos espaços físicos apresentados ali, lembramos das referências constantes ao retrato de Salazar nas casas e repartições públicas. A imposição do retrato revela a influência contínua do regime na vida das pessoas, como se estas estivessem sendo constantemente vigiadas, e também “a onipresença e a onipotência dos que em seu nome exercem o poder hipertrofiado dos regimes de exceção que, entretanto, se pretende velado sob uma aparência de paz e normalidade” (*apud* FERREIRA, 1982, p. 3). São inúmeras as menções ao retrato no texto. Recortamos algumas: “Agora há aquele gabinete da Polícia Judiciária, com carpete e maples pesados a distanciá-los os dois, agente e inspetor, e um retrato do Salazar na parede” (BPC, p. 19). Ou em: “O Comandante informa-se; e sabendo ao que vêm, leva Elias e adjunto para uma sala de visitas que tem cus de granada a servir de cinzeiros e um retrato de Salazar ao lado do estandarte do quartel” (BPC, p. 39). Ou ainda: “Mena faz que sim, correcto. De cima do mapa espreitam-na os óculos grossos do chefe da brigada; há um retrato do Salazar na parede” (BPC, p. 48).

Mas o fragmento mais interessante é este irônico comentário sobre a cidade de Lisboa como um animal cinzento que finge paz, mas que tem seu interior minado, exatamente como um regime que finge normalidade e tranquilidade, mas se revela opressor, até mesmo pela presença constante do rosto que metonimicamente o simboliza:

Mas atenção, aviso. Lisboa, esse vulto constelado de luzes frias do outro lado do rio é um animal sedentário que se estende a todo o país. É cinzento e finge paz. Atenção, *achtung*. Mesmo abatido pela chuva, atenção porque circulam dentro dele mil filamentos vorazes, teias de brigadas de trânsito, esquadras de polícia, tocas de legionários, postos da GNR, e em cada estação dessas, caserna ou guichet, está a imagem de Salazar e bem à vista também há filas de retratos de políticos que andam a monte. O perímetro da capital está todo minado por estes terminais, Lisboa é uma cidade contornada por um sibilar de antena e por uma auréola de fotografias de malditos com o Mestre da Pátria a presidir. (BPC, p. 49.)

A precariedade da Pátria é também exposta pelos corpos fragmentados dos personagens e suas relações falhadas, apenas na aparência verdadeiras. A visão que Elias tem da cidade ao vaguear pelas ruas de Lisboa dá ao leitor um vislumbre dessa condição decadente. É interessante também o desabafo desalentador do narrador sob o olhar da personagem, ao final:

Meia noite e meia. À saída do Condes, um volkswagen da PSP à porta do Arcádia para despejar o capitão Maria Loureiro em sobretudo pelo de camelo. Aquele de dia passeia-se pela cidade a comandar o trânsito com cara de mau e à noite esconde-se nas *putas* com cara pior. [...] O chá na cervejaria Ribadouro: Isto não é uma cervejaria, é *uma baía de cascas de tremoços com canecas à deriva*. Chulos do Parque Mayer a atacarem o fastio na perna da boa santola, *chauffeurs de praça* a combinarem a sua bandeirada de jogo num *cassino clandestino* para os lados dos Arroios ou para Campolide que são bancas de entendidos onde a polícia faz que não vê. Um *galador de coristas* a puxar *fumaças* à distância. A dona Lourdes, *abortadeira*. *Mestres de obras a arrotar*. Oh, senhores. (BPC, p. 109, grifos nossos.)

O clima de mortificação coletiva é evidente, não só nas ruas ou nas pessoas, mas explicitamente no comentário que Elias Cabral faz do jornal como “Correio de Mortos”, dessa vez um retrato evidente do regime salazarista:

Que está cada vez mais mula-de-enterro, o Diário de Notícias. Cada vez mais correio de mortos. Já não é só a página das cruces, missas do sétimo dia, Agência Magno e etcetera, é a *VELADA AO SOLDADO DESCONHECIDO*, Mosteiro da Batalha, é *A REVOLTA NA ÍNDIA*, Naufrágio de Goa, eterna saudade, é o *PRESIDENTE THOMAZ*, outro morto. Cemitério impresso, pura e simplesmente cemitério impresso tudo aquilo. E o Thomaz em foto a duas colunas parece um pênis decrepito fardado de almirante. (BPC, p. 98-99.)

O pênis decrepito aparece como imagem alegórica da Pátria, e de um exercício de falsa moral ou imagem distorcida de nação que o regime ditatorial vendera e que se mostrara impotente, afinal. Essa imagem de impotência é mimetizada no romance também pelos dois personagens masculinos mais importantes, da mesma forma impotentes: Dantas Castro e Elias Santana. Concordamos com Maria Luiza Scher Pereira, que mostrou que, “a impotência política representa-se no texto pela impotência sexual de que é cometido o major” (PEREIRA, 2005, p. 263). A estudiosa menciona ainda que “a doença de Dantas C. é interna, íntima, mas vai aos poucos minando seu poder. Também o regime, corroído por dentro, precisa usar cada vez mais fortemente a dissimulação e a violência.” (PEREIRA, 2005, p. 263). 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.

A imagem final do romance é mais uma dentre as muitas representações de aprisionamento do sujeito elaboradas pelo romancista, que nos permitem compor um retrato do Portugal sobre o qual o autor deseja convidar à reflexão. Elias vê passar tratadores de circo enjaulados, com ar estúpido, parecendo andar sem destino. E essa visão vem em sequência à observação que Elias faz de um cartaz de propaganda turística para visitação de Portugal, gerando uma contraposição ir nica entre a realidade vivida e a linguagem que forja um outro real, como sabemos ser sempre o discurso dos sistemas totalitários:

Elias entoa música em pianíssimo. Parou na montra duma agência de viagens para mirar o frasco dos insetos. À luz fluorescente e distorcidos pelos ângulos do vidro são criaturas tenebrosas. Escaravelhos armados de carapaças, um louva-a-deus em verde virginal, mais que sinistro, gafanhotos de patas serrilhadas, olhos com bagas de chumbo. Tudo a espernear, uma confusão de bocas e articulações a debaterem-se num mundo fechado. “PORTUGAL, Europe’s Best Kept Secret”, anuncia um cartaz na vitrina, Fly TAP. Ao lado um tamanco com asas (que quer dizer KLM, a Holanda sobre as nuvens) e o slogan Com-as-Viagens-Abreu-O-Mundo- -Seu.

  então que v  passar as três jaulas rolantes vindas não se sabe donde. De longe. Certamente da autoestrada do norte, Avenida do Aeroporto abaixo, atravessando a cidade. São três transportes de circo, gradeados mas sem feras, que avançam de madrugada. Dentre deles viajam os tratadores com um ar estúpido, ensonado. Desfilam pelas ruas desertas, sentados no chão, pernas para fora, caras entre grades.

Elias deixa de cantar. Durante o resto do caminho pensa nos tratadores enjaulados a atravessarem a noite sobre rodas: o que mais impressiona é que parecem vaguear sem destino. (BPC, p. 249-250.)

O pote de insetos com criaturas tenebrosas “a espernear, uma confusão de bocas e articulações a debaterem-se num mundo fechado” é mais uma imagem alegórica de cerceamento e aprisionamento da e na Pátria portuguesa, como também da Casa da Vereda, microcosmos da nação, e estabelece um paralelo com aqueles tratadores enjaulados, cerceados de liberdade. Entretanto, a frase da agência de viagens, “PORTUGAL, Europe’s Best Kept Secret” (o segredo mais bem guardado da Europa), pode ser lida de duas formas: na sua função propagandística, e, nesse sentido, Portugal seria um bom segredo a se descobrir; e na sua função ir nica, para quem lembra da visão que Salazar forjara para os portugueses como “orgulhosamente s s”, sendo assim realmente um segredo guardado, ou para os que a associam com as representações de aprisionamento que o romance elabora.

É interessante dizer, por último, que o papel da Pide no romance é praticamente esvaziado. Um falso protocolo de leitura é gerado, porque, à primeira vista, o leitor talvez ache que se tratará de um crime político e que o romance proporá a crítica ao regime, apresentando as torturas exercidas pela Pide, os interrogatórios e outros de seus artifícios. Entretanto, tratar do crime em si não é bem o objetivo do livro, e ainda os leitores descobrem que o crime é engendrado entre aqueles que se opunham ao sistema e que a Pide só aparece na investigação através de comentários dos personagens da Polícia Judiciária. Na verdade, os questionamentos à Pide são feitos pelos personagens que representam o poder governante, no caso, especialmente Elias, mesmo sendo este alguém moldado perversamente pelo regime. Assim, o romance foge às verdades totalizadoras, convidando a uma leitura mais atenta e subversiva do texto. Reparemos nos comentários ridicularizadores de Elias:

Elias Chefe: A Pide. Já sinto o bafo do Anjo Leproso a esquentar-me a orelha. Otero ajeita dossiers com mão cuidadosa, volta a página à agenda, arruma cada coisa no lugar próprio da secretária para arrumar as ideias. Para não se precipitar.

Finalmente, o parecer de Otero: As polícias devem-se colaborar no âmbito das suas competências.

Otero ainda: Isto tendo em consideração que num homicídio político a palavra deve caber à Pide. [...]

Mas Elias ouve e medita, segue com a unha gigante os veios do braço do maple. Não está nada a ver a Pide a chamar para ela o defunto. Atiçar e ficar de fora, ah isso sim, é menina para isso, agora aguentar com o cadáver nem pensar. As polícias políticas são todas a mesma droga, diz. Antes que apareça sangue já estão a lavar as mãos com sabão macaco. (BPC, p. 19.)

Assim, ao elaborar uma ficção baseada em um fato real, o texto de Cardoso Pires põe em discussão as relações entre verdade e ficção, com o objetivo não de consertar ou desvendar a História, mas de recriar a realidade. Em entrevista, o autor menciona: “No romance, recria-se a realidade. Há numerosos elementos que ali faço figurar, não porque realmente constem do processo, mas porque definem o ambiente, o tempo que se vivia” (*apud* FERREIRA, 1982, p. 3). Ainda, em nota ao final do romance, comenta:

Em certas vidas (eu acrescentaria, em todas) há circunstâncias que projetam o indivíduo para significações de domínio geral. Um acaso pode transformá-lo em matéria universal – matéria histórica para uns, matéria de ficção para outros, mas sempre justificativa de abordagem. Interrogamo-la, essa matéria, porque ela nos interroga no fundo de cada um de nós – foi assim que pensei este livro, um romance. Nele, o arquiteto 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.

De modo que entre o facto e a ficção há distanciamentos e aproximações a cada passo, e tudo se pretende num paralelismo autônomo e numa

confluência conflituosa, numa verdade e numa dúvida que não são pura coincidência. (PIRES, 1987, p. 256.)

Estamos diante de um texto que sabe que vivemos num tempo de incertezas, um tempo em que discursos totalizantes não são mais cabíveis. Ao invés disso, o narrador cardosiano promove um texto perverso, experimentando gêneros diferentes, jogando ainda com uma trama ligada ao domínio do policial, mas ao mesmo tempo subvertendo este gênero, por não se focalizar apenas na descoberta das condições do crime, que aparecem, aliás, relativamente minimizadas, diante do grande peso narrativo que recebe a *investigação*. De fato, a grande *investigação* existente parece ser a do humano cerceado pelo medo e pelo autoritarismo, essa *investigação* que é também a respeito de uma pátria para a qual a verdadeira identidade sempre foi a do mito.

Assim, aparentando uma narrativa policial, esse romance vai muito além de um discurso sobre inquéritos de crime, retomando esse gênero para perverso-lo. Com efeito, como ensinou Todorov, “quem quer ‘embelezar’ o romance policial faz ‘literatura’, não romance policial” (TODOROV, 2006, p. 95). E a boa literatura, já aprendemos com Roland Barthes, não pode ser violenta, no sentido de que não pode ser natural, previsível, evidente. Deve ser *trapaça, jogo, perversão, excursão*. Assim, através de um exercício salutar de boa literatura, José Cardoso Pires nos propõe a desconfiança nos discursos fechados da Verdade, fazendo ver outras verdades que não estão à superfície, e mantém vivo um projeto humanista, por ensaiar uma *revolução social* com uma *revolução da linguagem*.

3. Considerações finais

Maria Alzira Seixo, em texto analisando “Dez anos de ficção em Portugal (1974-1984)”, escreveu:

pode-se entrever, nos últimos dez anos, uma novelística que encara com extrema atenção o espaço romanesco enquanto escrita de uma terra cujo sentido se busca, entre a marca que a história lhe imprimiu e o curso humano que a transforma, entre a extensão determinada e característica que a forma e o tempo que lhe ritma a sucessão e a vida. (SEIXO, 1986, p. 72.)

Notamos que o romance *Balada da Praia dos Cães* apresenta-se também entre essa ficção que pretende pensar a *terra portuguesa*, a da história passada e a do presente, perguntando para isso “à história que visão (ela) nos dá do presente” (SEIXO, 1986, p. 78). Ao tomar como base um fato histórico acontecido durante o período salazarista em Portugal, o romancista parece não pretender recontá-lo ou torná-lo

conhecido aos mais novos portugueses, mas parece desejar que a partir dele se ponham em discussão verdades eternas como o medo, a inoperância, os discursos irrealistas do poder, entre outros. Num romance já posterior à Revolução dos Cravos, Cardoso Pires interroga a história com o seu olhar do presente, para não deixá-la morrer, para tentar fazer com que ela não se repita ao convidar o leitor à reflexão. Em entrevista o autor menciona:

O que acontece é que estamos carregados, ainda hoje, de uma carga policial que nos “justifica” na nossa impotência. Convivemos tanto tempo com a lógica policial que acabamos por compreendê-la melhor que as lógicas particulares, individuais. A polícia, meu caro, a polícia é a nossa tranquilidade. É também o álibi da nossa irresponsabilidade. E o medo é aquilo com que, de nós, melhor nos damos. (*apud* FERREIRA, 1982, p. 4.)

Talvez seja para refletir essa posição, ou para tentar modificá-la, que o romancista escreve, entre tantos outros objetivos. Nós, leitores, ganhamos um texto que ao mesmo tempo pensa no seu próprio fazer discursivo e coloca em discussão a identidade nacional portuguesa e a identidade dos homens em geral. Em tempos pós-revolucionários, o romance revela que é preciso pensar em que futuro escreverão para si os habitantes dessa pátria, se conseguirem olhar para o passado com olhos fixos no presente.

REFERÊNCIAS:

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, s/d.
- CABRAL, Eunice. *José Cardoso Pires – Representações do mundo social na ficção (1958-1982)*. Lisboa: Ed. Cosmos, 1999.
- FERREIRA, António Mega. José Cardoso Pires sobre *Balada da Praia dos Cães* – O meu romance é uma valsa de conspiradores. In: *Jornal de Letras, artes e ideias*. Ano II, n. 47, p. 2-4, 7 a 20 de dezembro de 1982.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo – História, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- LOPES, Oscar. *O desejo da morte e o discurso da vida*. In: *Jornal de Letras, artes e ideias*. Ano II, n. 56, 12 a 25 de abril de 1983.
- PIRES, José Cardoso. *Balada da Praia dos Cães*. 12ª ed. Lisboa: Ed. O Jornal, 1987.
- _____. *Viver um livro*. Discurso por ocasião do recebimento do Grande Prêmio de Romance e Novela 1982. In: *Jornal de Letras, artes e ideias*. Ano II, n. 56, 12 a 25 de Abril de 1983.

RODRIGUES, E.; NEVES, R. *A fome em Portugal*. São Paulo: Ed. Germinal, 1959.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. *Poder e erotismo na Balada de Cardoso Pires*. In: *SEMEAR – Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses*, n. 11. José Cardoso Pires, oitenta anos. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2005.

SEIXO, Maria Alzira. *Escrever a terra – Sobre a inscrição do espaço no romance português contemporâneo*. In: _____. *A palavra do romance – ensaios de genealogia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

TODOROV, Tzvetan. *Tipologia do romance policial*. In: _____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006. p. 93-104.

MINICURRÍCULO:

Michele Dull Sampaio Beraldo Matter é doutora em Literatura Portuguesa pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ, tendo sido bolsista do CNPq nesse período. Sua tese, defendida em fevereiro de 2010, *A excursão neorrealista: o lugar do literário na tradição da utopia*, investe na permanência do paradigma neorrealista como metamorfose no romance português contemporâneo. Defendeu em 2003 sua dissertação de mestrado, *O Alentejo por duas palavras: o levantar de corpos, sonhos e vidas – A propósito de Seara de vento, de Manuel da Fonseca, e Levantado do chão, de José Saramago, também pela UFRJ*. A pesquisadora foi professora substituta de Literatura Portuguesa na UFRJ em 2003 e 2004 e atualmente é professora efetiva do CEFET-RJ.