

## UMA ENSEADA DE CÃES E MONSTROS: FASCISMO E MONSTRUOSIDADE EM *BALADA DA PRAIA DOS CÃES*<sup>1</sup>

Fernanda Gappo Lacombe <sup>2</sup>  
Silvio Renato Jorge <sup>3</sup>

### RESUMO

Quase quarenta anos após a sua publicação, o romance *Balada da praia dos cães*, de José Cardoso Pires, há muito estabeleceu-se como uma obra de balanço do Salazarismo e suas consequências para os portugueses. Uma “valsa de conspiradores”, como definido pelo autor e suas personagens, a narrativa se desenrola como uma investigação policial em que as pistas são, em sua maioria, símbolos e enigmas que, se por um lado, não fornecem respostas imediatas, por outro expandem o leque de possibilidades de interpretação disponíveis para o leitor que se proponha a solucionar o caso do fascismo. Nesse sentido, a presença de monstros, sejam os da cultura de massa, sejam os da imaginação das personagens, passando por corpos inadequados e/ou objetificados, se estabelece como metáfora para o processo de desumanização praticado pelo fascismo, com o objetivo de justificar a supressão de direitos e a violência do estado. Utilizaremos, para tal, os conceitos de política fascista de Jason Stanley e os de monstruosidade de Jeffrey Jerome Cohen e Margrit Shildrick. Relacionando estas definições com Mark Neocleous e sua caracterização do fascismo como um discurso de criação de monstros, apresentaremos como estes corpos dissonantes estão presentes em *Balada da praia dos cães* e são parte do processo de desumanização do regime salazarista denunciado por Cardoso Pires

**Palavras-chave:** José Cardoso Pires, Salazarismo, Monstruosidade.

### INTRODUÇÃO

“O meu romance é uma valsa de conspiradores” (PIRES, José Cardoso, 1982). É com esta declaração do autor que António Mega Ferreira intitula a entrevista realizada alguns meses após a publicação de *Balada da praia dos cães*, terceiro romance de José Cardoso Pires. A citação em questão não apenas se relacionava diretamente com um dos trechos do final da obra – a expressão “valsa de conspiradores” sendo utilizada pelo inspetor Elias Covas para referir-se ao assassinato do major Dantas Castro - como resume um de seus elementos, que é o balanço dos anos do Salazarismo, expondo sua atmosfera de paranoia e a rede de medo e mentira que

---

<sup>1</sup> Apoio CNPq

<sup>2</sup> Doutoranda em Literatura Comparada do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal Fluminense - UFF, [gappolacombe@email.com](mailto:gappolacombe@email.com);

<sup>3</sup> Prof. Dr. Silvio Renato Jorge, Professor Associado I, Instituto de Letras - UFF, [silviorjorge@gmail.com](mailto:silviorjorge@gmail.com).

sustentam os regimes fascistas e se infiltram no funcionamento das entidades que pretendem combatê-lo.

Analisar o passado recente, se propondo não apenas a enunciar os fatos ocorridos, mas dar-lhes interpretação, certamente não é tarefa fácil, mesmo para aqueles autores que já entrelaçam os fios da história, a análise social e a literatura, como Cardoso Pires. Se por um lado, o contexto de derrubada do regime salazarista permitiu ao autor uma maior liberdade de crítica do que no cifrado *O Delfim*, em *Balada* não é feita a dispensa dos elementos simbólicos; pelo contrário: são eles que enriquecem a narrativa franca acerca da ditadura, expandindo as provocações do autor em diferentes temas como as hierarquias de poder, a relação entre os gêneros e a violência que perpassa os dois anteriores.

Neste sentido, este artigo tem por objetivo apontar de que maneira o autor se utiliza de corpos monstruosos como denúncia da lógica de desumanização fascista, seja trazendo monstros da cultura de massa, seja apresentando corpos com características grotescas e, por consequência, destituídos de sua humanidade. Destituição esta que será justamente a justificativa para que a violência fascista não receba nenhum tipo de punição, na ficção ou história, em Portugal, ou em demais países que passaram por regimes de características fascistas.

## **METODOLOGIA**

Como o objetivo deste artigo passa pela apresentação dos elementos monstruosos na narrativa de *Balada da praia dos cães*, serão selecionados, primeiramente, dois fragmentos específicos do romance, que contêm explicitamente a presença de um corpo facilmente caracterizável como monstruoso. Inicialmente estes dois fragmentos serão analisados não somente dentro da narrativa, mas com o auxílio dos conceitos de “política do ‘nós’ e ‘eles’” e “ansiedade sexual” do professor da Universidade de Yale, Jason Stanley.

Em seguida, utilizaremos o trabalho de dois autores acerca de monstruosidade. Primeiro, as sete teses de Jeffrey J. Cohen, em especial a primeira e a quarta tese, que indicam, respectivamente, o monstro como um constructo de uma percepção social de alteridade e a relação de desejo e repulsa existentes no reconhecimento do monstro. O segundo autor utilizado, Mark Neocleous, nos interessa na medida em que define o discurso fascista como uma linguagem de criação de monstros a serem utilizados como bodes expiatórios.

O uso destes teóricos, assim como as passagens escolhidas, tem o objetivo de apontar a dinâmica da relação das personagens Mena, Elias Covas e major Dantas Castro, em que a

primeira sofre um processo de desumanização por parte dos dois homens, numa reprodução da lógica fascista, ou, mais precisamente, numa reprodução de um sistema em que aquela que violenta seu igual humano precisa retirar sua humanidade para justificar a violência e acaba ele próprio também se desumanizando, como aponta a escritora e teórica Toni Morrison.

## **REFERENCIAL TEÓRICO**

Para iniciar um debate acerca das segregações propostas pelo regimes fascistas, especialmente aquelas direcionadas a gênero e sexualidade, trabalharemos com os conceitos de “política do ‘nós’ e ‘eles’” e “ansiedade sexual” de Jason Stanley.

Em seguida, para a caracterização de monstrosidade, utilizaremos, primeiramente as sete teses de Jeffrey J. Cohen, seguidas do trabalho de Mark Neocleous acerca do discurso fascista e a criação de monstros. Cohen nos interessa primeiramente, para uma caracterização da monstrosidade; em segundo lugar, para a compreensão das dinâmicas de desejo e rejeição presentes na relação com entre as figuras não-monstruosas e as monstruosas.

O autor seguinte a ser utilizado é Mark Neocleous por sua definição do discurso fascistas como criador e apropriador de monstros, cujas feições não são distinguíveis e se modificam de acordo interesses políticos. Por último, para concluir, utilizaremos Toni Morrison e suas reflexões acerca do processo de desumanização como justificativa para a violência machista e racista, que está na base de qualquer regime fascista.

Tendo isto em mente, comecemos nosso baile de conspirações e monstros.

## **OS MONSTROS DA VALSA**

No início do romance, somos apresentados ao inspetor Elias Covas, responsável pela investigação das condições de morte de um corpo encontrado em uma praia próxima a Lisboa. Não demora para que a identidade do cadáver seja atribuída ao major Dantas Castro, que havia fugido da prisão anteriormente e encontrava-se foragido. Conforme a investigação avança, a polícia não apenas descobre que o assassinato fora cometido pelos companheiros de aparelho clandestino do major, como que entre eles estava Filomena, ou Mena, que era também sua amante.

Covas rapidamente desenvolve uma obsessão por Mena, que apesar de ter se livrado do comportamento violento e obsessivo de Dantas, passa a ser vigiada e controlada pelo inspetor em seus interrogatórios incessantes.

Antes de nos aprofundarmos nesta questão, vejamos uma cena do início do romance, em que Elias Covas conversa com o inspetor Otero, também da polícia judiciária, acerca de uma das evidências encontradas. O assunto morre e Covas inicia outro:

vi uma ocasião uma fita do Boris Karloff onde aparecia um pintor que colecionava impressões digitais dos mortos. Fotografava-as a cores e fazia uma data de massa com aquela droga.

Otero, assinando o expediente: Picasso dos cemitérios, quer você dizer

Elias: Estou a falar a sério, o tipo chamava àquilo pintura dactiloscópica, que era para impressionar. Mas um dia lixou-se porque fotografou uma mão que apareceu ao desbarato lá na morgue e, vai-se a saber, era a mão que pertencia ao segundo corpo de que o Frankenstein tinha sido feito

Otero: Sim?

Elias: Pois, e o Frankenstein caiu-lhe em cima

Otero: Queria direitos, não me diga

Elias: Queria a mão, é o que ele queria. Com duas mãos de corpos diferentes Frankenstein tinha uma certa dificuldade em estrangular, não acertava lá muito bem, de modo que começou a perseguir o aguarelas para o obrigar a dizer onde estava a mão que ele tinha fotografado e ficar com as duas iguais. O Frankenstein sempre teve um fraco por simetrias” (PIRES, José Cardoso, 1983, p.30)

Após esta conversa o enredo segue e a passagem poderia se perder em meios aos eventos, não fosse o diálogo que ela estabelece com outro detalhe: o Frankenstein sem uma de suas mãos não é o único corpo “mutilado” a ser apresentado no texto.

Dentro da construção da obra, o espaço geográfico apresenta importância ao se manifestar como uma representação diminuída de Portugal do período. Neste sentido, tanto a Casa da Vereda, aparelho clandestino onde se encontram Dantas, Mena, o cabo e o arquiteto, como a própria cidade de Lisboa são uma metonímia do país. Se a Casa da Vereda tem como traço principal o clima de medo, repressão e paranoia, Lisboa por onde deambula Elias Covas, apresenta-se sem grandes encantos, mas destaque para a presença de ex-votos dentro das igrejas, seja como as tradicionais peças de cera, seja como botas e demais aparelhos ortopédicos:

Não faltam bilhetinhos de agradecimento à volta da estátua, Elias dali não distingue mas sabe que há, nunca faltam. E moldes de cera (o seio redondo, a mãozinha de criança) essas homenagens estão presentes; e bengalas, uma bota ortopédica, esbeçada e bolorenta, o boião com pedras de fígado ou com pedaços de estômago, mil testemunhos. E todo este arsenal é misterioso e se renova aos pés do Espírito Sábio [...]. (PIRES, 1983, p.247)

Além de remeterem ao caráter fragmentário do corpo de monstro de Frankenstein, os aparelhos e as peças de devoção deixadas nos altares dialogam com o enredo do filme narrado por Covas pelo aspecto de comprometimento físico que carregam: sem entrar no mérito das múltiplas possibilidades de materialização humana, independente de formatos corporais, os aparelhos ortopédicos remetem a uma falha a ser corrigida, assim como os ex-votos a uma

enfermidade curada. Também este Frankenstein sente uma falta que acredita comprometer sua existência: falta-lhe uma de suas mãos.

Em uma abordagem mais indireta, algumas personagens masculinas do romance também carregam uma “falta corporal”, mas no plano da sexualidade. Ao final da investigação, Mena revela o chefe de brigada que o major estava impotente sexualmente. Elias Covas também, a despeito do caráter marcadamente sexual de sua obsessão por Mena não parece plenamente à vontade na manifestação de seu desejo: não apenas o coloca inteiramente na prisioneira, sem outra menção à algum tipo de envolvimento amoroso ou erótico por parte da narrativa – a única cena de concretização física de seu desejo sexual se dá ao masturbar-se pensando na jovem – como parece refletir sua auto-repressão em Lizardo, seu lagarto de estimação: “O dono acerca-se dele para verificar o termostato fixado na gaiola porque é uma mudança de estação e há que 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 da fêmea ou de penhascos de sol a pino”. (PIRES, José Cardoso, 1983, p.18)

Mais adiante na narrativa, Covas sonha com uma figura feminina que, inicialmente parece se tratar de sua irmã:

[...] Volta-se e dá com a irmã dele a fitá-lo, muito séria. Nua. Majestosa. Completamente nua. E alta como nunca imaginou que ela fosse. Tem o cabelo descolorido, alumínio a refulgir, e o pubis é negro-negro, uma labareda de negrura a tremular num corpo de cera.

«Podes olhar», diz a irmã numa grande serenidade; e ao mesmo tempo começa a virar-se, mostrando-lhe uma linha de escamas cinzentas que lhe desce do pescoço até às ancas. «Estamos todos assim no Bar Bolero», diz.

Elias fica aterrado com aquela esteira de crostas que lhe corre pelo dorso. Verrugas, chagas mortas, não distingue bem. Têm qualquer coisa de maldição, qualquer coisa de ritual de tortura aceite com resignação, e Elias sente-se gelar diante de tanto fatalismo, tanta brancura...(PIRES, 1983, p.214)

A referência ao cabelo descolorido nos leva a associar a imagem também a Mena, por conta da peruca que a jovem usava quando precisava sair do aparelho e ir até a cidade. Entretanto, ao contrário das demais descrições de seu corpo ao longo do romance, nesta não há beleza ou sensualidade, mas uma série de feridas que se confundem com escamas e dão um ar grotesco à mulher.

As passagens citadas, assim como os demais exemplos, nos permitem entender que Cardoso Pires constrói um retrato de Portugal que oscila entre o enfermo e o grotesco, gerando um estranhamento daquelas figuras, tecnicamente, humanas. Estranhamento esse que é apropriado pela lógica fascista.

Em seu livro *Como funciona o fascismo: a política do ‘nós’ e ‘eles’* o professor de filosofia da Universidade Yale, Jason Stanley, apresenta como característica primordial do

discurso fascista a definição de um grupo identitário coeso ( o “nós”), para o qual será atribuída um passado mítico comum, assim como um padrão de comportamento social. Em divergência a esta origem e comportamento comum são apresentados os grupos caracterizados como “eles”, sendo que, se de maneira geral, a diversidade da espécie humana se manifesta ao longo do globo terrestre, o diferencial da lógica fascista está em um entendimento do “eles” não apenas como diferente, mas, principalmente, como um inimigo que ameaça a segurança do “nós” e, por isso, precisa ser eliminado.

Se o fascismo exacerba o medo da diferença, ele o faz se apropriando de um entendimento humano de que alguns indivíduos despertam medo e fascínio por suas diferenças materiais. Para entender isto, nos debruçemos no trabalho de Jeffrey J. Cohen.

## **CORPOS MONSTRUOSOS, CORPOS ENTRE O DESEJO E A REJEIÇÃO**

Em suas sete teses acerca da monstruosidade, Jeffrey J. Cohen elenca sete características que defende serem definidoras da monstruosidade. Dentre elas, nos interessam, momentaneamente, a primeira e a primeira e a quarta: “O corpo do monstro é um produto cultural” e “O monstro habita os portões da diferença”. (COHEN,2000). Sintetizando essas duas idéias, aquilo que caracteriza um determinado corpo como monstruoso depende de uma construção cultural de um determinado período, mas, sempre será pautado em uma alteridade:

O monstro é a diferença feita carne; ele mora no nosso meio. Em sua função como Outro dialético ou suplemento que funciona como terceiro termo, o monstro é uma incorporação do Fora, do Além - de todos aqueles *locis* que são retoricamente colocados como distantes e distintos, mas que se originam no Dentro. Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual. (COHEN, 2000, p.32)

Mulçumanos, negros e negras, mulheres, indígenas, LGBTQIA+: de maneira geral, a hegemonia ocidental se constituiu como branca, masculina, heterossexual e cisgênero, de modo que qualquer desvio desta norma é vista como monstruosa. Entretanto, esta tentativa de identificar um inimigo e segregá-lo do meio em que vivemos fala muito mais sobre quem cria o inimigo do que sobre ele próprio; a criação de limites entre o “nós” e o “eles” fala mais sobre nossa dificuldade em mantê-los fora do que sobre uma diferença real que possa existir. Como afirma a quinta tese de Cohen “o monstro policia as fronteiras do possível” (COHEN, 2000, p.40):

A partir de sua posição nos limites do conhecer, o monstro situa-se como uma advertência contra a exploração de seu incerto território. Juntos os gigantes da Patagônia, os dragões do Oriente e os dinossauros do Jurassic Park declaram que a curiosidade é mais frequentemente punida do que recompensada, que se está mais

seguro protegido em sua própria esfera doméstica do que fora dela, distante dos vigilantes olhos do Estado. O monstro impede a mobilidade (intelectual, geográfica ou sexual), delimitando os espaços sociais através dos quais os corpos privados podem se movimentar. Dar um passo fora dessa geografia oficial significa arriscar sermos atacados por alguma monstruosa patrulha de fronteira ou – o que é pior – tornarmos-nos, nós próprios, monstruosos. (COHEN, 2000, p.41)

Essa necessidade de policiar as fronteiras evidencia a sexta tese de Cohen: “o medo do monstro é realmente uma espécie de desejo”. (COHEN, 2000, p.48):

As mesmas criaturas que aterrorizam e interditam podem evocar fortes fantasias escapistas; a ligação da monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente como uma fuga temporária da imposição. Esse movimento simultâneo de repulsão e atração, situado no centro da composição do monstro, explica, em grande parte, sua constante popularidade cultural, explica o fato de que o monstro raramente pode ser contido em uma dialética simples, binária (tese, antítese...nenhuma síntese). Nós suspeitamos do monstro, nós o odiamos ao mesmo tempo que invejamos sua liberdade e, talvez, seu sublime desespero.

Permite-se que, por meio do corpo do monstro, fantasias de agressão, dominação e inversão tenham uma expressão segura em um espaço claramente delimitado, mas permanentemente situado em um ponto de limiaridade. O prazer escapista dá lugar ao horror apenas quando o monstro ameaça ultrapassar essas fronteiras, para destruir ou desconstruir as frágeis paredes da categoria e da cultura. Quando contido pela marginalização geográfica, de gênero, ou epistêmica, o monstro pode funcionar como um alter ego, como uma aliciante projeção do eu (um Outro eu). O monstro nos desperta para os prazeres do corpo, para os deleites simples e evanescentes de ser amedrontado ou de amedrontar – para a experiência da mortalidade e da corporeidade.(COHEN, 2000, p.49)

Percebemos então, que por trás da narrativa do Frankenstein buscando a mão perdida, assim como do sonhos de Covas com a figura irmã/Mena existe um fundo que versa sobre os desejos – de simetria, do inalcançável, do proibido, do feminino – que também é permeado de medo.

Voltando a Jason Stanley, não por acaso a retórica fascista trabalha com aquilo que o professor de Yale caracteriza como “ansiedade sexual”, um estado de alerta permanente com relação a violadores sexuais imaginários, que ameaçam a integridade da família patriarcal, que vai desde a construção da imagem do homem negro sexualmente insaciável e estuprador, passando pela comunidade LGBTQIA+ e sua “ameaça às crianças”:

Os brancos dos Estados Unidos presumiam que havia uma epidemia de estupro em massa perpetrada por homens negros a mulheres brancas que justificava os horrores do linchamento, porque isso dava um sentido racional ao medo e à ansiedade que eles sentiam sobre a potencial perda de status associada à aceitação de seus concidadãos negros como iguais. Onde a ansiedade sexual pode parecer extrema, paranoica ou abstrata, muitas vezes há por trás dela uma insegurança mais tangível à espreita.(STANLEY, 2018, p.130)

Surgindo como monstruosa nos sonhos de Covas, Mena é tanto um corpo sexualizado quanto receado, justamente por que o fato de ser desejada revela os medos interiores de Covas e Dantas. É um corpo que ao longo do romance é constantemente controlado e subjulgado numa

tentativa dos dois homens de controlarem estes desejo e medos relacionados a ele. No caso do major, este controle se expressa na violação física do corpo de Mena:

De costas para ela o major decorava-lhe as coxas com os dedos por cima do robe. «Pior, tiveste uma alucinação», disse ele.  
Os flancos. As nádegas de Mena.  
«Alucinação?»  
«Alucinação auditiva, também há disso, não há?» Dantas C apontou o cabo com o queixo: «Aquele não faz mais nada senão olhar para o telefone, tu já o ouves tocar, não há dúvida que a trampa do telefone está-se a tornar um pesadelo.»  
Riso. A mão a explorar, a penetrar as entrecoxas de Mena. (PIRES, 1983, p.57)

No caso de Covas, se materializa na vigilância constante da presa:

E vê-a. Mena está de joelhos em slip e tronco nu no meio das mantas revolvidas, cobrindo os seios com a camisa de dormir que tem enrolada nos punhos (como todos os presos habituou-se a desconfiar que é espiada). Com um braço mantém o busto tapado no momento em que estende o outro para apanhar uma camisola; que enfia na cabeça, a camisola, fez isso num gesto rápido; e senta-se, pernas para fora da tarimba.[...]  
Agora põe-se de pé. De pé, descalça e corpo a prumo, tem realmente umas sólidas e majestosas coxas e as nádegas são exatas e conscientes, não passivas. [...]  
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.” (PIRES, 1983, p.207-208)

Percebe-se então, que entra em cena mais um elemento do discurso fascista retratado em Balada: a criação de monstros com o objetivo de produzir bodes expiatórios.

## **O DISCURSO FASCISTA E AS MIL FACES DO MONSTRO**

Embora o machismo e a lógica patriarcal não sejam exclusivos dos regimes fascistas, percebe-se que há uma apropriação muito particular destas formas de dominação por parte destes governos. Isto se dá pelo que Mark Neocleous irá caracterizar como um discurso de criação de monstros. Tomando como exemplo a perseguição aos judeus na Alemanha nazista, diz o autor:

To be sure, the Jew is the heart of fear, but Hitler’s concept of the Jew was inextricably bound up – one might confused – with his concept of communism, democracy and finance ou ‘unproductive’ capital. These targets are so linked in the mind of the Nazi that they are more or less the same target: the attack on unproductive or finance capital forms part of the attack on Jewish capital, and yet the attack on the Jew is simultaneously an attack on communism. For Naism, there existed a Jewish-Bolshevik world conspiracy which was using democracy as a mechanism for the domination of finance capitalismo, na ideológica conglomerate which required new discursive formations such as ‘Jewish FinanceBolshevism’ or ‘Marxian-demoralizing-Liberal-Capitalistic’ to capture the combination of Jew, capitalista, liberal-democratic and communist enemy.” (NEOCLEOUS, 2005, p.82)



A descrição do que os nazistas chamavam de “conspiração semita e bolchevique” passava por uma grande combinação de diferentes elementos – deturpados – desses grupos, assim como dos capitalistas liberais, das mulheres, de etnias não brancas e homossexuais (Neocleous, 2005). Ao final, o inimigo dos nazistas, o monstro a ser derrotado pela pretensa raça ariana era uma criatura cujas características poderiam ser manipuladas de acordo com o contexto. Como Jason Stanley nos adverte em seu livro, esta prática, como outras da retórica fascista, não se limitaram a governos da extrema-direita – basta lembrarmos dos filmes de terror lançados nos EUA durante a guerra fria, em que por trás de uma trama envolvendo alienígenas e controle de mentes, existia uma representação da ameaça comunista ( KING, 2007).

Independente do governo e da cultura, o que se relaciona com a criação de inimigos por parte dos fascistas é a habilidade em definir uma ameaça a ser combatida cujos traços se misturem e não possam ser definidos com exatidão: “Worse, this figure appears to slip from being a race, a religion, a culture or a nation ( or even variety of nations), and back again. The enemy, in other words, is engaged in an endless mimesis. The power of the enemy lies in its mimetic being, and thus the ability to insert itself into every culture, state and social grouping[...].” ( NEOCLEOUS, 2005, p.83)

Neocleous aponta que o inimigo nazista é, então, o monstro que pode se confundir em qualquer grupo, um camaleão que assume a imagem que for necessária. Podemos dizer então, que a lógica fascista de criação de uma ameaça passa por construir um monstro que assume qualquer forma, logo, qualquer grupo ou indivíduo pode ser o inimigo. Seu único ponto em comum é o fato de ser considerado monstruoso o suficiente para que ter sua humanidade destituída, o que possibilita seu extermínio.

Logicamente, sabemos que os fascistas não começaram com a naturalização do extermínio de outros grupos humanos. O imperialismo, a colonização e o sistema escravista iniciaram esse processo, em que, como aponta Toni Morrison, era preciso retirar a humanidade de homens e mulheres negros para justificar a crueldade branca:

A necessidade de transformar o escravizado numa espécie estrangeira parece ser uma tentativa desesperada de confirmar a si mesmo como normal. A urgência em distinguir entre quem pertence à raça humana e quem decididamente não é humano é tão potente que o foco se desloca e mira não o objeto da degradação, mas seu criador. Mesmo supondo que os escravizados exagerassem, a sensibilidade dos senhores é medieval. É como se eles gritassem: “Eu não sou um animal! Eu não sou um animal! Eu torturo os indefesos para provar que não sou fraco”. O risco de sentir empatia pelo estrangeiro é a possibilidade de se tornar estrangeiro. Perder o próprio status racializado é perder a própria diferença, valorizada e idealizada. ( MORRISON, 2017, p.29)

O que as palavras de Morrison evidenciam é um processo de mão-dupla: perde sua humanidade aquele que é explorado e violentado, mas o próprio ato de explorar e violentar outro ser humano também desumaniza o algoz. Na Casa da Vereda, transformam-se todos em monstros: tanto Dantas que humilha e violenta seus companheiros, principalmente Mena, quanto os três que encontram no assassinato sua forma de libertação.

Quando Covas e a polícia judiciária chegam, o principal já foi feito: os inimigos eliminaram-se por conta própria e o resto de humanidade que possuem lhes será retirado no processo judicial, é feito com Mena, escolhida como figura monstruosa do enredo e bode expiatório da valsa de conspiradores:

Mas o inspetor não vê tão simples como isso. Continua a rolar o cigarro, perguntando se na base da separação de Mena não estariam razões doutra índole, se assim se pode exprimir. Especifica: razões unicamente respeitantes a ela e ao arquitecto.

Mena alça uma sobancelha. Não se percebe se faz que não entende ou se é puro e simples desinteresse.

Otero, então: Dormiam os dois. É preciso ser mais explícito quando pergunto porque é que a senhora quis fugir dele? [...]

Olhe, diz agarrando o dossier que o chefe de brigada tinha nas mãos. Está aqui. « Intimidade completa », recorda-se? Volta a aquecer, sacode o dossier alto e bom som diante de Mena: Depois da morte do major a senhora passou à intimidade completa com esse, com o arquitecto. Os termos são esses, foi assim que a senhora confessou à Pide, ou já se esqueceu? E porquê à Pide, diga lá? Porque a gente não a apertou como devia ser? Porque não chegámos para si, acha que não? (PIRES, 1983, p.243-244)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Balada da praia dos cães*, José Cardoso Pires logra reproduzir a atmosfera de medo e paranoia do regime salazarista a partir da construção dos ambientes da Casa da Vereda e também da cidade de Lisboa. Um elemento significativo nesta construção é a presença de corpos que vão do enfermos até o monstruoso, sendo o ápice disto o corpo da personagem Mena, que em uma passagem específica é retratada de maneira grotesca e ao longo do romance passa por uma série de intervenções por parte das personagens masculinas, principalmente o chefe de brigada Elias Covas e o major Dantas Castro.

Com o auxílio das sete teses de Cohen acerca da monstruosidade, as análises da retórica fascista de Jason Stanley e o trabalho de Mark Neocleous, percebemos que o corpo de Mena e sua relação com as demais personagens são o melhor exemplo do processo de desumanização dos regimes fascistas, que constroem uma ideia de monstruosidade na qualquer grupo indesejado por ser encaixado e sofrer as retaliações que as sociedades ocidentais de maneira

geral dirigiram aos indivíduos considerados como monstruosos, como a subjulgação e extermínio de seus corpos e de sua humanidade.

Por último, graças a contribuição de Toni Morrison, percebemos que este é um processo em que tanto vítimas quanto algozes se desumanizam e que se reproduz mesmo sem a interferência do estado entre seus indivíduos, fazendo com que a lógica de controle e violência do fascismo se perpetue independente da duração do regime, sendo esta uma das principais considerações de Cardoso Pires em sua narrativa de denúncia e avaliação das consequências do Salazarismo.

## REFERÊNCIAS

COHEN, Jeffrey Jerome. Cultura de Monstro: sete teses. In: HUNTER, Ian; DONALD, James; COHEN, Jeffrey Jerome; GIL, José. **A pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, p.25-55, 2000.

FERREIRA, António Mega. “O meu romance é uma valsa de conspiradores”. In: OLIVEIRA, Marcelo G.; PETROV, Petar. (org.) **As vozes da Balada: 30º aniversário de Balada da praia dos cães**, de José Cardoso Pires. Lisboa, CLEPFUL, 2012.

KING, Stephen. **Dança macabra**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Suma, 2007

NEOCLEOUS, Mark. **The monstrous and the dead: Burke, Marx, fascism**. Cardiff, University of Wales Press, 2005.

MORRISON, Toni. **A origem do outro: seis ensaios sobre racismo e literatura**. Tradução de Fernanda Abreu. São Paulo : Companhia das Letras, 2017.

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

STANLEY, Jason. **Como funciona o fascismo: A política do " nós" e " eles"**. L&PM Pocket, 2018.