
MEMÓRIA COLETIVA E META-HISTÓRIA EM *BALADA DA PRAIA DOS CÃES*, DE JOSÉ CARDOSO PIRES

Collective Memory and Metahistory in *Balada da Praia dos Cães*, by José Cardoso Pires

Vanessa C. Fitzgibbon¹

RESUMO: Este artigo propõe analisar a reconstrução da memória coletiva portuguesa pós-salazarismo na obra de José Cardoso Pires, através do uso da metahistória, conforme apresentada por Hayden White. Classificado pelo próprio autor como uma dissertação, propomos aqui analisar *Balada da praia dos cães* (1983), ao lado de *Cartilha do marialva ou das ligações libertinas* (1960), utilizando para isto as figuras de tropos sugeridas por White para se reconstruir um passado não muito distante da memória portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE: Meta-história; Memória coletiva; *Balada da Praia dos Cães*; José Cardoso Pires; Salazarismo

ABSTRACT: This article proposes to analyze the reconstruction of the Portuguese collective memory post-Salazar found in José Cardoso Pires' work, using the concept of metahistory, as presented by Hayden White. Classified by its own author as a dissertation, we propose to examine *Balada da praia dos cães* (1983), along with *Cartilha do marialva ou das ligações libertinas* (1960)—using the tropes suggested by White to reconstruct a not too distant period of Portuguese memory.

KEYWORDS: Metahistory; Collective memory; *Balada da Praia dos Cães*; José Cardoso Pires; Salazarism

1. Na memória de todo ser humano parece existir um fino véu que o impossibilita por vezes de ver na totalidade muitas de suas lembranças. Ocasionalmente, tal véu deve ser levantado, ou mesmo removido, para que a realidade de certos momentos possa ser revisitada e reavaliada. Alguns de nós chamamos a este véu de esquecimento, outros de trauma, entretanto sua opacidade pode estar ligada a um longo processo traumático. E o mesmo acontece com uma coletividade: remover o véu e visitar sua memória é algo tão tangível a um grupo como a um indivíduo isoladamente.

¹ Docente da Brigham Young University (EUA).

2. Em *Balada da praia dos cães*, de José Cardoso Pires, podemos encontrar vários elementos que nos levam a observar o valor da revisitação, principalmente para a coletividade. Apesar dos traços de um romance histórico, Cardoso Pires fez questão de salientar que, “o que eu procurei a todo o custo nesse livro foi não o aproximar nem de longe do romance histórico” (PORTELA, 1991, p. 55). Desta forma, vemos recursos de alternância simultânea entre técnicas de aproximação e distanciamento à história em si, entre ficção e não ficção, passado e presente, memória e fatos que o autor subverterá ao transformar a literatura em uma arma de reconstrução da identidade de um povo historicamente traumatizado e orgulhosamente isolado.

META-HISTÓRIA E FICÇÃO

No “Prefácio” de *Metahistory* (1975), Hayden White nos sugere que muitas vezes a história é vista como uma mistura de ciência e arte, embora tendências atuais favoreçam uma visão unicamente científica. O historiador salienta o fato nu e cru, procurando abster-se de qualquer recurso artístico. No caso de Cardoso Pires, encontramos um projeto de inversão de ideias em que a arte, na forma de *estória*, funde-se com a ciência e a *história*, estabelecendo um elo do presente com o passado. White sugere que para o historiador poder retratar eficazmente um determinado fato, torna-se necessário fazer uso de instrumentos menos concretos do que aqueles expressos pelos fatos em si:

In order to figure “what *really* happened” in the past, therefore, the historian must first *prefigure* as a possible object of knowledge the whole set of events reported in the documents. This prefigurative act is poetic inasmuch as it is precognitive and precritical in the economy of the historian’s own consciousness (1975, p. 30-1 — ênfase do autor).

Dentro do papel implícito artístico e ficcional que a história incorpora, White identifica fatores de pré-figuração, normalmente empregados para a representação meta-histórica, que são as quatro figuras de tropos: a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia. Observamos que, das figuras citadas, a metáfora é predominante em *Balada da praia dos cães*, o que pode ser explicado pela estreita relação, mas amplo entrelaçamento, que existe entre uma figura e outra:

Irony, Metonymy, and Synecdoche are kinds of Metaphor, but they differ from one another in the kinds of *reductions* or *integrations* they affect on the literal level of their meanings and by the kinds of illuminations they aim at on the figurative level. Metaphor is essentially *representational*, Metonymy is *reductionist*, Synecdoche is *integrative*, and Irony is *negational* (1975, p. 34 — ênfase do autor).

Mesmo que Cardoso Pires tenha conscientemente procurado se afastar do papel de “historiador,” não se pode ignorar a pré-figuração que existe, tanto histórica como linguística, dos fatos apresentados em *Balada da praia dos cães*, os quais obedecem em grande parte ao conceito meta-histórico estabelecido por White. À semelhança dos autores brasileiros dos anos oitenta, que se engajaram na busca das raízes de seus problemas sociais e políticos mais graves, José Cardoso Pires opta por deixar o gênero da obra aberto, algo que vacila entre o policial e o jornalístico com a fragmentação da memória, cabendo então ao leitor decifrar a informação com que se vê confrontado.

Em um primeiro contato com o romance, vê-se o subtítulo de uma “dissertação sobre um crime”. Em seguida, o leitor se depara com uma primeira representação documental: um relatório técnico policial, “Cadáver de um desconhecido”, precisamente subdividido em 15 itens, relatando detalhadamente a condição física do morto. O final do texto é indicado com reticências, seguidas por uma nova página, mas contendo apenas o título do romance, desta vez sem o subtítulo, sugerindo a passagem do fato documental para a obra ficcional. O relatório continua em outra página, com um outro estilo muito mais impressionista e irônico, em que a narração cede espaço a uma cena naturalista com os cães famintos que encontraram o corpo, deixando a vítima abandonada à mercê de outros animais, indiferentes à gravidade da situação. A narração passa então cuidadosamente a entrelaçar o estilo jornalístico com as memórias de personagens e detalhes do crime.

Na época do lançamento do romance, o público leitor, parte ativa de uma sociedade que buscara detalhes sobre o mesmo crime 22 anos antes, acabava encontrando sua chance de revisitar o caso do assassinato do capitão do exército português, José Joaquim de Almeida Santos, representado na personagem fictícia do major Luís Dantas Castro. Segundo Maurice Halbwachs (1981), tal recurso pode ser assim explicado:

We actually seem to be reading a new book, or at least an altered version. [...] additions seem to have been made because our interest is now attracted to and our reflections focused on a number of aspects of the action and the characters which, we well know, we were incapable of noticing them (p. 46).

Ao fazer tal reconhecimento do caso, o leitor é colocado então em uma posição ativa de coadjuutor, a decifrar o imponderável, em parte através de sua própria memória, como também por meio das insinuações e pistas oferecidas pela memória ficcional.

Para Cardoso Pires, o processo de retomar o elemento histórico já tivera seu precedente na *Cartilha do Marialva ou das negações libertinas: redigida a propósito de alguns provincianos comuns e ilustrada com exemplos reais* (1960), obra que retoma diversos textos literários para explicar a natureza do personagem conquistador conhecido como marialva e seu papel na sociedade portuguesa. Escrita e publicada durante os anos do salazarismo, a *Cartilha* indica uma forte inclinação do autor para buscar no passado, através de formas metafóricas e alegóricas, as respostas para a existência duma sociedade apática, ao mesmo tempo que cúmplice dos abusos do poder vigente. Através do marialva, tipo que no século XVIII era definido como um “antilibertino português, privilegiado em nome da razão de Casa e Sangue” (PIRES, 1960, p. 11), José Cardoso Pires reexamina importantes aspectos históricos, culturais e literários portugueses, como o legendário Don Juan, os escritores D. Francisco Manuel de Melo, Eça de Queiroz, e até mesmo a polêmica Sórora Mariana Alcoforado, tudo com o claro propósito de reconstruir uma trilha, a qual, metaforicamente ou não, pudesse levar à explicação da situação de Portugal em sua época. Neste projeto, o escritor buscava, através da representação artística-poética-literária, escapar das garras da censura, sua velha conhecida, e que via no escritor português, “a besta inconveniente, o alvo maldito” (PIRES, 1991, p. 35), inimigo do sistema político então vigente.

Por sua vez, publicada em 1982, portanto anos após 25 de Abril e sem as ameaças da censura, *Balada da praia dos cães* transporta o leitor, em certos momentos, ao projeto iniciado em 1960. A história coletiva, até então “propriedade exclusiva da ‘intelligentzia’ salazarista”, adquire uma nova perspectiva, de certa forma paradoxal, uma vez que buscava a ruptura com o passado imediato, ao mesmo tempo que “implica[va] um retorno a um passado anteriormente vedado ou reprimido” (SAPEGA, 1995, p. 33). Esta dupla função que a história passa então a adquirir, colabora com a ideia de que a metáfora poderia ser substituída pela comprovação do fato em si,

porém tal estratégia deixaria escapar os princípios da arte. Cardoso Pires reverte o processo utilizado em 1960, utilizando a história para criar uma nova metáfora, desta vez de um tempo muito mais próximo do que o da *Cartilha*.

Para apoiar a tese de seu romance-dissertação, o autor faz uso de relatórios policiais, notícias jornalísticas e depoimentos de testemunhas, geralmente representados de forma tipográfica diferenciada. Hayden White comenta a importância que a linguagem tem para o historiador, o qual a vê, através do uso preciso do léxico, gramática, sintaxe e dimensões semânticas, como um poderoso colaborador e instrumento de sua análise:

[Characterizing] the field and its elements *in his own terms* (rather than in the terms in which they come labeled in the documents themselves), and thus to prepare them for the explanation and representation he will subsequently offer in his narrative (1975, p. 30).

O estudo de Helena Kaufman (1993) enfatiza este mesmo princípio na obra de Cardoso Pires, em que a linguagem exerce papel primordial no processo investigativo:

A estrutura polifônica [...] incorpora, ao lado da linguagem aparentemente apóética dos relatórios, depoimentos e atas formais da polícia, o falar coloquial dos círculos da pequena burguesia [...], o calão policial, a linguagem psicologicamente densa e eroticamente carregada das conversas — reais ou imaginárias - entre Mena e Elias ou o simbólico imaginário dos sonhos e das outras especulações mentais do chefe de polícia (p. 666).

As referências de Kaufman aparecem no romance intercaladas por situações da vida dos personagens que passam mimeticamente a representar, não só acontecimentos reais, como também situações hipotéticas e psicológicas. O jogo entre história e ficção é por vezes justaposto, podendo ser facilmente confundido se colocado frente a uma linha imaginária que por vezes se trai ou contradiz, deixando o leitor em um campo enigmático, rodeado de mistérios, onde o mesmo passa a ser personagem e investigador de um crime que vai muito além dos fatos narrados e daquilo que era historicamente conhecido ou tangível. Em sua análise sobre a obra, Francisco Caetano Lopes Júnior (1990) comenta:

Ao propor esta relação entre *história* (real) e *estória* (ficção) o romance tem como uma das suas finalidades desconstruir os laços sempre apertados que regem a assim chamada literatura de representação, propondo-nos, evidentemente, uma de produção, para a qual são chamados todos os elementos à mão do narrador e do leitor (p. 61 — ênfase do autor).

Lopes Júnior ainda sugere que, ao revisitar um momento histórico tão próximo, Cardoso Pires buscava desconstruir a memória coletiva portuguesa a qual, traumatizada pela ditadura salazarista, não era capaz de ultrapassar as barreiras produzidas pelas diversas formas de abusos resultantes dos processos de censura e terror. Segundo ainda o crítico, ao tornar o leitor figura ativa da narração-dissertação, este passa também a ser coautor e tem a oportunidade de reescrever seu passado, compreendendo melhor o momento presente (p. 62). Até então, a sociedade portuguesa procurava, em parte, ignorar seu passado traumático, preferindo a perpetuação da imagem de um país isolado do resto do mundo, vivendo ainda a glória do projeto de colonização imperial. Neste mesmo sentido, em *O labirinto da saudade* Eduardo Lourenço vê a revisitação do passado português pós-25 de Abril como um passo fundamental da reconstrução da identidade do novo indivíduo e país, ainda envoltos em um autorretrato deveras negativo, e comenta:

Nenhum povo pode viver em harmonia consigo mesmo sem uma imagem *positiva* de si. A Revolução de Abril restituiu ao cidadão português a plenitude dos direitos cívicos comuns às democracias ocidentais, operou uma mudança nas relações de força entre a antiga classe dirigente e possuidora e o povo trabalhador, mas não encontrou ainda aquele ponto de apoio que sem precisar de ter o odioso perfil de um nacionalismo chauvinista, paranoico e irrealista, corresponda ao sentimento de natural fruição da autonomia e da dignidade. Neste momento a colectividade nacional não *vive* Portugal como uma realidade histórica sustentada e animada por um sentimento de confiança e de legítimo orgulho no seu destino particular. A *actual imagem* de Portugal aos olhos dos Portugueses aparece-lhe de novo, mau grado a insistência e a luta pela dignidade nacional, pela recuperação das suas possibilidades económicas, sociais e culturais, de molde a torná-lo um

parceiro internacional à altura de seu longo passado, como eivada de estigmas e carências, cuja recordação pesa na nossa memória colectiva (p. 64).

A tradição memorialista da coletividade no processo da formação da nacionalidade e herança de um povo encontrou, no caso português, o drama, e até mesmo o orgulho de tal isolamento ou, como comentou o historiador português Xavier Pitafo, “Every nation edits its own past”. E acrescenta:

But we're not skilled with cosmetics like the Americans, nor in self-censorship like the Russians. The aggressive amnesia of the Germans doesn't appeal to us either. Our specialty is the invocation of shadows... the same old film playing THE LOST EMPIRE... We have never recovered and are unable to forget it. Only somehow we can't quite remember the massacres we carried out... If you switch off the light in a room, you see... its afterimage on the retina. That is our situation with the lost colonial empire (LOWENTHAL, 1994, p. 50 apud ENZENSBERGER, 1990, 159-60).

Assim, a dissertação de Cardoso Pires busca gerar uma nova história escrita a partir do público leitor, recolhendo um passado estilhaçado e reconstruindo-o, tanto no campo psicológico e imaginário, como no campo físico e concreto, criando assim uma nova memória coletiva com base cumulativa dos fatos revisitados, ao mesmo tempo que incorporando dados da situação presente. Neste sentido, o romance vem responder em parte às perguntas deixadas por Eduardo Lourenço, em seu questionamento sobre a identidade nacional ainda nos primeiros anos após a Revolução:

Terá chegado a hora de regresso de todos os fantasmas maléficos da nossa História que periodicamente nos visitam? Somos nós incuráveis, paradoxais geradores ou cogeneradores de povos e incapazes de construir um telhado duradouro para a nossa própria casa? (p. 65).

E será o esforço de se construir este “telhado duradouro” que a meta-história procurará atingir com os processos científicos e poéticos.

Através de uma imagem decadente de Lisboa, — sinédoque do país, — reconhecemos, não só uma cidade, mas também uma sociedade e um regime em pleno estado de decomposição e crise: “Lisboa, esse vulto constelado de luzes frias do outro lado do rio é um *animal sedentário* que se estende a todo o país” (PIRES, 1983, p. 49 — ênfase nossa).

Há então uma fusão de imagens e representações, onde sinédoques e metonímias se entrelaçam e confundem ainda mais indivíduo — cidade — país. A cidade passa a ser a configuração que opera a mediação entre os três elementos para formar uma só metáfora. Encontramos que “o espaço físico de Lisboa, [é] comparado a um vasto *cemitério*, como resultado do Estado-prisão, cuja metonímia é a calçada do Chiado” (PETROV, 2000, p. 272 — ênfase do autor). Esta imagem da cidade-cemitério é então repassada nas páginas do *Diário de Notícias*: “Cada vez mais correio de mortos” (PIRES, 1983, p. 98). A metáfora atinge seu momento máximo com a descrição do Bazar dos Ortopédicos da Rua Madalena. A este respeito, Petar Petrov (2000) sugere:

A existência de um *povo deficiente*, mutilado física e “psicologicamente [para quem] [...] todo este arsenal macabro é sugestivamente acompanhado pela imagem de um professor eminente, a proferir palavras redentoras sobre as partes mortas do corpo” [...] mais uma metáfora de um país que precisa de “bazar ortopédico” para assegurar a sua sobrevivência (p. 276 — ênfase do autor).

Esta imagem doentia encontra reflexos em representações naturalistas animais, como vista na cena dos cães ao encontrarem o corpo do major. O trecho em que surge a memória individual de Elias Santana, chefe da brigada e responsável pela reconstituição do “crime” em si, fornece uma representação da sociedade e da cidade:

Que são muitos os passantes; e como moscas, também. Como moscas atarefadas. [...] uma rua que leva à catéis e ao mais que há e não se vê. Boa merda tudo aquilo. O mundo é um grandessíssimo cadáver com moscas de vaivém para abrilhantar (p. 34).

O romance-dissertação transcorre em dois planos narrativos distintos: “um centrado nas etapas de investigação da morte do major e outro

a incidir sobre os acontecimentos compreendidos entre a data da sua fuga e o dia do encontro do seu cadáver numa praia deserta perto de Lisboa” (PETROV, 2000, p. 231). No primeiro caso, o narrador surge com insinuações irônicas e sugestivas, principalmente quando se refere a Elias Santana, o protagonista e narrador do segundo plano. Este, um personagem fictício e trabalhado por Cardoso Pires, é uma “figura [que] foi conscientemente construída com o fim de estender a noção de ‘crime’ até ao ambiente vivido pela sociedade em geral” (SAPEGA, 1995, p. 34). Um crime que transcende o plano individual para instalar-se, não só na coletividade, mas apontando principalmente ao governo.

Os principais traços que o carácter de Elias refletem são a morbidez e a solidão “expressa na falta de convívio e na sua vida isolada num velho andar com vista sobre o rio Tejo” (PETROV, 2000, p. 232). O personagem compartilha seus pensamentos com Lizardo, seu lagarto de estimação, ao mesmo tempo que “confidente”. Como Lizardo, que vive isolada e assexualmente, Elias era “um homem a ouvir-se de memória e quantas vezes com estranheza” (PIRES, 1983, p. 108). Se por um lado vemos o animal elevado à uma condição semi-humana, por outro, no caso específico de Elias, o humano passa mimeticamente a reproduzir a ação animal:

De tempos a tempos alisa a calva penteada, mas fecha-se logo e fica de olho mortiço, mãozinhas pendentes, da cor do muro. Como um lagarto. Exactamente. Como um lagarto, já que todo o de facto bom polícia se dissolve no silêncio e nas rugas da paciência para quando menos se espera lançar de esticão e trazer mosca (p. 246).

Responsável pela investigação e reconstituição do crime, Elias posiciona-se, indiretamente, entre a figura do major Dantas C, a “vítima”, e Mena, a ex-amante deste e apontada como participante no homicídio. A figura do major reproduz uma série de imagens que levam o leitor da ironia à alegoria, num processo de transformação e inversão de valores, passando de “vítima” a possível “criminoso”. Através das investigações, tomamos conhecimento da identidade da suposta vítima e, pouco a pouco, a personalidade do major e os detalhes que antecederam sua morte revelam sua atitude machista e autoritária. Toda informação que o leitor recebe o ajuda a identificar no major “laços de mentalidade marialva, comprovada nas suas atitudes de *machismo* e *paternalismo*” (PETROV, 2000, p. 235 — ênfase do autor). Tal afirmação pode ser confrontada com a descrição que o próprio autor faz do marialva em sua *Cartilha*: um libertino que “tem a suma capacidade de ser exacto, inteligente e imaginativo, e jogador hábil na

exploração dos ridículos” (PIRES, 1960, p. 73-4); “Desajustado da bela sociedade onde gravita [...], um catalizador da desagregação do presente” (p. 43); “o ‘homem-só’” (p. 48); como um ditador, “há nele a necessidade da exibição superior da autoridade teocrática e o ‘distanciamento’ dos eleitos relativamente à expressão comum” (p. 93).

A violência física e mental que Dantas C exerce sobre Mena estende-se também ao arquiteto Fontenova e ao cabo Barroca. Como Petrov ainda sugere, “Perseguindo o objetivo de ser o ‘pai’ destes homens, toma posições radicais que se traduzem em atos de prepotência e desprezo pela sua dignidade” (2000, p. 235). Ao confrontar-se com sua impotência, tanto sexual como ideológica, sua obsessão pela destruição e crueldade passam a ser a sua motivação e acabam conduzindo-o à morte. A consciência e o rompimento com o abuso que os levava à retaliação final são retomados por Mena — “O culpado foi ele, ele é que fez tudo isto” — seguida pelo arquiteto — “Sim [...] não havia outra saída” (PIRES, 1983, p. 237), — livrando-os da submissão abusiva.

A mesma relação animalesca que existe entre Elias e o lagarto pode ser estabelecida entre o major e os cães. Logo no início quando o crime é revelado, vemos que, “Segundo consta, a vítima gostava desvairadamente de cães” (PIRES, 1983, p. 9). Tal ironia se torna simétrica à posição que o militar ocupava na sociedade da época, apoiando um governo de forma cega, como cães que seguem seus donos. O simbolismo pode continuar se voltarmos à ideia do major como um marialva. Na *Cartilha* encontramos que, “despindo com os olhos a fêmea que passa, [os marialvas] representam publicamente o prólogo do machismo sob a protecção da ‘mulher fraca por natureza’, ou seja, sob o código das inferioridades sociais da mulher” (p. 60). Esta passagem pode ser intimamente associada ao episódio em *Balada*, quando Elias observa no cemitério a chegada de uma cadela “seguida por um arraial de ladrantes. Uma rafeira minúscula, no cio evidentemente, e [que] vem a trote desgraçado, sem destino” (p. 98). Toda a perseguição sofrida pela cadela reproduz a imagem da mulher/fêmea, o objeto “fraco” deveria se submeter às vontades impostas pelo macho, neste caso em associação direta a Mena e ao major.

Todas as percepções de Elias e sua eficácia profissional são colocadas à prova quando entra em contato com Mena, a quem ele se refere como “a donzela dos pavões” (p. 210), despertando e tumultuando sensações psicológicas e sexuais em Elias. No início de suas investigações, o chefe da brigada havia se deparado com um retrato de Mena em uma piscina e, no fundo da paisagem, “Pavões reais. Faziam um friso de personagens atentos, irizados de cobre e verde-azul” (p. 36). Em sua memória, Elias relaciona a imagem do humano com o animal:

Mulher em fundo de aves. Uma mulher escoltada por aves de palácio (só mais tarde saberá que ela usou uma corrente de ouro no tornozelo como as aves reais; mas não agora, agora ela está descalça e sem ornatos) (p. 36).

A corrente de ouro é, como observa Elias, “uma cadeia delicada em forma de pulseira mas numa bela perna de mulher vale como um compromisso público de pacto de cama” (p. 87), e acaba posteriormente sendo colocada em penhora, simbolizando duplamente a prisão em que Mena se encontrava no relacionamento com o major, ao mesmo tempo que um primeiro passo para sua libertação.

A metaforização de Mena/pavão corresponderia ainda ao símbolo que o animal representa como uma espécie de “ave do paraíso”, levando-nos à figura de Eva, tentadora e causadora da perdição humana. O processo metafórico se completa quando, na reconstituição do crime, Elias toma o lugar da vítima e, deitado no chão, observa de perto os contornos dos tornozelos de Mena:

Estão quase em cima de Elias, nunca os teve tão perto, vindos do alto numa linha bem lançada que nasce dos aromas do corpo e que se alteia em curva lisa no peito do pé, ajustada ao decote dos sapatos. Sapatos de pele de lagarto, ainda para mais (p. 235).

O processo sedutor relembra então o episódio paradisíaco quando serpente e mulher acabam por causar a expulsão de Adão e Eva da presença divina, porém à mulher é dado o poder de esmagar a cabeça da serpente rastejante, devolvendo-nos à metáfora de Elias/lagarto. A “mulher fraca”, vítima constante do marialva e do machismo, se liberta da cadeia/corrente que a prende e assim é capaz de transformar seu destino e esmagar a cabeça de seu agressor.

CONCLUSÃO

A narrativa cardosiana fornece a possibilidade de análise e o julgamento do Estado Novo pós-revolução (SAPEGA, 1995, p. 40) num processo de se integrar e reavaliar a identidade nacional. A imagem final de *Balada* deixa claro o momento quando passado e o presente se fundem para formarem uma única imagem. A atenção de Elias caminhando solitário,

volta-se para “três jaulas rolantes [...] transportes de circo” (p. 249) atravessando as ruas da cidade. A impressão do personagem é marcada, não pelo fato em si, mas por aquilo que possa representar: “dos tratadores enjaulados a atravessarem a noite sobre rodas: o que mais o impressiona é que pareciam vaguear sem destino” (p. 250). Observa-se então uma última metaforização de que os “tratadores” dos animais é que passaram a ser os enjaulados sem destino, uma vez que já não existem mais animais a serem domados, da mesma forma que o autor esperava que não houvesse mais um povo a ser manipulado. O espaço histórico estava então preparado para reconstruir a imagem de um país solitário, “PORTUGAL, Europe’s Best Kept Secret” (p. 9), em vias de abertura e confronto com seu passado.

A meta-história elaborada em *Balada da praia dos cães*, através da utilização das figuras de tropos conseguiu então satisfatoriamente cumprir sua função e acentuar ainda mais a relação entre história e ficção e, como o próprio autor sugere, “numa verdade e numa dúvida que não são pura coincidência” (1983, p. 256).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HALBWACHS, Maurice. *On Collective Memory: Heritage of Sociology*. Trad. Francis J. Ditter Jr. New York: Harper & Row, 1981.

KAUFMAN, Helena. A sociedade portuguesa sob investigação em *Balada da praia dos cães* de José Cardoso Pires e *Adeus, Princesa* de Clara Pinto Correia. *Hispania*, v. 76, n.4, p. 664-71, 1993.

LOPES JÚNIOR, Francisco Caetano. *Balada da praia dos cães: o cumprimento da memória*. *Luso-Brazilian Review*, v. 27, n.2, p. 59-75, 1990.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Gradiva, 1978.

LOWENTHAL, David. Identity, Heritage, and History. *Commemorations: The Politics of National Identity*. In: GILLIS, John R. (Org.). Princeton: Princeton University Press: 1994. p. 41-57.

PETROV, Petar. *O realismo na ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*. Alges (Portugal): Difusão Editorial, 2000.

PIRES, José Cardoso. *Balada da praia dos cães*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. *Cartilha do Marialva ou das negações libertinas: redigida a propósito de alguns provincianos comuns e ilustrada com exemplos reais*. Lisboa: Ulisseia, 1960.

PORTELA, Artur. *José Cardoso Pires por José Cardoso Pires*. Lisboa: Publicações Dom Quixote: 1991.

SAPEGA, E.W. Aspectos do romance pós-revolucionário português: O papel da memória na construção de um novo sujeito nacional. *Luso-Brazilian Review* v. 32, n.1, p. 31-40, 1995.

WHITE, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1975.

Data de recebimento: 25 de abril de 2014

Data de aprovação: 30 de maio de 2014