

CORRESPONDÊNCIAS SEMIÓTICAS NAS DUAS VERSÕES DE *BALADA DA PRAIA DOS CÃES*

Wellington Fioruci (UTFPR)

Cinco sentidos são os cinco dedos
Com que o homem tateia a escuridão,
Rodeado de sombras e segredos
De que busca, e não acha, a solução.

Alberto D'Oliveira

Correspondências semióticas: literatura e cinema

As artes sempre se comunicaram ao longo de sua trajetória, talvez tão antiga quanto a própria civilização. Muito antes do poema plurissensorial de Baudelaire, “*Correspondances*”, escrito no século XIX simbolista, os ditirambos gregos colocavam em ação o coro lírico acompanhado coreograficamente por danças cenográficas. Os árabes, por sua vez, se preocupavam com a forma de sua caligrafia e a apresentação visual de suas obras. O estilo mudéjar transformava capas e lombadas de livros em objetos de arte. Na Idade Média, as iluminuras criavam um efeito de destaque ao lado das palavras, projetando-se sobre a leitura dos monges copistas. A musicalidade de trovadores, jograis e menestréis guardava na memória coletiva o imaginário das narrativas, como faziam os antigos aedos. A ópera, nos séculos XVIII e XIX, com sua *performance* multissemiótica conquistou as plateias unindo o texto dos libretos à música e à dramatização no palco. Gustave Doré ilustrou a monumental obra de Cervantes, dando forma e vida às imagens da dupla quixotesca e à paisagem de La Mancha.

Nos séculos XX e XXI, com o advento de novas mídias, o que dizer das relações intersemióticas surgidas a partir de cruzamentos interartes que vão da literatura ao cinema, logo chegando à televisão, às *graphic novels* e HQs e mesmo às plataformas de videogames? Esses novos movimentos, por um lado, requerem também diferentes sensibilidades, ao passo que por outro mantêm em movimento esse incessante e instigante fluxo de códigos. Cada época produz sua própria linguagem, ao mesmo tempo em que resgata o passado e sua expressão para então colocá-los simultaneamente em diálogo, colocando proficuamente à prova o caráter sincrônico da arte, algo que os grandes mestres sempre souberam:

Todo o universo não é senão um depósito de imagens e sinais aos quais a imaginação dará um lugar e um valor relativo; é uma espécie de alimento que a imaginação deve digerir e transformar. Todas as faculdades da alma humana devem ser subordinadas à imaginação, que as requisita todas ao mesmo tempo. (BAUDELAIRE, 2011, p.89)

Há uma grande linhagem de teóricos contemporâneos que vêm cultivando especial interesse por essa abordagem intersemiótica ou transemiótica, em resumo, essencialmente transartística e, portanto, transensorial. Dentre muitos deles, destacam-se os estudos de Étienne Souriau, quem propõe uma estética comparada para se tratar desses vários cruzamentos possíveis, na medida em que “[...] a arte são todas as artes.” (1983, p.03). Ainda segundo este pesquisador “Nada mais evidente que a existência de um tipo de parentesco entre as artes. Pintores, escultores, músicos, poetas, estão

levitando no mesmo templo.” (1983, p.14). Em suas formulações, o teórico aponta para a possibilidade de identificar um ponto de correspondência entre as artes, isto é, afinidades mútuas, leis comuns “poesia, arquitetura, dança, música, escultura, pintura são todas atividades que, sem dúvida, profunda, misteriosamente, se comunicam ou comungam.” (1983, p.16).

No entanto, Souriau não se furta aos problemas decorrentes de análises interartes, isto é, embora reconheça a possibilidade de uma certa unidade ou aproximação, também ressalta o problema proveniente da diversidade ou especificidade de cada código:

Longe, pois, de aceitar uma correspondência entre todas as artes por serem todas traduzíveis em poesia, linguagem artística universal, devemos tomar cada arte em seu idioma próprio e estabelecer com paciência e cuidado o léxico das traduções. (SORIAU, 1983, p.07)

Souriau, na mesma trilha do pensamento de Baumgarten e Pareyson sobre as expressões estéticas, tem o cuidado de entender os fenômenos artísticos a partir de suas idiosincrasias, de tal forma que salienta a necessidade de serem respeitadas as propriedades inerentes a cada linguagem. Por esse prisma, se é fato que as linguagens possam se comunicar e negociar sentidos, não é menos verdade que esse trânsito exige por parte dos (re)criadores ou mediadores uma sensibilidade duplamente acurada, posto que coloca em contato minimamente dois códigos regidos pelo princípio da troca. Faz-se necessário, pois, um movimento dialético do ponto de vista estético que permita descobrir as qualidades sensíveis (SOURIAU, 1983) de cada linguagem.

Mais efetivamente para os objetivos deste estudo, focado na inter-relação entre literatura e cinema, caberia ao tradutor ou adaptador, a partir dessa percepção, uma aguçada leitura da linguagem primeva ou obra de partida quando se trate de criar um novo texto instaurado sobre um terreno semiótico diverso. Com efeito, sendo ambos, texto fílmico e literário, formas discursivas estéticas, entende-se ser possível, a partir dos conceitos expostos anteriormente, o processo de semiose que levará da linguagem verbal à alquimia de códigos próprias do cinema, afinal de contas já afiançava o poeta do cinema francês em sua famosa máxima: “*Le cinema, c'est l'écriture moderne dont l'encre est la lumière*” (COCTEAU apud CUNHA, 2011, p.106).

Uma estética da arte bem-vinda hoje, em tempos de hibridismos e alargamento de fronteiras, em suma, em tempos de diversidade, seria aquela que considerasse as particularidades das obras e seus meios de significação, respeitando, em contrapartida, a livre e, sobretudo, criativa intercomunicação entre obras e sistemas sígnicos. Nesse sentido a adaptação “[...] envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação” (HUTCHEON, 2013, p.29), sendo assim, “[...] a adaptação é uma forma de intertextualidade” e nós enquanto receptores desse processo semiótico de transcodificação “[...] experienciamos as adaptações [...] como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição como variação.” (HUTCHEON, 2013, p.30).

O cinema, quando adapta uma obra literária, vai ao encontro da linguagem escrita na busca de um discurso compartilhado possível que possa gerar novas tessituras artísticas. A linguagem fílmica acrescenta ao construto literário sua própria semiose plurívoca, ao passo que absorve deste sua latente capacidade de sugestão imagética e narrativa. Essa atividade artística é solidária por antonomásia e existe desde sempre, haja vista a capacidade humana de pensar sincronicamente, valendo-se de seus atributos potencialmente sinestésicos. Essa perspectiva é a mola mestra deste artigo.

Deconstruction is not a dismantling of the structure of a text, but a demonstration that it has already dismantled itself.

Hillis Miller

O véu da memória desvelado pela ficção

Na segunda metade do século XX muitas tendências vanguardistas das primeiras décadas daquele século fermentaram em um terreno de propícias transformações. O Ocidente entrava em uma nova Era após o fim das duas Grandes Guerras e fervilhavam, sobretudo na Europa e EUA, movimentos civis de valorização das vozes de negros, mulheres, homossexuais, estudantes e outros párias e minorias excluídos de uma sociedade que respirava novos ares. A Era de Ouro ainda era de cobre, carvão e ferro para muitos, como se desprende da força desses movimentos organizados pelo mundo afora na contramão do poder, representados pelos epígonos de sua geração: Flower Power, Punks, Black Power, Ligas camponesas, Feminismo, a Primavera de Praga e o antológico Maio de 1968 em Paris, dentre tantos outros que engrossaram o caldo contracultural.

A literatura, como forma privilegiada de expressão humana, dada a potência libertadora do signo poético, estava prenha de realizações estéticas e mergulhada em uma atmosfera conflituosa de manifestações e conseqüente repressão. Nesse contexto, Portugal, na década de 1960, era um país minado, mas as armadilhas estavam mesmo na superfície. Vivia-se sob o regime autoritário de Salazar e sua temida polícia política, a PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), responsável pela violência dos bastidores. Tratava-se do Estado Novo, regime político que perduraria por quase quarenta brutos anos. Em prol de um suposto “resgate das almas dos portugueses”, o ditador implantaria o fascismo em terras lusitanas, na esteira de Itália e Espanha.

Em 1936, enfatizando a ameaça comunista e os intuítos internacionalistas e anexionistas dos comunistas ibéricos, o Estado Novo instituía a Legião Portuguesa e Mocidade Portuguesa, de clara inspiração fascista, enquanto no ano seguinte [...] promoveria, com o aval de Mussolini a colaboração entre as polícias portuguesa e italiana ao nível da formação e do treino. (MATOS, 2010, p.22)

O Estado de clara orientação fascista e sua respectiva força policial são o substrato histórico do romance do escritor português José Cardoso Pires, *Balada da praia dos cães* (1982), adaptado quatro anos depois para o cinema, com título homônimo, pelas mãos de José Fonseca e Costa, realizador de origem angolana radicado em Lisboa. A trama, que transcorre no ano de 1960, baseia-se em um fato histórico bastante noticiado e discutido à época, a saber, o assassinato do capitão do exército português Almeida Santos.

Tendo em vista essas duas obras, a literária e a cinematográfica, a análise propõe-se ao entrecruzamento das diferentes linguagens, inerentes aos dois códigos, bem como à aproximação dialógica dos estilos particulares de cada um dos criadores, o romancista e o cineasta, coetâneos entre si. Em outras palavras, interessa como o romance lê e deslê a história, ao capturar em sua malha fina e inventiva a memória portuguesa do período salazarista, e por sua vez em que medida o filme contribui na construção de sentidos dessa leitura e desleitura a partir de sua própria ótica audiovisual.

Compreende-se com esta aproximação que as narrativas de Cardoso Pires e Fonseca e Costa humanizam a temporalidade na qual mergulham suas criações, pois o tempo histórico está contaminado de interpretações, ou pensando junto com Paul Ricoeur, toda narrativa que se debruça sobre a representação do tempo “*exprime le mélange opaque du souvenir et de la fiction dans la reconstruction du passé.*” (RICOUER, 1998, p.15).

A arquitetura ou “montagem” do romance *Balada da praia dos cães* é sem dúvida o seu elemento mais significativo, o que não se pode traduzir como descaracterização do enredo e sua correspondente ressonância histórica. Na verdade, é exatamente o construto textual da obra que ressemantiza o passado ao se reapropriar dele, e o uso do verbo e prefixo justifica-se pelo fato de que, sendo o passado comum a todos os discursos, entende-se que a obra ficcional neste caso retorna a um evento (que forma a base do enredo) já abordado pela História, bem como pela Imprensa, etc... “O passado e a história existem livres um do outro [...]” (JENKINS, 2009, p.24). Assim, é o *modus operandi* do texto que faz a diferença na captura do tempo histórico. Essa poética do deslocamento manejada pelo autor, multifocal ou multiperspectivista por excelência, parte do conceito muito veiculado pelo *New Historicism* segundo o qual “da existência do passado não se deduz uma interpretação única: mude o olhar, desloque a perspectiva, e surgirão novas interpretações.” (JENKINS, 2009, p.35).

O deslocamento do olhar que orienta o movimento da leitura do romance se dá por meio de estratégias de construção ou montagem afeitas ao estilo pós-moderno, entendido como essa desestabilização do relato monológico clássico, o abalo sísmico das estruturas hegemônicas de pensamento, cuja proposta segundo Lyotard é substituir o consenso, amiúde legitimado pelos discursos oficiais do poder, em prol de um dissenso, crítico e contestador, haja vista que:

[...] a invenção se faz sempre no dissentimento. O saber pós-moderno não é somente o instrumento dos poderes. Ele aguça nossa sensibilidade para as diferenças e reforça nossa capacidade de suportar o incomensurável. Ele mesmo não encontra sua razão de ser na homologia dos *experts*, mas na paralogia dos inventores. (LYOTARD, 2011, p.xvii, grifo do autor)

Parafraseando Lyotard e reprojetoando seu pensamento, trata-se de uma cooperação escritura-leitura que procura não “reproduzir o conhecido”, mas sim “produzir o desconhecido”. Esse espírito de abertura do texto privilegia uma operação decodificadora constante, interpretação *in process*, gestada pela palavra “ambiguizada”, na expressão de Maria Lúcia Lepecki, recurso e efeito estético que apontam para a instabilidade do relato, a crise do romance enquanto representação, por conseguinte, o mundo recuperado pela linguagem ficcional “Já não é objeto, qualquer coisa de constituído, mas algo que agora se está conformando ao longo do próprio texto que sobre ele fala.” (LEPECKI, 1984, p.92). O passado só se torna significado quando rememorado pela palavra, pois o signo se realiza no tecido do discurso, na prática da escritura-leitura: “Os discursos são feitos de signos. Mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os torna irredutíveis à língua e ao ato de fala. É esse mais que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever.” (FOUCAULT, 1987, p.56).

Esse “mais” evocado por Foucault remete aqui à análise ampla e crítica do romance e à própria dissensão dialógica que subjaz à escrita de Cardoso Pires em

Balada da praia dos cães, cuja escrita passará por uma rarefação na tela claro-escuro de José Fonseca e Costa, contrafação reinventiva ao ser plasmada na porosidade da imagética-sonora do cinema, já que a mera imitação ou fidelidade em nada consistiria como objeto de arte.

O que lá vai lá foi, é como se diz. E pede-se uma esponja sobre o passado. [...] Mas há desmemória e mentira a larvar por entre nós e forças interessadas em desdizer a terrível experiência do passado, transformando-a numa calúnia ou em algo já obscuro e improvável.

(PIRES, 2011, p.118-119)

A *Balada* em duas sinfonias

A montagem ou encaixe de relatos, micropeças discursivas que estruturam o macrotexto que vem a ser o romance, é sem dúvida o eixo central da obra, núcleo de força ao redor do qual gravitam de forma centrífuga os demais elementos narrativos e estilísticos como a construção das personagens, a variação de registros (fonte de investigação para o detetive Elias Santana), as metáforas que ampliam os sentidos da narrativa. Cardoso Pires envereda pelo passado português não como um retorno e sim apostando ousadamente em um novo trajeto, e para tanto lança mão de uma perspectiva múltipla, jogo de luzes e sombras neobarroco que se traduz na complexa trama de relatos aparentemente encaixados para o leitor. A aparência do encaixe se explica pelo fato de que os narradores também variam, como uma sinfonia de vozes e ecos sobrepondo-se.

A leitura do romance é conduzida por um narrador heterodiegético, supostamente o autor empírico da obra, José Cardoso Pires, quem assina a “Nota Final” JCP, datada de setembro de 1982, ano da primeira edição da obra. Este divide a maior parte do ato narrativo com Elias, o responsável pela investigação, a cujo pensamento temos (livre?) acesso. Além deles ainda participa com maior relevância Mena, a principal testemunha, e em diluídas doses os coadjuvantes Otero e Roque, respectivamente inspetor e agente da Polícia Judiciária. Com efeito, some-se a esta entrançada tessitura os vários arquivos de que se serve o narrador (autor?), como relatórios oficiais, tal qual o da autópsia, *ouverture* do romance, autos de declaração, folhas corridas policiais, notícias de jornais, trechos de depoimentos, dentre outros.

Essa trama de nós cabe ao leitor desemaranhar, considerando-se também que a investigação se constrói com constantes analepses, ambientadas na Casa da Vereda, antes da derradeira reconstituição do crime, e, se não bastasse, ainda se projetam nas frestas do texto sonhos, delírios e a imaginação reconstitutiva-dedutiva de Elias. As elipses temporais e os inúmeros recortes discursivos são a colcha de retalhos que entrega José Cardoso Pires ao leitor, um verdadeiro “baú de sobranes”, ele mesmo uma metáfora autorreferencial que alude à própria trama policial projetada para o leitor:

Baú dos sobranes: Diversos

Aqui é ela antes e fora do cárcere. Mena repensada de longe e em silêncio numa sala de lagarto e janela alta, através dos restos dos interrogatórios. Sobranes. Baú de sobranes chama Elias a esse envelope para onde vai carregando à formiga certos avulsos do processo que servem ao bom polícia para tomar o peso aos figurantes. Cópias de arquivo, fotografias, recordações pessoais, notas à margem,

há de tudo no envelope. Passa aqueles papéis com mão nocturna e sagaz: parece que se iluminam e sai deles gente. (PIRES, 2012, p.71, grifo do original)

Elias detetive, Elias leitor, eis a imagem dupla que caracteriza o personagem. O dito baú é uma metonímia inserida no universo do romance, a simbolizar o que sobra depois de tantas leituras, investigações, experiências. Desses relatos emana o passado e o presente a que temos acesso. Desta posição distanciada “De longe” repensamos com Elias os fatos, buscando iluminá-los. Mas tal qual o barroquismo da linguagem neopolicial do romance, acompanhar Elias e o desvendamento dos fatos é complexo, pois com sua “mão nocturna”, embora “sagaz”, coloca a si, isto é, a sua própria visão, no geral pessimista, em tudo o que toca e vê: “O protagonista [...] reconstrói o ambiente a partir de dados reais e conjecturas.” (PETROV, 2000, p.82). Essa postura de Elias, alimentada pela constante mudança do foco narrativo, pode ser vista como a propensão da narrativa pós-moderna em aliar a “sistematização intelectual” ao potencial da “reconstrução imaginativa”, com vistas a problematizar o reconhecimento do passado. (HUTCHEON, 1991, p.126). Ao leitor ficam os restos, sobrantes desse baú que é a mente de Elias, que é o romance.

O narrador participa desse jogo instável entre o relato objetivo e subjetivo, à maneira do estilo paradoxal pós-moderno, responsável por romances que “[...] são intensamente autorreflexivos, e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos.” (HUTCHEON, 1991, p.21). Entre provas e interpretações, ele tem a seguinte opinião sobre o personagem detetive pós-moderno:

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. [...] Até ao momento de fechar o processo (data da captura do cabo e do arquitecto, depreende-se pelos autos) o chefe de brigada não parou de sondar por conta própria e de arrecadar, arrecadar. Baú dos sobrantes, o cadinho das miudezas que fazem o tempero do crime. (PIRES, 2012, p.92)

Antes de tudo, é preciso atentar ao estratagema narrativo da presentificação do relato, o advérbio de tempo, a data e o uso do presente do indicativo na sua forma majestática, notadamente impresso no sugestivo verbo “ver”, que vem reforçado pelo significativo advérbio “claramente”. Novamente entra em cena, a exemplo da “Nota final” e diversas notas de rodapé, o artifício do narrador-autor, a mostrar seu rosto como o responsável por reunir os dados e costurar a obra. Cardoso Pires insinua-se como sendo o narrador, aquele que recolhe os vestígios do passado e nos entrega um produto verossímil, embora saibamos que a instância narradora já é parte do jogo ficcional. Salta aos olhos a percepção que ele tem do chefe de brigada, um sujeito que “deambula pelas margens à procura doutras luzes e doutras reverberações”. Margens do texto, da história, diga-se de passagem.

Elias vem a ser o incansável detetive, leitor contumaz que prefere “por conta própria” continuar a “arrecadar, arrecadar”, de forma que a interpretação do texto, *pari passu* à sua construção, segue ao infinito, em aberto, mesmo sendo sua estrutura aparentemente fechada, dado que se soluciona o crime. A visão que o inspetor Otero

tem da metodologia de seu subordinado é elucidativa: “Nunca conheceremos o material que Elias Santana tinha em seu poder.” (PIRES, 2012, p.92). O detetive-leitor enxerga muito além do crime, e leva seu olhar e sua investigação a outro diapasão, de caráter social:

À medida que a investigação avança [...] detecta-se que o crime serve mais uma vez de pretexto para o esboço de um outro tema, circunscrito à ordem social de então. É que o material recolhido ultrapassa largamente a problemática da morte, esboçando o quadro das circunstâncias em que decorrem os acontecimentos. Em consequência, o registo dos meandros da actuação policial fornece a imagem de uma sociedade dominada por um regime opressivo, em aparente estado de estagnação e impotência, na qual todas as acções dos indivíduos são resultado directo da instituição do terror e do medo. (PETROV, 2000, p.82)

O gênero policial com Cardoso Pires mantém sua ligação com o estrato social, constatada na relação de contaminação entre sociedade e indivíduos no crime da Casa da Vereda, cujo ambiente e personagens estão densamente mergulhados na atmosfera ditatorial do salazarismo, já que se trata de um esconderijo de desertores, párias políticos para o regime. De fato, os personagens “[...] no microcosmos da Casa da Vereda, especulam os conflitos do Portugal ditatorial que eles próprios combatiam.” (ARNAUT, 2002, p.205). Assim, embora tenham sido os assassinos do major Dantas Castro o arquiteto e o cabo, pesa sobre eles a sombra do contexto histórico-político. A presença constante de imagens do ditador fascista português “o retrato de Salazar no infinito da parede” (PIRES, 2012, p.137) assevera tal proposição, como se o mesmo fosse onipresente, imagem que se sustenta infinitamente. Esse clima de tensão experimentado na Casa da Vereda é reflexo da própria Lisboa:

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 da polícia, tocas de legionários, postos da GNR, e em cada estação dessas, caserna ou guichet, está a imagem oficial 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 antenas e por uma auréola de fotografias de malditos com o Mestre da Pátria a presidir. (PIRES, 2012, p.47)

A aparente paz de Lisboa, transformada em uma pálida sombra de si, é temível, pede atenção, segundo nos alerta o narrador. A expressão em alemão conota uma terrível lembrança do período de um estado militarizado, do nazifascismo de Hitler, que invade a paisagem desta cidade (e país) que se assemelha a um “animal sedentário”, uma sociedade estagnada e silenciada, sinônimo de morte. Daí advém a sensação de impotência, solidão e miserabilidade que permeia a obra, franqueada pela presidência do Mestre da Pátria, assim denominado com ironia ácida pelo narrador. O romance de Cardoso Pires insere-se na vertente pós-moderna, cujo discurso ficcional, próprio da

metaficção historiográfica, é ao mesmo tempo representação da sociedade e autorreflexão, de forma que:

One would think these qualities might disrupt each other, yet the constant tension between them works instead to keep the reader's critical attention permanently engaged in an evaluation of the historical material presented. In Balad, this material is inseparable from the setting of the novel. If we accept this premise it follows that, in order to recreate a society, it must also be re-staged. In Balad, the recreation of Salazar-era society is achieved through reproducing a portion of its historical time-space: the city of Lisbon in the early 1960s. (CASTRO, 2011, p.09)

Elias está organicamente ligado a essa sociedade, e sua *persona* em parte incorpora o clima sociopolítico do país, a despeito de sua postura crítica digna de um *outsider*, que o leva a buscar incessantemente a verdade, independentemente de quem seja a culpa, inclusive no que toca ao poder político da PIDE, instância repressora dentro do governo português que a exemplo de outros regimes totalitários mantinha olhos, ouvidos e braços bem armados no controle da nação.

A PIDE, substituta da então PVDE, constituiu uma “medida de cosmética” do regime salazarista com o fim de “reverter a negatividade resultante das acções repressivas daquela e dos estreitos acordos de cooperação estabelecidos com as polícias políticas fascista, nazi e franquista.” (MATOS, 2010, p.30, grifos do original).

A PIDE ronda toda a narrativa, afinal, interessava ao poder político salazarista, cujos cães de guarda eram os agentes da polícia política, associar o crime à violência dos conspiradores. Todavia, apesar de sabermos ter sido o crime praticado de fato pelos próprios conspiradores contra seu líder, pesa sobre o ato criminoso a repressão do Estado, a violência simbólica que emana do clima paranoico que afeta a todos e que a Casa da Vereda bem representa em sua claustrofobia agonizante. Com efeito, a morte parece estar em toda parte e a cidade se torna um grande cemitério, onde o bairro do Chiado “era uma calçada de cemitério rico em roagem permanente.” (PIRES, 2012, p.139) e até os jornais são “cemitérios impressos” (PIRES, 2012, p.95).

Esses elementos até aqui elencados, fundamentais na construção do romance, são em parte transpostos para a tela de cinema por Fonseca e Costa e uma dupla de roteiristas experientes¹, em outra medida são reinventados ou adaptados para a semiose fílmica: “Produzir linguagem em função estética significa, antes de mais nada, uma reflexão sobre as suas próprias qualidades.” (PLAZA, 2013, p.23). Em se tratando de um processo intersemiótico, é coerente que na tradução de um código para outro haja mudanças em diferentes níveis e procedimentos, as quais podem ser escolhas em maior ou menor grau significativas, em especial no que tange aos efeitos gerados na recepção

¹ Antonio Larreta havia conduzido a adaptação cinematográfica de *Los Santos Inocentes* (1984) e roteirizado *La verdad sobre el caso Savolta* (1980). Dirigiria no mesmo ano a adaptação da peça de Lorca *La casa de Bernarda Alba*; Pedro Bandeira Freire havia fundado o Cinema Quarteto em Lisboa, em 1975, pioneiro na divulgação do cinema autoral. Cinéfilo e homem de ideias, atuava intensamente no meio cinematográfico português havia quase duas décadas quando da adaptação de *Balada da praia dos cães*.

da obra: “Fazer tradução toca no que há de mais profundo na criação. Traduzir é pôr a nu o traduzido, tornar visível o concreto do original, virá-lo pelo avesso. [...] tradução e invenção se retroalimentam.” (PLAZA, 2013, p.39).

O realizador Fonseca e Costa imprime à película uma paleta dessaturada, com ausência de luz em geral, havendo o predomínio de cores como o marrom, o cinza e o preto. Essa descoloração envolve a narrativa de forma absoluta, impregnando a tela de uma morbidez e uma apatia que se associam diretamente à ambientação do romance de Cardoso Pires, a qual emula, como já apontado, a situação política repressiva de Portugal e a consequência dessa hostilidade na vida dos personagens. É sintomático dessa textura pálida e sombria a tomada de abertura, a primeira imersão no filme, na qual, após créditos iniciais, há um *travelling* que leva o espectador até o cadáver encontrado pelos cães, cuja investigação deflagrará a ação narrativa. No romance, a abertura se dá via um texto bastante científico, o laudo médico, de caráter forense, sobre o cadáver do Major, mas no filme é o *travelling*, imerso em uma atmosfera mergulhada em um lusco-fusco, vespertino ou matutino, depois um corte e, então, uma semiluz algo fantasmagórica que apresenta o cadáver parcialmente coberto de areia, cujos trapos são dilacerados pelos cães. Participam, portanto, a câmera e a fotografia dessa primeira cena. Some-se a esse cenário um texto (não consta no romance) que, após os créditos, introduz verbalmente o clima retratado pela câmera:

Em janeiro de 1960, um punhado de patriotas, entre os quais se contavam alguns militares, opunha-se, sem êxito, a um regime político que sobrevivia apoiado no terror de uma Polícia Política feroz e omnipresente a P.I.D.E. ...O desencanto e o desespero eram o pão nosso de cada dia...Vivia-se a medo... (0:01:43)

No texto literário, pouco se comenta sobre a indumentária dos personagens, focando-se mais na descrição dos espaços fechados, como a Casa da Vereda e o apartamento do detetive Elias Santana, ou dos abertos, neste caso diversas partes da cidade de Lisboa que formam um mapa obscuro em seu conjunto. Mesmo no caso da personagem de Mena, representativa da autenticidade feminina e seu poder de sedução, é mais comum que a vejamos trajada de cores sóbrias, já que a encontramos com frequência nos interrogatórios da Polícia Judiciária, com exceção para algumas cenas no refúgio dos conspiradores, em que cores mais quentes reforçam o *sex appeal* da personagem. Como se sabe, é fundamental nesse cenário tal reforço, haja vista que emana principalmente dela o conflito entre o Major Castro, seu amante, e o arquiteto Fontenova, motivado pelos ciúmes do amante frente ao possível rival. Essa tensão constante na Casa da Vereda se agrava pela paranoia típica do isolamento e culminará com o assassinato de Castro, líder dos insurretos².

O cinema, nestes casos, lança mão de outros recursos, inerentes à sua estrutura, que constituem o sincretismo audiovisual da linguagem cinematográfica e que se aliam à luminosidade da tela e à escolha de figurino. São eles o aporte sonoro e a *mise-en-scène* por parte dos atores. A orquestração desses diferentes sintagmas, verbal, auditivo e visual:

² Notar-se-á uma mudança de nome em relação ao romance, isto é, o Major Castro passa a ser Capitão no filme. A alteração provavelmente se explique pela tentativa do realizador em aproximar o personagem fílmico do caso histórico em que se baseia a obra de Cardoso Pires, dado que a patente do oficial revoltoso era Capitão.

Fazem parte de um todo orgânico em que os sistemas interagem, reforçam uns aos outros, criam novos sentidos a partir de sua tensão interior. O significado integral de uma representação literária provém do impacto total dessas estruturas complexas de significados inter-relacionados. Assim, juntos, todos os signos mostrados têm seu papel para o conjunto dos significados de um único momento. (DINIZ, 2013, p.66)

A inter-relação desses diferentes recursos compõe uma obra coesa, como é o caso da fotografia e dos cenários cujos sentidos são potencializados por outros níveis de significação como a música e a empatia do público com os atores.

No caso da música, há duas diferentes construções que devem ser levadas em conta. Há a música relativa a uma sonoridade mais de fundo, que diegeticamente funciona como um acompanhamento das ações dos personagens. Não se trata, neste caso, do aproveitamento de uma trilha sonora conhecida, mas sim um arranjo instrumental especialmente idealizado para criar um efeito paralelo à ação narrativa. Para tanto, Fonseca e Costa emprega as composições do espanhol Alberto Iglesias³ e obtém uma música dramática e melancólica, cujas notas pesadas são acentuadas pelo piano nas cenas de mais alta tensão, como é o caso da cena do crime, com a presença do lamento imposto pelo violino em cenas de silêncio reflexivo, em que se afiguram os personagens Mena e Elias, par central da narrativa. Ainda quanto ao trabalho sonoro, na casa de Elias o som do relógio é um recurso bem destacado para marcar o compasso do silêncio que alimenta as horas de solidão do detetive. Ou ainda o som do apito de um navio ao longe, o qual, a exemplo do relógio, funde-se à melancolia do apartamento do detetive. Essas camadas sonoras substituem a presença humana na reclusão autoinfligida pelo personagem.

Em outro nível sonoro, emprega-se a conhecida música “Quizás, quizás, quizás”, de Osvaldo Farres, em duas cenas diferentes, porém apontando de igual maneira para a construção sedutora da personagem Mena. Na primeira situação (0:41:26), temos uma cena de fundamental importância para entendermos a essência da investigação que permeia a narrativa, já que temos a presença erótica de Mena no sonho de Elias, indício do quão poderosa é a influência dela sobre ele e, ao mesmo tempo, uma mostra de que a investigação, a exemplo do romance, não se limita a documentos e lógica, mas também a percepções sensoriais, interpretações que escapam do nível racional e invadem o inconsciente. Justifica-se essa abordagem pois sabemos, lendo o livro e vendo o filme, que Elias tem esse sonho motivado pelas fotos de Mena que ele guarda consigo, as quais lhe servem de pistas para entender o crime, mas também de substrato pessoal para suas fantasias com a sedutora amante do major Castro.

Na cena em questão, Mena e o major dançam em um salão construído pelo inconsciente de Elias, embalados pela versão apenas instrumental da referida música, um bolero que dá o tom erótico à *mise-en-scène* do casal. Em seguida, ambos tomam um elevador, anteriormente descrito por Mena, durante interrogatório conduzido por Elias, como um dos vários espaços onde o casal praticara sexo sem pudores. Nesse elevador, dá-se a transição do clima erótico regido pelo bolero para a música pesada e angustiante já referida, marcada pelo dueto piano e violino. Essa transição vem junto com a aparição de Elias no elevador, ao modo de um voyeur fantasmático, que observa com horror o sexo entre o casal desfechar-se em morte. Este pesadelo de Elias, é claro,

³ A presença de espanhóis no elenco e na equipe técnica explica-se dentre outras questões pelo fato de se tratar de uma coprodução Portugal (RTP/Animatógrafo) Espanha (Andrea Film S. L.).

anuncia narrativamente as consequências dos atos trágicos que envolverão o mesmo casal na Casa da Vereda.

Com efeito, a mesma música retorna ao final, na cena em que, concluída a investigação (1:24:15), embora a contragosto de Elias, Mena é levada de carro pela mãe, uma despedida que encerra o filme. Esse desfecho aponta para a ligação profunda que Elias havia estabelecido com a acusada e revela ademais sua dubiedade para com ela, pois não sabemos se sua reação negativa à conclusão anunciada pelo seu chefe, Inspetor Otero, deve-se ao rumo que tomara a investigação, na qual Mena é absolvida, sendo condenados o cabo e o arquiteto, ou traz à luz um sentimento de afeição ou mesmo de um desejo clandestino.

Aqui o bolero vem interpretado pela bela voz de Maysa Matarazzo e nos conecta diretamente, em primeiro plano, num close, ao olhar ambíguo de Mena. De soslaio, posto que vemos apenas seu perfil, já que seu rosto se volta para olhar Elias que fica para trás, desenha-se sutilmente um sorriso malicioso em seus lábios e ouvimos a sugestiva letra “Siempre que te pregunto si algún amor escondes, tú siempre me respondes quizás, quizás, quizás”, como se evocasse o diálogo incessante e inacabado entre os olhos de Elias e Mena. O que fica claro ao espectador é que estão em jogo elementos bastante subjetivos e psicológicos, sutilezas que possivelmente escapem ao próprio investigador, ele mesmo enredado na trama em que mergulhou visceralmente.

Cabe aqui salientar a performance do trio de intérpretes representado por Serna, Solnado e Bauchau. Os três atores dão vida e peso dramático às atuações e são por tal motivo de vital importância para criar a dimensão humana problemática dos personagens envolvidos na trama de amor e crime. Assumpta Serna dá à Mena cinematográfica uma caracterização que contrasta a leveza de seus traços femininos com a força de seu caráter e o poder sedutor que ela sabe provocar por meio de seu corpo atraente. Ela responde a uma pergunta feita por Elias assertiva e categoricamente “Eu não fui sua amante, fiz dele meu amante” (0:29:08) assumindo com essa postura seu protagonismo na relação com o major. Raul Solnado, por sua vez, reveste-se da melancolia que emana de Elias Santana e com sua experiência dá ao detetive a firmeza da sua orientação profissional sem diminuir a fragilidade do solipsismo que o mantém enclausurado, minado aos poucos pela concupiscência de seu olhar, vítima da onipresença arrebatadora de Mena. Para fechar esta tríade de relevo, o francês Patrick Bauchau, ator de longa carreira no cinema, incluindo Hollywood, encarna com propriedade o virulento e passional major Dantas Castro. As cenas protagonizadas por ele revelam um personagem atormentado pelo clima de repressão e claustrofobia, e aos poucos a reclusão em que se veem forçados a permanecer dá lugar a um perigoso militar, tanto quanto mais a paranoia da traição o impele a se defender de seus próprios comandados.

À guisa de finalização, vale ainda destacar outro recurso do qual se vale Fonseca e Costa para dar à película o caráter interventivo de Elias Santana. De modo similar à cena do sonho do detetive que ocorre no elevador, sua presença também se dá fora do campo onírico, em momentos relativos à sua interpretação dos fatos narrados pelos acusados. Se no romance a narração nos dá essa dimensão interpretativa de forma verbal e por meio de constantes variações de vozes e fragmentações do relato, na tela é o reflexo de Elias em um objeto translúcido como o vidro de uma janela (01:10:36), que permitem essa presença do detetive na cena do crime de forma virtual. Mais à frente (01:11:12) sua figura surge como uma aparição vinda das sombras de um cômodo da Casa da Vereda, evocando sua posição de testemunha não ocular, dado sua ausência no presente do crime, mas sim de intérprete da cena, via depoimentos dos partícipes do ato criminoso.

Elias, como ocorre no romance, tem que colocar em ação sua percepção, sua leitura e análise das situações a quem tem acesso por meio de documentos, depoimentos, ou ainda gestos e reações dos implicados no crime da Casa da Vereda. Não basta ao detetive recolher provas, colher testemunhos, cruzar dados e indícios. Ele precisa montar as peças que formam a intriga, apesar de saber não dispor de todas elas. A ambiguidade de Mena, o clima de terror e repressão do Estado salazarista, o complexo relacionamento de subordinação e insubordinação que envolve o major, o cabo e o arquiteto, além das próprias motivações do detetive mesclam-se à incapacidade de qualquer discurso de ter acesso plena e absolutamente a todas as nuances de um crime ou qualquer conhecimento. Descobrimos com o policial de Cardoso Pires e Fonseca e Costa que as verdades são sempre parciais e nem sempre condenáveis. Descobrimos, além disso, com Elias Santana que as motivações de um crime são muitas vezes sombras de sombras, reflexos fugazes de ações e sentimentos que escapam às próprias mãos que os executam.

Na voracidade da aprendizagem inicial, todos os dias deixamos heróis pelo caminho e todos os dias descobrimos outros. Quando muito, o que lhe posso dizer é que a minha determinação de escrever se deve sobretudo aos contistas. Tchekov e Poe, acima de quaisquer outros. Do Poe relia tudo. (PIRES, 1991, p.31)

Conclusões *in process*

Pires foi leitor voraz de Poe e certamente absorveu à sua maneira o mestre norte-americano, a ponto de criar uma obra que projeta múltiplas sombras sobre a superfície instável do texto. O leitor de *A balada da praia dos cães* depara-se página a página com uma linguagem que revela e oculta, jogo ambíguo em que nem toda entrada é uma saída deste labirinto narrativo composto por finas camadas de ficção e história. “Entretanto, é essa mesma divisão entre o literário e o histórico que ... complexa.” (HUTCHEON, 1991, p. 141). Desses discursos o autor extrai um sumo melancólico, amargo, e ainda desafiador se o objetivo da leitura for, como o de Elias Santana, não apenas entender a lógica do crime, senão algo mais profundo, que leve à essência das motivações humanas, ao funcionamento oculto dos mecanismos sociais. O leitor precisa ajustar suas lentes para decodificar a transnarratividade do relato, colcha de retalhos à espera de costura, baú de sobranes cuja chave é o olhar do intérprete.

O filme de Fonseca e Costa está embebido dessas páginas abertas e sombrias, e requer um espectador que se entregue à força do relato e, para a efetiva catarse pela tela, reconheça naqueles personagens a pulsão de vida e morte que os condena a serem vítimas de seu tempo, tempo humano e histórico, tempo individual e coletivo a uma só vez. A espacialização do tempo que é próprio da semiose fílmica exige uma entrega intensa, mais visceral e menos cerebral, mais sinestésica ou intuitiva quando comparada à temporalização do espaço praticado pela escrita literária.

De qualquer modo, os meios expressam na idiosincrasia de seus recursos um movimento que retorna ao âmago do gênero policial, esculpido por Poe ainda no século XIX, na medida em que coloca à prova os limites da representação da existência humana, ou em outras palavras, como por meio de palavras e imagens um relato

consegue reconstituir o drama da violência e das paixões humanas e, dessa forma, restituir ao homem a dimensão da responsabilidade pelos seus atos, suas escolhas, ambos condicionados pela sua insustentável liberdade. O romance e o filme, embora obras diversas, mantêm um diálogo vivo com o gênero e assumem sua porção de existencialismo e crítica social.

Referências

- ARNAUT, Ana Paula. **Post-modernismo no romance português contemporâneo**. Fios de Ariadne, máscaras de Proteu. Coimbra: Almedina, 2002.
- BALADA da praia dos cães. Direção de José Fonseca e Costa. 1987. Animatógrafo produções. DVD, color, 89 min.
- BAUDELAIRE, Charles. **Escritos sobre arte**. Org. e trad. Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Hedra, 2011.
- CASTRO, Paul Melo e. That twinkling mass of cold lights: the representation of Salazar's Lisbon in *Balada da praia dos cães*, In: **Shades of Grey: 1960s Lisbon in Novel, Film and Photobook**. MHRA texts and dissertations, volume 77. London: Maney Publishing, 2011, p.08-52.
- CUNHA, João Manuel dos Santos. Afinidades poéticas: a vontade de cinema na literatura, o desejo de literatura no cinema. In: **Revista Anpoll**, vol.1, n° 30, 2011, p.104-125.
- DINIZ, T. F. N. **Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural**. Ouro Preto: Editora UFOP, 2013.
- FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Trad. Luis Felipe Baeta Neves. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- HUTCHEON, Linda. **A poética do pós-modernismo**. História teoria ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. 2ª edição. Florianópolis: Edit. da UFSC, 2013.
- JENKINS, Keith. **A História Repensada**. 3ª ed. Tradução de Mario Vilela. São Paulo: Contexto, 2009.
- LEPECKI, Maria Lúcia. José Cardoso Pires. **Balada da praia dos cães**. Recensão crítica. In: *COLÓQUIOS/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. N° 77, janeiro de 1984, p.91-92.
- LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 14ª edição. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.
- MATOS, Vera de. **Portugal e Itália: relações diplomáticas (1943-1974)**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.
- PETROV, Petar. **O realismo na ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca**. Algés: DIFEL, 2000.
- PIRES, José Cardoso. **Balada da praia dos cães**. 18ª edição. Alfragide, Leya, 2012.
- _____. **Cardoso Pires por Cardoso Pires**. Entrevista a Artur Portela. 1ª edição. Lisboa: Publicações D. Quixote: 1991, p. 31
- _____. **O burro em pé**. Alfragide: Leya, 2011.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- RICOEUR, Paul. La marque du passé, In: **Revue du Métaphysique et de morale**. Paris, janvier-mars, n°1, 1998, p.05-31.
- SOURIAU, Étienne. **A correspondência das artes: elementos de estética comparada**. Trad. Maria Cecília Pinto e Maria Helena da Cunha. 3ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1983.