UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São José do Rio Preto

MARCOS VINICIUS BIAGI PEREIRA

A REPRESENTAÇÃO DO SALAZARISMO EM *AFIRMA PEREIRA*, DE ANTONIO TABUCCHI

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

2015

MARCOS VINICIUS BIAGI PEREIRA

A REPRESENTAÇÃO DO SALAZARISMO EM *AFIRMA PEREIRA*, DE ANTONIO TABUCCHI

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, área de Teoria da Literatura, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Scheel.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Márcio Scheel
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Márcio Roberto do Prado
UEM – Universidade Estadual de Maringá

São José do Rio Preto
27/02/2015

Pereira, Marcos Vinicius Biagi.
A representação do salazarismo em Afirma Pereira, de Antonio Tabucchi / Marcos Vinicius Biagi Pereira. -- São José do Rio Preto, 2015
110 f.

Orientador: Márcio Scheel
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura italiana – História e crítica. 2. Ficção italiana – História e crítica - Séc. XX. 3. Ficção histórica. 4. Política na literatura. 5. Tabucchi, Antonio, 1943- Afirma Pereira – Crítica e interpretação. I. Scheel, Márcio. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.
CDU – 850.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Para Helena Maria e Antônio, meus pais e companheiros.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Márcio Scheel, por toda a dedicação apresentada desde que apresentei o projeto. Pelas reuniões com debates muito importantes acerca da pesquisa e das questões literárias. Pela valiosa orientação e correção, fazendo com que eu aprendesse e crescesse profissionalmente.

À CAPES, pelo financiamento que tornou essa pesquisa possível.

Aos meus pais e meu irmão, André, que sempre estiveram comigo me auxiliando com muito carinho e atenção.

À Maria, pelo companheirismo, paciência e dedicação, além dos conselhos para a pesquisa.

Ao George e à Gisele, pela grande amizade e atenção em revisar o texto e fazer correções.

Às trabalhadoras e trabalhadores da Biblioteca, em especial, Luciane e Gislane, e da Seção de Pós-Graduação, em especial, Rosemar, Alex, Silvia Emiko, Silvia Mara e Felipe, que, cada um à sua maneira, ajudaram e tiraram todas as dúvidas acerca do curso e da dissertação contribuindo imensamente para todo o período de pesquisa.

Aos professores Arnaldo Franco Junior, Norma Wimmer e Orlando Amorim, pelas sugestões de leitura e correções que contribuíram para ampliar a discussão sobre a pesquisa.

Ao professor Fernando Rosas pela a atenção e pela imensa contribuição nessa pesquisa ao enviar um material contendo seu estudo sobre o salazarismo.

Ao Bento, pelo apoio, principalmente, na fase final da pesquisa com incentivos e sempre disposto a ouvir e argumentar.

Aos amigos Roberto, Guilherme, Marcos e Fernando, pela amizade e contribuição direta ou indireta durante todo esse processo.

“Há homens que lutam um dia e são bons, há outros que lutam um ano e são melhores, há os que lutam muitos anos e são muito bons, mas há os que lutam toda a vida e estes são imprescindíveis.”

(Bertold Brecht)

RESUMO

Neste trabalho propusemos estudar a relação entre história e literatura na representação do salazarismo em *Afirma Pereira*, de Antonio Tabucchi. Para embasarmos a análise da obra, começamos por algumas reflexões sobre a origem do romance e suas características, partindo de estudos de Bakhtin e Lukács. Na sequência, aprofundamos alguns aspectos da relação entre literatura e história, que nortearam nosso olhar para a questão da representação ficcional proposta por Tabucchi, através da diferenciação entre a narrativa ficcional e a narrativa historiográfica. Essa relação abre a discussão para o romance histórico tanto o clássico, como o contemporâneo. Assim, analisamos alguns traços de ambas variações dessa forma romanesca, estabelecendo de que maneira o romance histórico clássico é atualizado segundo Jameson e Anderson. Em seguida, entramos numa abordagem histórica a respeito do salazarismo para entender de que forma Tabucchi representa tal regime e quais são os aspectos subvertidos em sua construção ficcional. Com base na teoria dos *mitos ideológicos formadores do Estado Novo,* do historiador português Fernando Rosas, nos aspectos da narrativa ficcional e do romance histórico, formamos o alicerce teórico e passamos para a análise da obra aqui estudada. Procuramos estabelecer de que forma o romance histórico tabucchiano questiona o salazarismo e o totalitarismo europeu e de quais dispositivos o autor parte para tal construção, como, por exemplo, a subversão dos mitos ideológicos por algumas personagens. Com efeito, como resultado da pesquisa podemos estabelecer que a obra é um romance histórico contemporâneo atualizando e transformando o conceito de romance histórico, e a representação ficcional do salazarismo é feita por meio do olhar questionador que inverte as bases principais do regime e as expõe com intuito de provocar a reflexão sobre tal período.

Palavras-chave: narrativa ficcional e narrativa historiográfica; romance histórico contemporâneo; *Afirma Pereira*; Antonio Tabucchi.

ABSTRACT

This study aimed to study the relationship between history and literature in the representation of Salazar in Antonio Tabucchi's *Afirma Pereira*. The analysis of the work started by some reflections on the origin of the novel and its features, from Bakhtin and Lukács studies. Following, deepen aspects of the relationship between literature and history, that guided our look at the issue of fictional representation proposed by Tabucchi, by differentiating between fictional narrative and historiographical narrative. This relationship raises issues for the classic historical novel, as the contemporary. So we analyzed some traits of both variations of this novel form, establishing how the historical novel is updated second Jameson and Anderson. Then we entered a historical approach about Salazar to understand how salazarismo is subverted by Tabucchi in his fictional construction. Based on the theory of *mitos ideológicos do Estado Novo*, of the portuguese historian Fernando Rosas, in the aspects of the novel and the historical novel, form the theoretical foundation for the analysis of the work studied here. We seek to establish how the tabucchian historical novel questions salazarism and european totalitarianism and the author of which devices for such construction, for example, the subversion of *mitos ideológicos do Estado Novo* by some characters. Indeed, as a result of research we can establish that the work is a contemporary historical novel updating and transforming the historical novel concept, and the fictional representation of Salazar is made through questioning look that reverses the salazarism main bases and exposes them like some way of reflection about that period.

Keywords: fictional narrative and historiographical narrative; contemporary historical novel; *Afirma Pereira*; Antonio Tabucchi.

SUMÁRIO

Introdução 09

Capítulo 1: Reflexões sobre o Romance Histórico 15

1.1 Alguns traços fundamentais do gênero romance 15

1.2 Uma leitura da relação entre a narrativa e a História 21

1.3 Uma breve abordagem do romance histórico clássico 26

1.4 Reflexões sobre o romance histórico moderno 30

Capítulo 2: Observações acerca do Totalitarismo e do Salazarismo 32

2.1 Aspectos do totalitarismo europeu contemporâneo ao ano de 1938 32

2.2 Alguns aspectos do regime salazarista nos anos 30 35

2.3 *Os mitos ideológicos fundadores do Estado Novo* português 38

Capítulo 3: Desvendando *Afirma Pereira* 43

3.1 Pereira afirma e quem relata? 51

3.2 A relação dialética que norteia a obra 63

3.2.1. A dialética vida x morte 64

3.2.2. A dialética pessoal x profissional 66

3.2.3. A dialética política x literatura 70

3.2.4. A dialética individual x coletivo 75

3.2.5. A dialética entre espaço físico x atmosfera política 84

3.3 O questionamento dos *mitos ideológicos fundadores do Estado Novo* em *Afirma Pereira* 87

Considerações finais 106

Referências 108

Introdução

O escritor italiano Antonio Tabucchi (1943 - 2012) tem uma vasta obra literária composta por contos, ensaios, romances e traduções. Ao longo de toda sua obra, a preocupação com a questão existencial é permanentemente traduzida em problematizações acerca da existência humana. Esse tema é representado por meio da literatura e leva a reflexões sobre acontecimentos do cotidiano político e social, como por exemplo, os regimes totalitários, as guerras etc. O autor não marcava seus posicionamentos somente por meio de suas obras, posicionando-se em diversos momentos críticos da História de seu tempo, como na Guerra do Golfo e de Timor Leste, defendendo que outros intelectuais e escritores fizessem o mesmo: tomem partido frente às situações em que haja alguma crise. Muitos desses posicionamentos e questionamentos aparecem em sua vasta obra, por meio de suas personagens.

Tabucchi é um autor que se importa com a existência humana, e o seu protagonismo histórico, e, através de suas manifestações literárias, abrange de maneira questionadora os acontecimentos, fazendo com que possamos, à distância permitida pela representação, refletir sobre um dado momento histórico. Um exemplo dessa reflexão é a abordagem dos regimes totalitários responsáveis, na segunda metade do século XX, pelo surgimento de narrativas literárias que constroem os seus enredos como forma de abordar criticamente esses regimes totalitários. O salazarismo está incluso entre esses regimes e ocupou, também, a imaginação romanesca de importantes escritores portugueses das últimas décadas, tais como José Saramago, José Cardoso Pires e António Lobo Antunes, por exemplo. Contudo, o escritor Antônio Tabucchi faz com que o assunto não seja uma preocupação exclusiva de autores portugueses, já que também o aborda em sua obra intitulada *Afirma Pereira* (1995), objeto de estudo desta dissertação.

O romance, ao ambientar sua narrativa em alguns dias do ano de 1938, resgata, por isso mesmo, aspectos importantes da história política portuguesa da primeira metade do século XX, colocando em evidência, não só por meio das personagens, mas, sobretudo, por meio das ações, dos diálogos e conflitos que elas vivenciam e desenvolvem, o funcionamento político e ideológico do regime salazarista. Ao reconstruir ficcionalmente Portugal no ano de 1938, o autor faz com que o romance reveja a ditadura salazarista em diversos aspectos, tais como: a censura, as festas populares promovidas pelo SNP (Secretariado de Propaganda Nacional), a

repressão aos opositores do regime, além de retratar, também, num processo evidentemente metonímico, a Europa e sua face totalitária naquele momento.

O foco de análise do livro, nesta dissertação, passa pelas relações entre ficção e história, ressaltando a problemática da percepção dos acontecimentos históricos do período salazarista português por Pereira, personagem principal do romance *Afirma Pereira*. Sendo assim, interessa-nos compreender como a personagem de Pereira se insere no seu momento histórico e como, na medida em que essa inserção ocorre, ele, progressivamente, deixa a sua condição de homem solitário, conformista e passivo, e passa a integrar-se de maneira crítica e ativa à resistência política ao salazarismo. Desse modo, a personagem cumpriria aquela característica essencial que Fredric Jameson julga necessária para a existência do romance histórico, isto é, a contraposição do público com o individual: no caso do romance, o elemento público é caracterizado pela ditadura de Salazar, ao passo que o individual se caracteriza, sobretudo, pelo próprio Pereira e pelo modo como ele age e reage aos acontecimentos que o cercam.

Ao longo deste trabalho, buscaremos, também, investigar como os acontecimentos históricos da ditadura salazarista aparecem representados no romance a partir da perspectiva de Pereira, que, progressivamente, substituiu a condição de espectador passivo e desinteressado da história e de seu tempo, pela de intelectual consciente da necessidade de tomar partido, ainda que por meio da literatura, da resistência contra os absurdos e injustiças de um regime político arbitrário. Desta maneira, a história aparece filtrada pela ótica singular desse personagem, pois temos, de um lado, um narrador que supostamente colhe esse relato e o transmite de forma objetiva, embora saibamos que, por outro lado, os acontecimentos históricos marcam-se ou inscrevem-se, no interior da narrativa, em função da perspectiva subjetiva de Pereira.

Nosso objetivo principal é compreender as relações entre ficção e História na constituição do romance, buscando situá-lo no contexto das discussões teóricas acerca da natureza e da forma do romance histórico. Com isso, nossa intenção é demonstrar que a ficção produz um olhar, sobre a História, que não está interessado em oferecer respostas objetivas aos acontecimentos e fatos históricos, e evidenciar que nem tudo na História pode ser absolutamente explicado. Para tanto, nos propomos a refletir de que maneira se dá, no romance, a representação de um momento histórico de Portugal: a ascensão e a consolidação do Salazarismo na primeira metade do século XX.

Há alguns elementos específicos relevantes para serem discutidos e aprofundados neste trabalho, são eles: a construção da narrativa a partir da perspectiva dos *mitos ideológicos*

fundadores do Estado Novo português, tal como descritos por Fernando Rosas em seu livro *Salazar e o Poder: A arte de saber durar* (2012) e no artigo "O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo" (2001); a constante dialética (Vida x Morte; Individual x Coletivo), sendo que, a narrativa articula-se em função dessas oposições e das tensões geradas por elas (tornando-se, a narrativa, uma síntese dessas oposições); a ironia, parte essencial do discurso narrativo, assim como o jogo metonímico que articula as imagens de Portugal e da Europa, que aparecem como elementos fundamentalmente críticos no interior do romance; e, por fim, a estrutura discursiva do romance, que, ao nosso ver, é propositalmente ambígua, pois lembra tanto o depoimento policial quanto o testemunho. Assim, por meio da perspectiva de Pereira, o narrador faz com que o leitor fique preso entre a ambiguidade que a articulação do enredo produz, já que o tom testemunhal da narrativa nos confunde por vincular-se a uma personagem ficcional que oscila, em sua formulação, entre o depoimento policial e o relato de um acontecimento, via um testemunho.

Uma vez traçados os objetivos que buscamos para a abordagem da obra, citaremos alguns conceitos significativos para entender a articulação interna da narrativa em questão: a relação entre narrativa e História; a questão do romance e o romance histórico; o salazarismo e os *mitos ideológicos fundadores do Estado Novo* português. O destaque desses elementos é fundamental para a compreensão do romance de Tabucchi, pois somente com o estudo do enlace dos mesmos, poderemos nos apropriar do processo de ressignificação crítica de Portugal salazarista, de maneira a refletir tanto sobre a forma escolhida pelo autor para desenvolver a narrativa, quanto sobre a História de Portugal para entender, por exemplo, de que maneira a ironia e a paródia estão presentes na constituição das personagens tornando-as opostas ao comportamento ditado pelo regime de Salazar.

Tomando como ponto de partida a reflexão de muitos estudiosos acerca da forma do romance como gênero, a obra de Antonio Tabucchi pode ser caracterizada como um tipo de narrativa conhecida como romance histórico, já que apresenta um conjunto determinado de características, tais como: a) a recriação ficcional de um determinado período ou momento histórico; b) o convívio entre personagens puramente ficcionais e outras que, de fato, existiram, mas que reaparecem em função das construções e representações do enredo; c) a tentativa de figurar o espírito de uma determinada época por meio das ideias, comportamentos e costumes vividos e partilhados pelos grupos representados.

Partindo da constatação de que o romance em questão é um romance histórico moderno ou contemporâneo, iniciaremos a nossa discussão com as abordagens de Mikhail Bakhtin e

Gÿorgy Lukács sobre o romance e sua constituição. Depois nos estenderemos sobre a diferença representada pelo romance histórico, e as análises do romance histórico feitas por Lukács até Fredric Jamenson e Perry Anderson - autores que problematizam e atualizam o conceito de romance histórico. Isso será feito, juntamente com uma discussão embasada em outros autores, como Valéria de Marco, para pensarmos o romance histórico atualmente e, principalmente, em *Afirma Pereira*.

Já a questão das relações entre literatura e História problematizará de que maneira um dado momento histórico pode ser abordado pela História e pela literatura, dadas as peculiaridades das estruturas narrativas de cada área. Ao abordarmos essa questão, referimo-nos particularmente à representação da História por meio da literatura, buscando analisar o modo como ela ocorre. A discussão sobre as relações entre literatura e História é, há muito tempo, desenvolvida no campo literário e vem desde a problematização iniciada pelos filósofos gregos. Portanto, para analisá-la, recorreremos a autores que traçam esse panorama histórico e questionam-no, tais como Roland Barthes, Luiz Costa Lima e Márcia Gobbi. Com isso, pretendemos analisar de que forma a narrativa histórica e a narrativa ficcional podem se diferenciar pelo conceito de verossimilhança e, principalmente, pela relação que a historiografia desenvolveu ao longo dos séculos com a ciência, tornando-se consequência da análise e da confirmação da pesquisa científica, e, deste modo, distanciando-se da narrativa literária.

Para a reflexão sobre o período histórico representado no romance aqui estudado, o salazarismo, utilizaremos os estudos e análises formulados por Fernando Rosas em artigos e livros dedicados ao tema – bem como outros autores como Paulo da Cunha e Maria Paschkes – visando abordar o contexto salazarista e a sociedade portuguesa da época em que a narrativa de *Afirma Pereira* é situada (ano de 1938). Além disso, com base em um livro e um texto de Fernando Rosas, buscaremos compreender de que maneira os *mitos ideológicos fundadores do Estado Novo* português - que, juntos, sustentam toda a ideologia do Estado Novo com o objetivo central de formar o 'novo homem português' e manter os indivíduos sob o controle político do estado, aliado aos órgãos de propaganda desse mesmo estado - são subvertidos em algumas personagens e situações do romance, revelando a ironia utilizada pelo autor italiano para construir, por meio da 'reconstituição' histórica, uma reflexão crítica sobre o período salazarista.

Esses conceitos de base serão retomados e aprofundados ao longo dos capítulos dessa dissertação. Vejamo-la, então, mais detidamente:

No primeiro capítulo, abordaremos de que maneira se dá a relação entre literatura e História destacando a questão da representação do período histórico por meio do discurso ficcional no que diz respeito ao gênero romance e ao romance histórico (tanto o clássico, quanto o moderno). Analisaremos, primeiramente, a questão da relação entre a narrativa ficcional e a narrativa histórica. Depois, veremos de que maneira se desenvolve o romance e quais são suas características, para contrastá-las, posteriormente, com as características do romance histórico clássico. Por fim, faremos a abordagem de uma das tendências do romance histórico moderno. Utilizaremos como base teórica autores como Mikhail Bakhtin, György Lukács, Luiz Costa Lima, Fredric Jameson, Perry Anderson, para refletir de que maneira se constitui o discurso ficcional no romance *Afirma Pereira*.

No segundo capítulo, analisaremos o período histórico em que a narrativa do romance se desenvolve. Começaremos por uma abordagem do totalitarismo na Europa do século XX, indo até o ano de 1938, pois acreditamos que o narrador do romance de Tabucchi se refere ao Portugal salazarista de uma maneira metonímica para, com isso, expandir e problematizar a questão do totalitarismo em outros países que também estavam sob esses tipos de regime (Itália, Espanha, Alemanha). Posteriormente, analisaremos mais detidamente o salazarismo nos anos trinta mostrando sua composição de estado, suas ferramentas de censura, repressão e propaganda, assim como a articulação política dessa sociedade marcada pelo autoritarismo e a maneira como esses aspectos aparecem no romance de Tabucchi. E, por fim, averiguaremos a incidência dos *mitos ideológicos fundadores do Estado Novo* português dentro da sociedade portuguesa e do romance estudado. Portanto, nosso objetivo, nesse capítulo, é o de expandir a leitura teórica sobre a representação ficcional do capítulo anterior, mostrando a relação da historiografia com aquilo que é representado em *Afirma Pereira*. Para tal, utilizaremos a base teórica de autores como Fernando Rosas e Maria Paschkes.

No terceiro capítulo, abordaremos aspectos das narrativas de Antonio Tabucchi e do romance *Afirma Pereira*, de maneira mais detida. Para tal, começaremos o capítulo com um resumo sobre a narrativa; em seguida, nos basearemos nas discussões dos capítulos anteriores e nos teóricos que escreveram sobre Antonio Tabucchi e *Afirma Pereira*, como Cátia de Andrade, Patrícia Peterle, Charles Klopp, entre outros. Passando inicialmente pela análise da questão do narrador, questionaremos se ele é um delator - de algum inquérito policial - ou uma testemunha do ocorrido naqueles dias, sempre ficando a dúvida; analisaremos Pereira e seu processo de mudança ao longo da narrativa (de pequeno burguês sem interesse político, em um intelectual que toma partido contra os crimes cometidos pelo regime salazarista);

mostraremos de que maneira a obra é permeada por uma relação dialética que a norteia, ou seja, como os percursos da narrativa são compostos de forma dialética, sempre havendo a antítese e uma síntese na construção do ambiente narrativo; e, por fim, a subversão dos *mitos ideológicos fundadores do Estado Novo* português nas personagens como Padre Antônio e Marta Portanto, dentro desse capítulo, faremos um recorte mais preciso da análise de *Afirma Pereira* elucidando suas composições estruturais e os principais aspectos de constituição das personagens e da narrativa.

Capítulo 1: Reflexões sobre o Romance Histórico

1.1. Alguns traços fundamentais do gênero romance

O gênero romanesco foi e continua sendo objeto de grande interesse por parte de diversos teóricos. As discussões acerca de suas características dizem respeito tanto a seus aspectos estruturais – como é constituída sua estrutura, as especificidades da forma, o caráter aberto da narrativa com suas incontáveis possibilidades de organização interna – quanto à maneira como a narrativa pode ser formulada e aspectos materiais mais elementares (número de páginas, assunto abordado). Sabendo da amplitude do tema, propomos, no presente capítulo, analisar de que modo os teóricos aqui citados veem a questão do romance e de sua teoria, a fim de estabelecermos a ponte necessária para refletirmos acerca da natureza, forma, temas e motivos do romance histórico contemporâneo e de como estes se realizam em nosso objeto de estudo, a saber, o romance *Afirma Pereira*, do escritor italiano Antonio Tabucchi.

Para começar, o teórico Mikhail Bakhtin, no capítulo "Epos e Romance – Sobre a metodologia do estudo do romance" (1998), aponta-nos o quão complexa é a questão do romance e, por consequência, quão difícil é desenvolver uma teoria sobre ele, pois, segundo o autor, trata-se de um gênero ainda em construção:

> [...] o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. As forças criadoras dos gêneros agem sob nossos olhos: o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se sob a luz da História. A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas. (BAKHTIN, 1998, p. 397).

O que caracterizaria essa qualidade do romance, segundo Bakhtin, em contraposição a outros gêneros já considerados parte estabelecida do cânone, é ser mais novo do que a escrita e o do que o próprio livro, ou seja, o romance consolida-se em uma cultura livresca. Desse fator surge uma diferença em relação às demais manifestações literárias:

> Todos esses gêneros, ou em todo caso, os seus elementos principais, são bem mais velhos do que a escritura e o livro. Ainda conservam nos dias de hoje, em maior ou menor grau, sua antiga natureza oral e declamatória. Ao lado dos grandes gêneros, só o romance é mais jovem do que a escritura e os livros, e só ele está organicamente adaptado às novas formas de percepção silenciosa, ou seja, à leitura. Mas o principal é que o romance não tem o cânone dos outros gêneros: historicamente são válidas apenas espécies isoladas de romance, mas não um cânone do romance como tal. O estudo dos outros gêneros é análogo ao estudo das línguas mortas; o do romance é como o estudo das vivas, principalmente as jovens. (BAKHTIN, 1998, p. 396).

Junto à complexidade da análise do romance enquanto gênero – por sua forma inacabada e seu contínuo processo de formação – soma-se outro fator: as outras formas literárias surgidas antes dele provêm da tradição oral e são transferidas, adaptadas, transcritas. O romance não, pois ele nasce sob a ordem da escrita e nela permanece, ou seja, o romance está organicamente ligado à escrita. A esta afirmação corresponde dizer que o romance está condicionado a uma percepção silenciosa, que ocorre através da leitura, ao contrário das outras formas literárias. Assim, a narrativa se articula de acordo com a forma e o conteúdo dessa estrutura em um discurso único no âmbito da escrita e sua compreensão advinda por meio da leitura. Por conta de sua tradição escrita, o romance se constitui e se modifica estruturalmente através dos séculos.

O teórico russo aponta as mudanças ocorridas no romance quando este se estabelece como gênero predominante:

> Toda a literatura então é afetada por um processo de evolução, uma espécie de 'criticismo de gêneros' [...] Na época da supremacia do romance, quase todos os gêneros resultantes, em maior ou menor grau 'romancizaram-se': romancizou-se o drama (por exemplo, o drama de Ibsen, o de Hauptmaan, todo o drama naturalista), o poema (por exemplo, *Child Harold* e, em particular, *Don Juan*, de Byron), e até mesmo a lírica (um exemplo nítido é a lírica de Heine). Aqueles gêneros que conservaram com tenacidade seu antigo cânone, adquiriram um caráter de estilização. Em geral, qualquer condimento estrito de um gênero a si próprio, salvo a vontade do autor, começa a dar sinais de estilização, às vezes mesmo de estilização paródica. Na presença do romance, como gênero dominante, as linguagens convencionais dos gêneros estritamente canônicos começam a ter uma ressonância diferente, diferente daquela época em que o romance não pertencia à grande literatura. (BAKHTIN, 1998, p. 399).

A inclusão do romance na literatura modificou gêneros de grande importância; eles começam a romancizar-se. Junto a isso, o romance também se modificou: à medida que este entrava em contato com os cânones e os modificava, acabava também por incorporar alguns de seus elementos, modificando, assim, a sua própria estrutura.

Bakhtin cita como principal característica do romance a sua capacidade de parodiar outros gêneros, de invertê-los, de incluí-los em sua estrutura, de trabalhá-los – posto que o romance é uma forma em construção. Aliás, o processo paródico no romance fez com que ele mesmo se desenvolvesse. Outra característica romanesca citada pelo autor é a sua capacidade de autocrítica, de voltar-se para a sua estrutura e problematizá-la, desenvolvê-la, recusá-la etc.

De acordo com o teórico russo, os aspectos elementares constituintes do romance são três:

> 1. a tridimensão estilística do romance ligada à consciência plurilíngue que se realiza nele; 2. a transformação radical das coordenadas

> temporais de representações literárias no romance; 3. uma nova área de estruturação da imagem literária no romance. (BAKHTIN, 1998, p. 403 - 404).

Esses pontos elencados pelo autor permitem-nos verificar as mudanças ocorridas no cenário literário europeu para o surgimento do romance e, também, ajudam-nos a distinguir este gênero da epopeia. Essa distinção é importante, pois o romance é considerado um herdeiro da epopeia ou, como Hegel afirma, "a epopeia do mundo burguês". Portanto, o romance assume papel de destaque de representação do mundo moderno no lugar da epopeia, que já não representava mais o homem e a sociedade. Esses motivos serão desenvolvidos ao longo desse ponto.

O romance formou-se quando a Europa, em crise, sai de sua cultura fechada e entra em contato com outros territórios e, por consequência, com outras línguas e culturas. Esse plurilinguismo[1] é o que influencia e, ao mesmo tempo, garante as mudanças do romance em relação às outras formas literárias. O plurilinguismo do romance é um dos fatores que o diferencia da epopeia, já que esta tem a unidade linguística e cultural registrada em sua forma literária. Portanto, ao entrar em contato com outras línguas e culturas, o homem europeu estabelece novas relações com o mundo, passando a relativizar a sua certeza sobre o mundo e o passado, que, até então, era absoluto, supremo, considerado o início de toda a humanidade e essencialmente bom. Com a crise europeia e seus efeitos, esse homem europeu passa a duvidar desse passado e, ao relacionar-se com o presente, inacabado, questiona esse passado e não tem certeza do seu presente e futuro. Essa mudança de relação com o mundo será refletida na literatura através do romance.

Dentro dessa nova perspectiva apresentada na literatura, isto é, a consolidação do romance em comparação à epopeia, aparece como essencial a questão temporal à qual ambas se referem. A epopeia se refere sempre a um passado distante e fechado, o chamado 'passado absoluto', um passado representado de maneira incontestável, pois ele é essencialmente bom. Além desse passado distante, temos como constituinte da epopeia mais duas características: ela sempre se refere a uma lenda e nunca é situada contemporaneamente com o autor (aedo) ou com quem o ouvia. Já no romance ocorre escrever sobre o tempo presente, ou seja, o romance tem uma relação com o tempo muito mais próxima do fato ocorrido, pois o seu objeto é o inacabado. E mesmo quando se trata do passado, o romance representa-o e

[1] definido pelo teórico russo como contato com as línguas internas e externas que modifica estruturalmente e lexicamente as línguas.

problematiza-o, propondo reflexões acerca desse passado, questionando-o, dando outras alternativas interpretativas.

Anteriormente, o homem do registro épico tinha uma perspectiva una do mundo. Sua existência e aparência, seu interior e sua imagem exterior tinham o mesmo peso e não colidiam. Esses, entre outros fatores, faziam desse homem um ser com uma certeza de mundo e do desenvolvimento linear da história. A perspectiva do homem épico e sua relação com o tempo baseava-se no passado absoluto e a partir dele eram construídas as manifestações literárias da época (como a epopeia e outros cânones contemporâneos a ela). O passado, portanto, aparece sempre como registro fechado, sem indagações ou reflexões.

Já o modo como o homem moderno lida com a questão temporal, em contato com o presente inacabado, se estenderá também para o romance. Dada essa nova assimilação do tempo, surgem as incertezas e contestações sobre o passado, o presente e o futuro, pois a visão desse homem é fragmentada e individualizada, não tendo mais a certeza do mundo fechado e acabado. Esse novo homem está preocupado em registrar e reconhecer a sua existência. Nesse contexto, o passado absoluto, que era base para os cânones literários antigos, já não faz mais sentido e o romance acaba por representar e refletir sobre a sociedade no qual ele está baseado.

Para a análise bakhtiniana, a crescente importância do romance e sua consolidação como gênero literário são baseadas principalmente na sociedade da época, ou seja, à medida que o homem mantém uma nova relação com o mundo, a sua representação na literatura acompanha essa mudança e é mais bem representada, desde então, pelo romance. Essa nova relação com o mundo está estabelecida a partir de uma reorientação temporal. É justamente a relação com o tempo, como questão principal, que levará o romance ao posto de grande repercussão e presença na literatura atual, porque ele é o único gênero que está em contato com o tempo presente, com o inacabado.

Essa capacidade de interação e adaptação do romance a outros gêneros literários e igualmente às mudanças relacionadas à realidade é também observada por outros críticos. Um dos mais importantes, por também ter discutido a consolidação do romance, é György Lukács, de quem, entre os vários textos que escreveu sobre o tema, destaca-se a obra *A Teoria do romance* (2000) que embasará nossa análise neste ponto.

Em a *Teoria do romance*, o autor húngaro analisa o romance de uma maneira abstrata, não fundamentada na realidade e com grande influência da filosofia de Hegel. Essas afirmações ele próprio cita no prefácio do mesmo livro. Esse aspecto mais abstrato da análise

vai permear todo o livro, mas o intuito da reflexão lukacsiana é demonstrar como o romance é a epopeia do mundo moderno e como o romance representa o homem que não vive mais em um mundo completo e fechado.

Assim como Bakhtin, Lukács também passa pela discussão da epopeia para analisar, em contraposição a ela, o romance e as características que se assemelham e se distinguem em ambos os gêneros. Para Lukács, a literatura trata do homem em sua vivência em sociedade. O aspecto destacadamente analisado em sua teoria, apresentado nesse livro, é a literatura séria ocidental, que seria a literatura que trata de questões sociológicas relacionadas ao ocidente. Essa pode ser dividida em duas principais correntes: a literatura épica e a tragédia, diferenciadas em conformidade com a maneira pela qual é tratada a questão da existência e da essência[2].

A literatura épica, para Lukács, assume duas frentes: uma ligada ao seu surgimento, manifestada por meio da própria epopeia clássica; outra ligada aos seus desdobramentos históricos, caracterizada pela ascensão do romance como forma narrativa. A diferença entre ambas está no modo como a existência atua sobre a essência, determinando a natureza da ação, dos sentimentos e do caráter do herói.

A épica parte do coletivo, havendo, inclusive, uma coletivização da ação do herói com relação ao seu povo. Já no romance, o narrador parte do coletivo também, mas para mostrar de que maneira a essência individual é influenciada pela existência e de que forma um ou mais personagens são influenciados em sua individualidade.

Segundo Lukács, o romance volta-se para a interioridade e é essa interioridade que reflete a modernidade. Portanto, o romance torna-se um reflexo dessa modernidade. Neste gênero literário, o herói luta pela existência, para moldar a sua essência interior e esse processo é totalmente interiorizado, ou seja, o herói enfrenta a existência e, ao longo da narrativa, vai desenvolvendo, modificando ou compreendendo sua essência. Na épica, mesmo com o destino traçado, o herói aventura-se através de sua existência para consolidar a essência, mas não de uma forma somente subjetiva, como ocorre no romance, pois na épica o avanço da essência do herói repercute o avanço para a comunidade.

---

[2] Para Lukács a existência é a vida, seja do personagem individualmente, seja da comunidade em que ele vive. Já a essência são valores que representam individualmente a moral, o caráter, a moralidade, e que, coletivamente, representam as formas socioculturais de determinado grupo social. A épica parte da existência para registrar a essência e na tragédia, por sua vez, ocorre o contrário. Segundo o autor, na tragédia o destino é traçado pelos deuses e o herói age com seus valores para enfrentar o destino (a essência age sobre a existência). Já na épica, a existência serve como aprimoramento para a essência, isto é, o herói aprimora seu caráter quando enfrenta os desafios ou dificuldades impostas pelo destino.

Lukács continua sua análise afirmando que o romance é o retrato de nosso momento histórico, no qual o homem totalmente flagelado só encontra a totalidade do mundo na arte, e destaca dois principais aspectos desse gênero literário em relação à sociedade: a representação da subjetividade do homem por meio da identificação com os personagens; e a não existência da poesia e do destino para serem cantados e sim um mundo caótico e fragmentado a ser representado. O romance é o gênero perfeito para a representação desse mundo por estar sempre em construção, acompanhando o presente e o inacabado.

A análise do teórico húngaro abrange a condição histórica do surgimento e afirmação da forma romanesca e sua filosofia. Por isso, em sua teoria, a questão da representação perpassa a busca de identidade do homem moderno e, também, o questionamento da forma literária em sua estética, pois, para o autor, o homem não consegue se identificar com uma totalidade de mundo, e o mesmo acontece com a literatura, o que faz com que ela se proponha rejeitar as formas acabadas também como reflexo desse mundo.

Em Lukács e Bakhtin, a questão do herói no romance é problematizada. Esse herói seria o retrato do homem moderno que não encontra uma adequação dentro do mundo e da história, e, por isso, se sente isolado, individualizado, frágil, não contando mais com o sentimento de união que havia na sociedade na epopeia. No romance, o herói representa o homem exilado, sozinho, que se sente inautêntico e está em busca de uma significação para sua existência. Este herói é o reflexo do homem moderno em seu contato com a realidade fragmentada e inacabada em que vive.

Após a exposição do pensamento de Lukács, convém fazermos uma reflexão sobre o pensamento dos dois teóricos citados nesse ponto. Ambos contribuem significativamente para a consolidação de uma teoria sobre o romance, mas de formas diferentes. Bakhtin adota a análise histórica e cultural para mostrar a influência do romance e o atrofiamento de outros gêneros antigos e canônicos, como a epopeia, na literatura. Já Lukács aborda o romance sob um aspecto histórico-filosófico, procurando configurá-lo como resultado também do 'homem que busca um sentido para si e para o mundo'. Mesmo havendo a diferença de abordagem, essas teorias se completam numa análise mais precisa do gênero romance: a somatória dessas análises permite-nos construir uma visão mais sólida do romanesco, tanto do seu surgimento e manifestação atual dentro da literatura, além de sua capacidade de englobar novos temas e formas, como do seu objeto que é a representação do homem dentro de um mundo fragmentado.

Essa análise sobre o romance abre a reflexão para a começarmos a entender o romance histórico, que é como consideramos *Afirma Pereira*. Portanto, após a reflexão sobre o romance, nos propomos a analisar a relação entre a ficção e a História e, também, como o gênero romanesco se apropria da narrativa histórica, para constituir uma de suas formas, o romance histórico.

1.2. Uma leitura da relação entre a narrativa e a História

A relação entre a literatura e a História vem, há muito tempo, sendo alvo de constantes debates e discussões por parte de diversos teóricos. Trata-se de autores que contribuem para elucidar determinados aspectos tensivos ou problemáticos dessa relação, bem como para direcionar a reflexão acerca das fronteiras e das possíveis confluências entre o discurso da literatura e o discurso da História, entre a ficção como produto da imaginação e os acontecimentos históricos entendidos como construções discursivas fundadas na facticidade determinada pelos eventos. Aqui serão utilizados como referência o capítulo "O discurso da história" (1988) de Roland Barthes, o artigo "Relações entre Ficção e História: Uma breve revisão teórica", de Márcia Gobbi (2004) e o primeiro capítulo de *A Aguarrás do Tempo*, de Luiz Costa Lima (1989), para nortear a discussão sobre as relações abertas, e nem sempre elementares, entre literatura e história.

Márcia Gobbi passa pelas questões abordadas por Barthes e Costa Lima ao longo de seu artigo, portanto, começamos por sua análise. O argumento inicial da autora é que "as relações entre história e ficção parecem mesmo constituir um dado inalienável ao próprio fazer artístico [...] por meio de instrumentos expressivos adequados, o escritor cria um sistema simbólico de representação da realidade" (GOBBI, 2004, p. 37), mostrando que a relação entre a ficção e História é indissociável, pois a realidade construída pelo autor se baseia em dispositivos necessários para levar o leitor a associar os elementos desenvolvidos na narrativa com o acontecimento histórico.

Dentro de um panorama histórico traçado pela autora em seu artigo, que traz da época clássica a Roland Barthes, não há uma sucessão contínua de concepção, permitindo-nos compreender que literatura e História nunca tiveram uma inter-relação definida. Primeiramente, ambas as áreas do conhecimento aparecem distanciadas tanto por sua função e essência, quanto por sua estrutura, mas, ao longo dos séculos, vão parecendo mais próximas e correlacionadas, respeitando suas particularidades. A autora finaliza, em seu artigo, a sua

perspectiva sobre a relação entre história e literatura com a interpretação de Roland Barthes e sua análise acerca da discussão no nível discursivo.

No texto "O discurso da história", de Roland Barthes, o autor analisa a proximidade do discurso literário com o discurso histórico no que diz respeito a sua construção. Barthes afirma que o literato e o historiador partem da mesma matéria fundadora, a escrita, para produzir a reflexão a respeito de suas respectivas áreas do conhecimento. Outra afirmação do autor é que o uso de recursos retóricos argumentativos ocorre tanto na construção do discurso do historiador, para preenchimento de 'lacunas', quanto no discurso do literato.

Para Barthes o relato da História é textual. Isso a aproxima da construção da narrativa, quando se trata da representação dos processos históricos, pois a literatura consegue restituir uma passagem histórica por meio de dispositivos textuais e da noção de verossimilhança. A restituição dessa passagem histórica é feita, pela literatura, não como registro de um acontecimento e, sim, como texto.

Barthes aparece aqui para uma reflexão primeira a respeito da questão textual, pois Luiz Costa Lima referenciará a discussão propondo não partir somente do texto, como o teórico francês elabora, mas também a partir da perspectiva da construção das narrativas histórica e ficcional.

Luiz Costa Lima traz a questão da narrativa como eixo central do primeiro capítulo de *A Aguarrás do tempo*. Essa discussão é bastante ampla, por parte do autor, retomando os marcos principais do desenvolvimento da narrativa. Por isso, faremos aqui um recorte sobre as narrativas ficcional e historiográfica, para desenvolver a nossa discussão.

Segundo o autor, devemos interpretar a narrativa como um método mais nostálgico de abordagem de temas, sejam eles históricos ou literários. Para o autor, a narrativa é organizada cronologicamente, portanto, a sua composição escrita ocorre concomitantemente ao seu desenvolvimento.

Em um primeiro momento, Costa Lima volta-se para a reflexão sobre a narrativa mostrando o seu percurso. Depois, o autor explica que, pela influência do cientificismo do século XIX, a narrativa histórica (historiografia) se condiciona somente aos dados que colhe, aos fatos que realmente existiram e que são provados através de métodos científicos, tornando-se uma disciplina. Essa adaptação da História ao molde de pesquisa científica separa-a da narrativa ficcional, uma vez que, essa tem como base o discurso da imaginação.

Mais adiante, o autor acrescenta que "a narrativa ficcional portanto será tratada enquanto meio próximo e distinto da narrativa histórica" (COSTA LIMA, 1989, p. 68),

abrindo a perspectiva de comparação entre a narrativa ficcional e a histórica com base nos escritos do teórico Hayden White. Assim, o autor propõe-se:

> (a) considerar com Hayden White a que fim visara a constituição do estatuto da história, agora questionado pelas teses narrativistas; (b) oferecer um entendimento correto do ponto de vista de que discordo. (COSTA LIMA, 1989, p.68).

Tais pontos de vista dizem respeito à relação entre a História e ficção. Essa discordância do autor em relação à teoria de Hayden White ocorre porque o historiador americano acredita que a fronteira entre a ficção e a verdade historiográfica é artificial, existindo apenas a vontade do autor como barreira para o texto se tornar historiográfico ou ficcional. O historiador, segundo White, produz sua narrativa histórica com *tropos* da ficção, podendo esse texto obter várias interpretações indo além da historiografia e ser interpretado até mesmo como literatura.

Costa Lima, apesar de contrário à teoria da fronteira artificial entre a ficção e a verdade historiográfica, admite que a pesquisa do historiador americano norteou a discussão entre a narrativa ficcional e historiográfica trazendo grande suporte para a reflexão acerca da narrativa e de suas formas de materializar tanto um universo ficcional como a própria facticidade inerente ao discurso histórico. Isso ocorre justamente por White pressupor a História independentemente do sujeito; ela deixa de ser um produto regulado por instrumento de mediação, ou seja, a História não seria mais feita pelo sujeito e seu registro não seria igualmente regulado por ele, deixando-a no mesmo nível que a narrativa literária.

O autor aprofunda essa discussão abordando a questão sobre a narrativa e a questão da verdade, acrescentando algumas reflexões que, posteriormente, apresentarão seu posicionamento a respeito da diferença entre as narrativas histórica e ficcional, a saber:

> Em vez de ser uma substância, a verdade não se afirma senão quanto ao *protocolo da verdade*, i.e. em relação a um conjunto de procedimentos a quem uma certa prática discursiva se submete como condição para o seu produto ser comunitariamente legitimado. O discurso da história, como o da própria ciência exata é sujeito ao protocolo da verdade [...] No caso do historiador, o verossímil, a prática entinêmica visam a construir uma verdade. Já ao caso do ficcionista se aplica o que geralmente F. Schlegel formulava no fragmento 74[...] *verossímil* significa *quase verdadeiro* ou *um pouco verdadeiro* ou *o que talvez possa um dia tornar-se verdadeiro*. O que parece verdadeiro não precisa, no menor grau que seja, ser verdadeiro; mas deve positivamente parecê-lo. (COSTA LIMA, 1989, p.104 -105).

A questão da verdade, do *protocolo da verdade*, apresentada pelo teórico estaria submetida à análise geral, assim como nas ciências exatas. Essa é a perspectiva usada na ciência da História, no discurso histórico; já a verossimilhança difere da verdade por ser algo

muito próximo daquilo que seria a verdade, mas que ainda não o é, e está presente no discurso ficcional. Em outras palavras, aquilo que dividiria literatura e História, fato e ficção, mundo imaginado e realidade histórica, seria a questão da verdade. O ficcionista, segundo Schlegel, atua com a construção de uma narrativa fundada na aparência de verdade, criando a verossimilhança, já o historiador, para narrar, parte necessariamente da própria noção de verdade.

Costa Lima expõe a necessidade de pautar a discussão das diferenças entre narrativa histórica e ficcional por meio do cunho científico, pois, dessa maneira, fica evidente a distância entre elas. A historiografia parte da ciência para construir sua narrativa como um procedimento básico. Essa obrigatoriedade não ocorre com a literatura, pois o autor na narrativa ficcional pode até partir da ciência, assim como da História, ou de outra forma de conhecimento para a construção do ficcional, mas o que torna a literatura diferente da narrativa historiográfica é o fato daquela não ser submissa à ciência e à verdade. Contudo, há diversas outras narrativas não baseadas no discurso científico e nem por isso são ficcionais.

A narrativa, segundo o autor:

> (a) não se confunde com a ordenação sintagmática, que, a partir de um enunciado consistente minimamente de um sujeito dêitico mais um verbo, anexaria infinitamente acidentes e conectivos; [...] a narrativa é tanto linha como volume, que suas dimensões são tanto sintagmáticas quanto paradigmáticas; mas que nunca seu paradigma tem o caráter (e a força) de modelo (regras ou leis imprescritíveis). (COSTA LIMA, 1989, p. 108).

Portanto, a narrativa não pode ser considerada como uma sequência de orações e construções frasais. A narrativa é, ao mesmo tempo, paradigmática e sintagmática e ordena o tempo da história narrada, pois:

> o objeto – seja, p. ex., um fato que se crê memorável – não determina a forma- i.e., sua entrada em uma narrativa histórica – senão na medida em que é também por ela determinado. O que vale dizer: nenhum fato é histórico ou ficcional: ele assim se torna quando é selecionado por um historiador ou por ficcionista. (1989, p.109).

ou seja, o objeto da narrativa existe antes dela e não por dependência dela, isso quer dizer que nenhum fato pode ser rotulado como ficcional ou histórico antes de ser transformado em narrativa, só dentro da linguagem ele poderá ser considerado como um ou como outro. Mais adiante, o autor traz alguns apontamentos que elucidam o problema do discurso ficcional:

> O discurso ficcional se caracteriza por sua posição particular quanto ao horizonte da verdade, quer seja ela definida de forma substancialista ou contratualista. O ficcional, não afirma ou nega a verdade de algo senão que se põe à distância do que se tem por verdade. Assim perspectivando a

> verdade, o ficcional dá condições de o receptor indagar-se criticamente sobre o conteúdo de regras que podem ser seguidas por ele próprio. (1989, p.110).

O ficcional põe, portanto, a História em debate, questiona-a. Lembra e faz lembrar que a verdade é uma construção, e não uma substância estável ou fixa. O autor não narra os fatos no passado com intuito de descrevê-los, até porque há personagens ficcionais que nunca existiram, e aquelas que existiram na História são projetadas ficcionalmente na narrativa, portanto, essa narrativa não pode ser considerada como um retrato de algum fato da História. É, sim, por meio da construção verossimilhante que o autor ambienta as personagens ficcionais em um contexto que representa dado momento histórico, e nele se cria uma nova forma de enxergar os acontecimentos e de questionar a História.

Agora, em relação ao discurso histórico, este é caracterizado da seguinte maneira por Luiz Costa Lima:

> No caso da história, pelo menos três regras a diferenciam do discurso ficcional. Como dizia Collingwood, o quadro traçado pelo historiador "deve ser localizado no espaço e no tempo. O do artista não necessita sê-lo; essencialmente, as coisas que ele imagina são imaginadas como sucedendo em lugar e tempo algum"; "em segundo lugar, toda história deve ser consistente com ela mesma. Os mundos puramente imaginários não podem colidir e não necessitam concordar; cada um é um mundo em si. Mas há apenas um mundo histórico (...)"; por último, "o quadro do historiador está em uma relação peculiar com algo chamado evidência (...) É evidência tudo que o historiador pode usar como evidência (Collingwood, R.G.:1946, 246-7) Em troca acrescentamos, é ficção tudo aquilo a que se imponha o desnudamento do seu *como se*. (1989, p. 111).

De maneira geral, Costa Lima, embasado em Collingwood, afirma que o historiador escreve sobre algo situado no tempo e espaço, relaciona elementos evidentes e verificáveis no mundo histórico, por meio de documentos, registros, fontes, referências e tem que partir das evidências mostrando a consistência desses fatos históricos. Mas essas exigências da narrativa histórica podem aparecer na ficção, ou seja, o autor de um texto ficcional pode compor uma narrativa que se marca num tempo e espaço específicos e, juntamente, questionar os fatos históricos ou criar interpretações paralelas àqueles acontecimentos tomados como ambientação psicológica e espacial da narrativa. Nesse sentido, ainda trata-se de ficção, pois é uma representação baseada em alguns dados históricos e não um relato da época. É o que acontece, por exemplo, em *Afirma Pereira*.

Essa comparação entre as duas formas narrativas é importante para o nosso próximo ponto, que tratará do romance histórico, uma forma romanesca que traz consigo a discussão, de maneira aprofundada, das duas formas narrativas tratadas aqui. Não queremos afirmar que o romance histórico finda a discussão 'historiografia-ficção' e, sim, ressaltar que esta forma

está ligada intrinsecamente a essa questão, pois mesmo sendo ficção, o romance histórico interage com a historiografia, construindo um novo significado e submetendo os critérios da narrativa histórica à narrativa ficcional.

A ficção, ao aparecer representada na estrutura do romance, tem a sua proximidade com o presente (ou o inacabado), além de suas personagens buscarem a compreensão de suas existências. Essas, como vimos anteriormente, são características do romance. Por outro lado, ainda no discurso ficcional, temos características do romance histórico que se aproximam da narrativa histórica: o espaço e o tempo narrados pertencem a um período determinado. Esse tempo e espaço são pertencentes a um fato já considerado histórico, ou seja, a ficção é desenvolvida sobre um acontecimento 'evidenciado cientificamente', um dado histórico consolidado, portanto, por consequência, coerente com um mundo consistente.

Desta forma, a proximidade dessas duas formas narrativas, ajuda-nos a compreender de que maneira o romance histórico é constituído. No próximo ponto, veremos as características dessa forma romanesca.

1. 3. Uma breve abordagem do romance histórico clássico

Nos pontos anteriores vimos uma abordagem do gênero romance e, posteriormente, a reflexão sobre a relação entre História e ficção para podermos entender melhor como funciona o romance histórico.

Do ponto de vista estrutural, essa forma romanesca se constitui pela verossimilhança e edificação de um momento histórico por meio da representação. O romance histórico aprofunda a relação entre a ficção e a História. Ele parte da fixidez de um tempo e espaço determinados, buscando consistência em fatos da historiografia. Tudo isso, tendo como base a ficção, que expande o acontecimento do relato para a reflexão sobre o ocorrido, concebendo um olhar alternativo para o fato (não podendo ser este, jamais, o pressuposto científico da historiografia); para a identificação do leitor com a personagem; para a aproximação do fato representado com o presente. O deslocamento causado pela ficção propõe representar para além de um fato histórico (não o fato histórico, mas o homem dentro dele). O foco não está no fato em si, mas na perspectiva que cada um dos personagens apresenta. O que interessa à ficção é a perspectiva - aberta e múltipla - do acontecimento constituído como fato histórico, ou seja, a História coloca o fato como centro, já o romance põe as personagens como centro e o contexto como margem.

A História sempre foi recorrente dentro da literatura, mas não como reconstrução. Isso é feito pelo romance histórico. Recorrer ao passado é reconstruí-lo, representá-lo e mostrar uma nova forma, uma forma alternativa de olharmos os fatos históricos, daí a importância do romance histórico. A análise dessa forma romanesca amplamente discutida por diversos autores, aparece, pela primeira vez, de forma mais detida, com György Lukács, em sua obra intitulada *O romance histórico* (2011).

O teórico húngaro elege Walter Scott como principal representante dessa forma literária, apresentando como característica fundamental do romance histórico a ambientação psicológica. Todo o ambiente histórico representado transformava-se no romance histórico, segundo Lukács, pela maestria de Walter Scott em conseguir retratar o pensamento dominante da época, ou seja, ele não apenas representava os trajes, os costumes, a moda etc., mas todo o ambiente do romance era formado por meio da atmosfera psicológica da época referida. Esses fatores elencados aqui formam a atmosfera textual onde a obra se desenvolve e, também, localizam, psicologicamente, o local onde estamos situados, propondo a reflexão acerca de tal momento histórico por meio dessa narrativa.

O herói do romance histórico é outra característica destacada por Lukács. Dentro da narrativa o herói, como representante de categorias ou classes sociais definidas, como a nobreza, os cavaleiros, o povo etc., entra em contato, também, com o poder vigente. O teórico húngaro denomina esse herói como herói mediano, graças a essa característica de mediar duas ideologias opostas. Mas esse herói não é o mesmo da epopeia, pois na epopeia, o herói era a própria nação antropomorfizada, sendo uma espécie de guia para o destino da nação. Assim, no romance histórico, este herói é, a um só tempo, a representação de um indivíduo e a sinédoque de uma categoria ou classe social.

Além da ambientação psicológica e do herói mediano, a luta entre ideologias representada pela camada social abrangente contra o poder vigente, também é uma característica do romance histórico clássico. A luta entre ideologias caracterizaria-se por um embate entre uma ampla parcela da população e o poder vigente, por exemplo. Essas qualidades apresentadas por Lukács são fundamentais para entender a forma clássica desse gênero romanesco. Assim como, torna-se importante, também, entendermos o contexto em que o autor produz essa análise.

Para dar continuidade a essa reflexão, citaremos Nicolas Tertulian, no seu capítulo intitulado “Romance Histórico”, presente na obra *Georg Lukács Etapas do seu pensamento estético* (2008). Nesse capítulo, o autor nos contextualizará sobre o momento em que Lukács

escreveu sobre o romance histórico para compreendê-lo melhor, tanto no momento de escrita, quanto na necessidade de retomada e algumas atualizações dentro dessa teoria.

Tertulian, inicia seu capítulo abordando a obra de Lukács da seguinte maneira:

> O *romance histórico* representa a primeira grande obra escrita por Georg Lukács depois que suas concepções estéticas marxistas tomaram forma [...] para compreender o 'esquema dinâmico' de O *romance histórico*, o modelo ideológico e estético em que se apoiam constantemente os raciocínios do autor, é preciso parar um pouco no estágio atingido por seu pensamento quando redigia seu livro. (2008, p. 167).

Lukács escreve a teoria do romance histórico entre os anos de 1936 e 1937, período marcado pela consolidação do fascismo em vários países da Europa. Para o teórico húngaro, a forte presença de regimes fascistas na Europa devia ser combatida por meio de alianças sociais abrangentes entre as classes sociais. Só seria possível enfrentar o estado fascista, unindo vários setores da sociedade. É com base nesse pensamento que o autor escreve sobre a importância romance histórico.

Sendo assim, Tertulian aponta o:

> [...] militantismo ideológico e estético que se exprime nas páginas de *O romance histórico* encontra então sua fonte no *pathos* daquele tempo, em que se constituíam numerosas alianças democráticas [...] (2008, p. 169).

Como um expoente dessa necessidade de união contra o fascismo, Lukács defende, a partir da perspectiva literária, a literatura clássica frente aos inovadores como Bertold Brecht, que propunham uma *ruptura*, pois, para o teórico húngaro, a literatura clássica tinha um aspecto de união e totalidade histórica passível de ser analisada: "a literatura clássica encarnava, para Lukács, a imagem múltipla, ramificada e *total* da realidade que ele perseguia com muita intensidade." (TERTULIAN, 2008, p. 170). Esse é um dos motivos pelo qual, nessa sua obra em análise, Lukács defenderá a abordagem da necessidade de representação das camadas sociais mais amplas e de seu antagonismo com o poder vigente, nas obras literárias.

Com relação ao ponto de vista estético:

> *O romance histórico*, que abarca quase um século e meio da evolução de uma forma literária, visa exemplificar a tese essencial do autor a propósito da estreita conjunção entre a autenticidade histórica (tomada em um sentido *substancial* e não no sentido de exatidão documentária) e o grau de valor estético das obras. (TERTULIAN, 2008, p. 172).

Para Lukács, portanto, há uma importante relação entre o valor histórico retratado na obra com efeito de não ser um pano de fundo, simplesmente, mas sim de dar a dimensão psicológica necessária de construção da verossimilhança dentro do discurso narrativo literário,

assim como a assimilação da perspectiva estética junto à natureza histórica do relato, sendo esse último intrinsecamente ligado às "escolhas dos escritores diante da realidade sócio-histórica do seu tempo" (TERTULIAN, 2008, p. 172).

Com a análise de Tertulian, acompanhamos o contexto em que Lukács escreveu sua teoria sobre o romance histórico. Citaremos agora o texto "Na poeira do romance histórico" (2000), de Valéria de Marco, para refletirmos as mudanças na teoria do romance histórico nos últimos anos.

Segundo a autora, há uma mudança na abordagem do romance histórico a partir da década de 70, quando o estruturalismo começou a aparecer nas questões literárias, pois não interessou aos estruturalistas o estudo do ponto de vista histórico. Já nos anos 80, Valéria de Marco enfatiza a aparição da análise do discurso. Essa abordagem literária marca uma nova confluência entre a realidade social e o discurso literário. Mas, concomitantemente a essas discussões, o termo romance histórico foi assimilado de maneira pejorativa, se tornando arcaico.

Partindo dessa análise das correntes teóricas literárias que discutem o romance histórico, a autora levanta de que maneira o romance histórico foi tratado nas últimas décadas e enfatiza que o seu precursor de análise, Lukács, tem de ser retomado e usado para analisar a literatura atual, ainda que num mundo globalizado.

Ao defender a teoria de lukcsiana, a autora retoma elementos de formação dessa forma romanesca, como por exemplo: a personagem central, um herói mediano e prosaico, que se destaca pela representação de amplos setores da sociedade, ao contrário do personagem da epopeia que simboliza toda a nação em seus atos. Os outros aspectos de destaque presentes no romance histórico clássico são: a ambientação psicológica, a oposição entre uma ampla camada social e um estado vigente e o sentimento de progresso nacional.

Dentro da obra estudada nessa dissertação há características que ultrapassam a teoria desenvolvida por Lukács. Essas diferenças serão apontadas para justificar um dos *modus operandi* do romance histórico contemporâneo. O nosso maior interesse em citar o teórico húngaro, dentro dessa análise, é justamente localizar a origem do pensamento acerca do romance histórico, levando em conta que a análise sobre o romance histórico também se desenvolverá com base nas leituras daqueles autores que leem *O Romance histórico* e atualizam sua teoria. Por isso, analisaremos quais pontos divergem e convergem entre o romance histórico clássico e o contemporâneo, para que, em seguida, no capítulo 3, possamos analisar *Afirma Pereira.*

Para analisar a convergência ou divergência de ideias a respeito do romance histórico, veremos a reflexão sobre o romance histórico contemporâneo ocorre no próximo ponto, onde outros teóricos refletem sobre essa forma romanesca na sua forma mais recente.

1.4. Reflexões sobre o romance histórico moderno

Em continuidade à discussão do romance histórico do ponto anterior, apresentaremos alguns autores com reflexões sobre o romance histórico e a obra lukácsiana dentro da contemporaneidade da literatura e da teoria literária.

Começaremos a análise do romance histórico contemporâneo ou moderno, com dois autores que, de certa forma, atualizam a proposta de romance histórico clássico fundada por Lukács. São Fredric Jameson, em seu artigo intitulado "O romance histórico ainda é possível?" (2007), e o historiador Perry Anderson, em seu artigo intitulado "Trajetos de uma forma literária" (2007).

Fredric Jameson, ao tomar como ponto de partida o estudo de Lukács sobre o romance histórico, concorda com os elementos levantados pelo teórico húngaro na constituição desse mesmo romance e aplica-os à interpretação do romance histórico contemporâneo, mas afirma que algo novo deve estar presente na forma contemporânea, como característica essencial: trata-se da imparcialidade do narrador ao retratar o emblemático choque entre os setores sociais, ou seja, não atribuindo valores morais como 'bem' ou 'mal' para cada um deles. Nesse ponto, inclusive, classifica Walter Scott como um autor de romances costumbristas, de certo tom maniqueísta, e não de romances históricos tradicionais, justamente por ceder ao posicionamento moral ao retratar dado momento histórico.

Jameson discute a presença de três planos ontológicos que marcariam o romance histórico, a saber: o individual, o transindividual e o cósmico. Esses planos caracterizam-se da seguinte maneira: o individual é aquele da vida do próprio indivíduo, da sua subjetividade; o transindividual é a relação, principalmente social, que o indivíduo tem com indivíduos anteriores, contemporâneos e, também, posteriores a ele; e o plano cósmico, que seria a possibilidade da incidência de algum evento cósmico interferir na vida cotidiana, assim como acontece com desastres ecológicos, por exemplo.

Para o crítico norte-americano, no mínimo dois desses planos, o individual e o transindividual, é necessário para a confecção desse tipo de narrativa, ou seja, o indivíduo lidando com o plano social, que vai além dele. Outra característica apontada para ler o romance histórico contemporâneo é a narrativa sobre um momento crucial da sociedade, como uma guerra, revolução ou grande catástrofe a ser representada.

Em resposta ao artigo de Fredric Jameson, temos "Trajetos de uma forma literária" (2007), do historiador Perry Anderson que, primeiramente traça um panorama do romance histórico ao longo dos anos desde a sua 'descoberta' por Lukács até a contemporaneidade elencando também fatores de sua constituição e mudança.

Ao longo de seu artigo, afirma que o primeiro teórico a analisar detidamente o romance histórico foi Lukács, e o precursor dessa forma literária Walter Scott, caracterizando o romance histórico como base para formação do romance realista. Com relação a esse pioneirismo de Scott, Anderson concorda com Jameson, que alega que autor inglês não é um autor de romances históricos e sim de romances costumbristas, ficando Tolstói, com *Guerra e Paz,* como principal exemplo de romance histórico segundo a teoria do próprio Lukács. Ou seja, ambos os autores, baseados no teórico húngaro, atualizam o conceito de romance histórico.

Anderson contribui com outras reflexões históricas necessárias para pensar o romance histórico contemporâneo, como a possibilidade de inversão e jogo com todos os elementos fundamentais do romance histórico até então estabelecidos, mas a principal é o constante registro da destruição ocasionada pelas ditaduras, de grandes crises sociais, ao invés do progresso assinalado pelo teórico húngaro no romance histórico clássico.

A principal discussão exposta nesse artigo de Perry Anderson é ideológica e o teórico aponta que essa questão deve sempre perpassar a questão do romance histórico, uma vez que, mesmo na contemporaneidade, os conflitos sociais, de classes, grupos, etc. são o motor dessa narrativa. No caso de *Afirma Pereira*, como mostraremos mais adiante, o embate ocorre entre a resistência e o estado totalitário.

Vemos, portanto, ambos os teóricos apresentando leituras de novas características que formariam uma proposta teórica sobre o romance histórico contemporâneo, tais como: A correlação entre dois planos de existência que colidem entre sí; um momento de grande proporção como uma guerra, uma batalha; a imparcialidade do narrador; a possibilidade de inversão de valores ou características narrativas e estruturais do romance histórico e o registro de uma destruição, de ditaduras etc. Essas seriam as características principais que constituem a análise teórica do romance histórico contemporâneo, atualizando ou acrescentando ao estudo do teórico húngaro. Podemos afirmar, portanto, que tais características parecem estabelecer uma definição do romance histórico contemporâneo. Com isso, o romance histórico reafirma mais uma vez sua qualidade de romance, gênero do qual se origina, pois mostra-nos novamente a capacidade de renovação em contato com o inacabado.

Capítulo 2: Observações acerca do Totalitarismo e do Salazarismo

Após a abordagem feita no primeiro capítulo, veremos, neste capítulo, como se constituíram os regimes totalitários na Europa, principalmente o salazarismo. Essa reflexão sobre esse momento histórico é importante para entender o romance histórico tabucchiano e sua constituição por meio da representação da História no plano ficcional, no próximo capítulo.

Para tal, dividiremos o capítulo em três partes. Na primeira, partindo de uma perspectiva teórica maior, enquadraremos a Europa totalitária no ano de 1938, período em que a narrativa se passa. Depois, na segunda parte, adentraremos nas particularidades do regime salazarista. Já, na terceira, e última parte, chegaremos ao ponto de grande interesse para compreensão do regime: seu embasamento ideológico, constituído em função daquilo que Fernando Rosas denominou de *mitos ideológicos fundadores do Estado Novo*, para moldar a sociedade portuguesa na época.

Para o desenvolvimento desse capítulo utilizaremos um referencial teórico de abrangência maior que a teoria literária. Trata-se de sociólogos e historiadores, para melhor analisar a questão da representação dos regimes totalitários, com foco no salazarismo, e, então, entendermos como Antonio Tabucchi constrói a representação do desse regime português. Partindo desse pressuposto, nos basearemos em artigos e capítulos de livros de Fernando Rosas, Maria Luisa de Almeida Paschkes, Márcia Gobbi e Hanah Arendt.

2.1 Aspectos do totalitarismo europeu contemporâneo ao ano de 1938

Neste ponto será abordado, de forma mais detida, a questão do totalitarismo na Europa da década de 30, pois essa, nesse momento de sua história, encontra-se constituída por regimes totalitários em diversos países, como Alemanha, Espanha, Itália e Portugal.

A Europa no começo do século XX, mais precisamente, após a primeira guerra mundial, se vê devastada e tem algumas de suas principais nações em crise. Nesse período, a situação da população europeia se complica cada vez mais com a ausência de postos de trabalho, a fome e a miséria. A partir da crise de 1929, a situação piora, fazendo com que partidos políticos se aproveitem dessa situação de desilusão e, com seus slogans extremistas, criem 'uma luz no fim do túnel' para a população. Com base nessa situação, governos totalitários assumem o poder em diversos países por toda a Europa.

Como forma de tentarmos entender o momento histórico em que *Afirma Pereira* é representado, ou seja, o totalitarismo europeu da primeira metade do século XX, a principal obra em que nos basearemos é *Origens do Totalitarismo* (1998), de Hannah Arendt. Nosso ponto de partida será o terceiro capítulo, intitulado "Totalitarismo", em que a autora analisará os regimes de Adolf Hitler e Josef Stálin, alemão e soviético, respectivamente, como principais expoentes para caracterizar sua análise sobre o totalitarismo europeu. As características dos movimentos e regimes totalitários são diversas, como o uso massivo da propaganda, a criação de um sentimento de diluição dos grupos sociais, dando a sensação de um tecido social uno, e do uso abusivo do aparelho repressor do Estado, ou seja, a polícia. Esses são alguns pontos para embasarmos nossa posição da representação do totalitarismo através dos conceitos de Arendt.

Um primeiro ponto importante na discussão sobre a representação do totalitarismo é a ideia de que "os movimentos totalitários objetivam e conseguem organizar as massas - e não as classes." (ARENDT, 1998, p. 358). Nos regimes totalitários há uma aproximação das camadas sociais na luta de resistência contra o estado totalitário. Ao mesmo tempo, o estado totalitário prima pela diluição de classes como forma de melhor controlar a população, principalmente através de sua psicologia.

A psicologia das massas, dentro do regime totalitário, é o aspecto mais imediato de ser atingido e controlado por tal regime, pois, é através do controle das massas, que o estado consegue o seu poder pleno. Para articular essa psicologia das massas, o regime se baseia na ideia de grandeza da nação – como fizeram Salazar em Portugal ao retomar a época das grandes navegações, Mussolini na Itália, ao se basear na grandeza do Império romano para exaltar a grandeza da Itália e assim agir no imaginário coletivo italiano etc. Desse modo, o sentimento das massas não só é criado pelo regime como também é insuflado, coletivamente, pela propaganda, pois o regime se vale dos mitos nacionais como uma forma de difundir ostensivamente sua ideologia e manipular, por meio do ufanismo nacionalista, o espírito coletivo. Seja de grandeza imperial, trabalho honrado, importância da família, o regime utiliza a propaganda para enaltecer essas características e fazer a população acreditar que aquele governo irá levar a sociedade ao destino que ela almeja conquistar.

Todo esse discurso de grandeza mexia com a população que passava por grandes dificuldades, como a miséria, no período entre guerras. Esse discurso, portanto, ao entrar nos ouvidos da população ganhou seu apoio e confiança. Assim, o estado usa a psicologia das massas para garantir sua consolidação e dominar a sociedade.

Hannah Arendt, em seguida, mostra-nos o caráter de isolamento do homem dentro dos sistemas totalitários. Por um lado, isso faz com que o homem sinta-se perdido, frágil, estando suscetível a uma ideia de controle de comportamento imposta ou inculcada pelo Estado para satisfazer o regime. Como exemplo, temos o seguinte trecho de Fernando Rosas, onde ele descreve a ambição do Estado Novo português na formação do novo homem, característica essa, aliás, recorrente em outros regimes totalitários:

> O filtro das particulares realidades culturais, políticas, sociais, econômicas, mentais, donde emergira o regime português fazia-o um fenômeno de natureza historicamente idêntica, mas de expressão nacionalmente diferenciada, relativamente ao movimento genérico dos fascismos europeus desse período. E isso reflectia-se, como procuraremos evidenciar, nas especificidades ideológicas do seu projeto regenerador e do novo tipo de 'homem' que, a partir dele, se pretendeu moldar. (ROSAS, 2001, p. 1032).

O isolamento do homem, permite uma manipulação mais fácil por parte dos regimes totalitários, mas esse mesmo isolamento pode criar um sentimento de resistência que pode abarcar amplos setores da sociedade, ou seja, grandes camadas sociais, independentemente de sua classe social, começam a se juntar na resistência contra o regime.

A repressão policial é outra questão importante de análise nos regimes totalitários. Sua presença é essencial em tais formas de governo, pois serve justamente para reprimir e coibir qualquer posicionamento contrário ao regime. Seu principal intuito é manter a ordem por meio da violência e suas ações podem ser as mais variadas possíveis para defender o estado contra opositores ao regime, independentemente de sua ideologia.

A polícia totalitária utilizava de diversas táticas, como o patrulhamento extensivo nas áreas públicas, o grampeamento de telefone, o uso de policiais à paisana para perseguir e reprimir os opositores. Nesse caso, temos a face mais cruel dessa polícia, pois, em seus ataques de madrugada, usam de violência deliberada - tais como torturas, ameaças, choques, murros - para amedrontar e retirar informações dos acusados ou suspeitos de oposição ao regime, levando, em muitos casos, a pessoa, sob tortura, à morte. Dessas práticas da polícia, surge um clima constante de insegurança e vigilância dos cidadãos como um todo, impondo, por meio do medo, a ordem almejada pelo regime.

Essa polícia tem como dever, conforme nos explica Arendt:

> não é descobrir crimes, mas estar disponível quando o governo decide aprisionar ou liquidar certa categoria da população. Sua principal distinção política é que somente ela confidencia com a mais alta autoridade e sabe que linha política será adotada. (1998, p. 476).

A polícia, seja ela à paisana ou fardada, tem como objetivo defender o estado sob desculpa da manutenção da ordem vigente. Isso delibera o uso da força desmedido criando, por outro lado, um estado de terror e de perseguição paranoica. Independentemente do país de origem, essa é uma característica intrínseca da polícia totalitária.

Neste ponto, vimos algumas características do período totalitário em vários países da Europa. Sua base de ação psicológica e propagandística, sempre exaltando a nação e seu passado e seu forte aparato repressor como garantia de governo do regime totalitário. Mas, para concluir essa apresentação das formas de organização dos regimes totalitários aqui destacados, é preciso abordar de maneira mais detida as características do regime português. Regime, esse, que reproduz todas essas ferramentas totalitárias de consolidação de poder.

2.2. Alguns aspectos do regime salazarista nos anos 30

Após a apresentação do panorama da Europa totalitária, nas primeiras décadas do século XX, faremos um recorte mais preciso sobre a ditadura que recaía em Portugal durante esse período. Esse panorama é importante para entendermos a ambientação psicológica e temporal feita por Tabucchi na narrativa, principalmente, para sabermos como ele constrói uma alternativa de olhar sobre o regime na narrativa em questão.

Não é de nosso interesse, no presente trabalho, apresentar os motivos pelos quais a Europa foi tomada por esse efeito totalizante, ficando ao nosso alcance analisar as incidências dessas práticas totalitárias e suas características – seja em Portugal ou em outros países cuja narrativa traça paralelos, como a Alemanha – na medida em que temos sua recorrência dentro da narrativa.

Nas primeiras décadas do século XX, Portugal passou por diversas tentativas de estabelecimento da república. Todas essas tentativas foram frustradas, criando uma grande instabilidade política. Assim, o golpe salazarista só foi possível porque, de acordo com Maria Luisa de Almeida Paschkes, em *A ditadura salazarista* (1985), "de 1910 a 1926 Portugal teria conhecido quarenta e cinco governos e cento e noventa e três ministros." (p.10), ou seja, havia um vácuo de poder evidente, uma instabilidade política que enfraquecia cada vez mais o Estado e, por consequência, criava a atmosfera ideal para um golpe de estado. E foi isso o que aconteceu. No dia 28 de maio de 1926, o salazarismo tem sua origem com um golpe militar.

O nome "salazarismo" deriva da figura de António de Oliveira Salazar, professor de economia de Coimbra, que assumiu o Conselho dos ministros após o golpe e nele permaneceu por mais de quarenta anos até a sua morte. De 1926 a 1933, os golpistas impuseram uma

ditadura legitimada através da votação da constituição do Estado Novo, feita por plebiscito popular naquele mesmo ano. O término desse regime só aconteceu quase cinquenta anos depois, no dia 25 de abril de 1974, com a Revolução dos Cravos, entre outras razões, por conta do próprio desgaste do governo.

O salazarismo foi instituído décadas após o fracasso da república em Portugal. Com altos índices de pobreza e um período em que não só Portugal, mas toda Europa, sofria com o período entre guerras, Salazar aparece como guia para uma sociedade fragilizada e temerosa em relação ao futuro político, econômico e social do país. Seu governo prometia levar a prosperidade e a grandeza imperial de volta a Portugal, baseando-se precisamente no espírito coletivo português para instituir suas principais ações, pautando-se na ideologia religiosa, neste caso a católica, no trabalho, na família e na relação portuguesa com a terra. Em um dos seus pronunciamentos, Salazar deixa muito claro esse posicionamento:

> 'Não discutimos Deus e a Virtude. Não discutimos a Pátria e a sua História. Não discutimos a autoridade e o seu Prestígio. Não discutimos a Família e a sua Moral. Não discutimos a Glória do Trabalho e o seu Dever'. (CUNHA, 2006, p. 187).

Com base na família, religião e trabalho, Salazar vai instituir um forte governo totalitário, principalmente com a ajuda da polícia para reprimir aqueles que não trilharem os caminhos impostos pelo regime. Com a 'legitimação' do regime, via plebiscito, em 1933, o governo se autodetermina, consolidado para mandar e controlar a sociedade portuguesa com rigidez. A proximidade do governo com outras ditaduras é manifestada no apoio de tropas portuguesas ao exército do general Franco na Espanha, por exemplo. Nessa época, a Espanha passava por uma guerra civil entre os republicanos (opositores à ditadura) e o regime de Franco. Outros países, como a Alemanha e Itália, apoiaram Franco que venceu a guerra.

Em comparação com outros regimes totalitários, como o nazista ou o fascista italiano, o salazarismo pouco se aproxima destes com relação às perseguições e incitações de ódio aos judeus, no caso do nazismo, e a perseguição dos adversários políticos, como ocorria em ambos os regimes. Como já discutimos aqui, com base em Hannah Arendt, havia alguns elementos em comum nesses regimes totalitários: censura e abuso do aparelho de segurança e propaganda do Estado, além da extrema categorização do indivíduo, com o intuito de não fazê-lo se identificar com sua classe social.

O salazarismo, segundo o historiador Fernando Rosas em seu ensaio intitulado "O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo" (2001) e, posteriormente, no livro *Salazar e o poder*: *a arte de saber durar* (2012), nos anos

30 e 40, além de apresentar todas essas características, ainda apresenta uma concepção diferente de outros regimes totalitários: *os mitos ideológicos fundadores do Estado Novo*. Esses mitos serão mais bem analisados no próximo ponto desse capítulo. Nossa proposta, aqui, é abordar a manifestação daquilo que chamamos de aspectos totalizantes do salazarismo para melhor entendermos suas características representadas em *Afirma Pereira*.

Outros aspectos do regime salazarista, aqui abordados, e que são representados em *Afirma Pereira*, são: a presença da censura do Estado Novo aos meios de comunicação, o posicionamento católico em relação ao regime, a participação dos militares portugueses na guerra civil espanhola, a perseguição aos militantes da resistência, além da repressão policial feita pela polícia secreta ou, como ficou conhecida, polícia política.

No estado totalitário, a censura atua para afastar a população dos acontecimentos do próprio país. Ao fazer a manutenção de um rigoroso órgão de censura, toda a imprensa portuguesa da época ficava à margem da discussão política. Isso fazia com que a alienação da população com relação as perseguições, atitudes autoritárias, repressões, aumentasse cada vez mais, dificultando a percepção dos fatos por parte da população.

A censura salazarista bloqueava qualquer acesso à realidade do que estava acontecendo nas ruas sob o mando de Salazar. A polícia era o órgão de repressão física do regime, já a censura podia ser considerada a repressão ideológica que pairava sobre a sociedade portuguesa. Jornais, revistas, programas de rádio e outros meios de comunicação, isto é, a imprensa portuguesa como um todo tinha seus programas submetidos à censura do regime. Cada palavra considerada subversiva era cortada e até textos inteiros enquadrados como subversivos também eram proibidos de circularem. As ideias aceitas eram as exaltadoras do regime, de Salazar, do catolicismo, da ordem, ou seja, dos elementos que constituíam os fundamentos do governo salazarista.

Além disso, o regime teve como aliado uma instituição muito forte e influente dentro das camadas sociais mais diversas, não só em Portugal e na Europa, mas no mundo todo. Sua influência em outros regimes totalitários, sempre em defesa do Estado fascista, estava presente na Itália, Alemanha e muito explicitamente em Portugal. Trata-se da Igreja católica. Sua influência sempre foi muito forte dentro da cultura portuguesa: já no começo do século XX, 'Portugal apresentava uma inundação de ideias católicas –e de extrema direita francesas –, diretamente ligadas às origens do Estado Novo português.', como afirma Maria Paschkes (1985, p. 08).

O salazarismo baseou-se fortemente no catolicismo, tendo como principal aliado a Igreja Católica durante toda a duração do regime. O catolicismo entrou, inclusive, como um dos *mitos ideológicos fundadores do Estado Novo* português, porque o governo explorou a predominância católica da nação para conceber o ideal de bom comportamento social e o respeito ao estado tomando como base ideológica o respeito à religião. A presença influente da Igreja Católica nos estados totalitários não é exceção do regime português, pois assim como em Portugal, na Itália e Espanha, por exemplo, havia forte influência católica sobre os regimes fascistas que os governavam. Assim, juntamente com o medo repercutido por meio da repressão policial, esses estados se baseavam no temor a Deus, imposto pela igreja, para consolidar o bom comportamento de seus respectivos povos.

A semelhança entre Portugal e Itália se expande para além da forte influência católica e de seus regimes totalitários, pois ambas as nações atuaram militarmente, com a Alemanha, na guerra Civil da Espanha com o propósito de defender as tropas do general fascista Francisco Franco. A guerra civil espanhola teve início em 1936 e término em 1939. Seus principais apoiadores eram os três países listados acima, que tinham como objetivo contribuir para a consolidação da ditadura franquista após uma tentativa fracassada de golpe militar ocorrido na Espanha em 1936. Essa participação de Portugal salazarista na guerra, assim como de outros países, mostra o efetivo aparelho militar em que os regimes totalitários se baseiam para a manutenção de seu poder e ideologia. Aparato, esse, que era utilizado pelos regimes dentro de seus próprios países por meio da força policial.

A polícia salazarista, por exemplo, atuava por meio de patrulhamento extensivo, perseguição a opositores do regime, forte armamento, torturas e polícia secreta. Essa instituição também contava com um campo de concentração criado em 1936, o chamado campo de concentração de Tarrafal.

A análise traçada, nesse ponto, sobre alguns aspectos dos regimes totalitários, mostrando uma visão mais globalizante com relação à situação de Portugal naquela época, é fundamental para compreender melhor e aprofundar a análise do período salazarista, por meio dos *mitos ideológicos fundadores do Estado Novo,* no ponto seguinte.

2.3 *Os mitos ideológicos fundadores do Estado Novo* português

A ideologia que dá origem ao regime salazarista baseia-se em diversas fontes, conforme nos apresenta Rosas (2012):

> O discurso ideológico e propagandístico do regime pode considerar-se estavelmente fixado a partir de meados dos anos 30. Realizará então um peculiar casamento dos

> valores nacionalistas de matriz integralista e católica conservadora, com as influências radicais e fascizantes recebidas da Guerra Civil de Espanha e do triunfal ascenso dos fascismos e do hitlerismo na Europa. (p. 321).

Vemos, portanto, a influência de outros totalitarismos na formação da ideologia salazarista e também a influência católica conservadora. Esse discurso vai manifestar-se de modo singular por meio dos *mitos ideológicos fundadores do Estado Novo*, na denominação de Fernando Rosas:

> O objetivo desses *mitos* é formar uma "'essencialidade portuguesa', transtemporal, transclassista, que o Estado Novo reassumira ao encerrar o 'século negro' do liberalismo e a partir da qual se tratava de 'reeducar' os portugueses." (2001, p. 1034).

A ditadura salazarista toma o poder em Portugal com o discurso de reestruturar o país. A economia, o prestígio internacional, as terras ultramar, todos esses elementos são considerados como essenciais para a cultura portuguesa e os *mitos* serão destinados a cumprir esse sonho português redivivo: a construção de uma pátria ultramarina, um império com grandeza e valores conservadores.

Os mitos ideológicos eram sete, a saber:

1. *mito palingenético*, o mito da 'Renascença portuguesa', como afirma Rosas:

> O mito do recomeço, da 'Renascença portuguesa', da regeneração operada pelo Estado Novo, interrompendo a 'decadência nacional' precipitada por mais de cem anos de liberalismo monárquico, e do seu paroxismo republicanista. (2012, p. 323).

Em outras palavras, Portugal, sob o comando do Estado Novo, seria um país forte, sem cometer os erros da monarquia. O século XIX em Portugal era considerado como o século das trevas, pois o país, naquela época, estava em um abismo de estagnação política e econômica. Essa situação permanece ainda no começo do século XX com o insucesso da república e só seria mudada por Salazar e seu governo.

2. o *mito do novo nacionalismo,* o Estado Novo era o destino necessário à nação e o modelo de governo próprio da nação portuguesa:

> O Estado Novo surgia, assim, como a institucionalização do destino nacional, a materialização política no século XX de uma essencialidade histórica portuguesa mítica. Por isso, ele cumpria-se, não se discutia, discuti-lo era discutir a nação. O célebre *slogan* 'Tudo pela Nação, nada contra a nação' resume, no essencial, este mito providencialista. (ROSAS, 2012, p. 323).

O nacionalismo é uma das manifestações ideológicas mais inculcadas pelos regimes totalitários e, em Portugal, essa premissa foi a mesma. O Estado Novo português constrói um

discurso que coloca-o como guia da nação portuguesa, contendo, em si, a essência de toda a história de Portugal e, portanto, não aceitá-lo era, automaticamente, não aceitar a nação.

3. o *mito imperial* atribui ao homem português ser colonizador e evangelizador em sua essência, com uma 'vocação imperial de nação':

> Dizia o Acto Colonial de 1930, no seu artigo 2.º: 'É da *essência orgânica da Nação Portuguesa* desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e civilizar populações indígenas'. Seria isso não só um 'fardo do homem branco', mas, no discurso imperial do Estado Novo, um fardo do homem português, uma missão determinada pela providência[...] Por outro lado, o desígnio mítico da 'raça' concretizava-se no ideal reencontrado do império: o império como entidade ontológica e natural-organicista concretizadora dessa missão providencial e dessa vocação da 'raça'. (ROSAS, 2012, p. 324).

Esse trecho aponta a missão de catequizar e colonizar que o povo português tem como devir herdado e moldado ao longo de sua história. O salazarismo apropria-se dos gestos portugueses, para propagandear um discurso de legitimação da grandeza do regime. Essa manifestação de grandeza aparece nos três primeiros mitos aqui descritos.

4. o *mito da ruralidade*, segundo o qual toda a economia de Portugal era ligada a terra, portanto, ela teria que vir em primeiro plano como o 'caminho da ordem' e 'berço das virtudes pátrias': "Portugal seria um país rural, uma ruralidade tradicional tida como uma característica e uma virtude específicas, de onde se bebiam as verdadeiras qualidades da 'raça' e onde se temperava o ser nacional. (ROSAS, 2012, p. 324)". A terra era a base econômica portuguesa e seu valor foi expandido dentro do discurso salazarista, pois continuar a sobreviver da terra era manter os valores da nação e, assim, manter a essência dos portugueses e a ordem.

5. o *mito da pobreza honrada* sugeria que o povo português não precisava de uma expansão material, os portugueses, segundo esse *mito*, se contentavam com o pouco que tinha e tinham honra desse baixo acúmulo material:

> [...] um país essencial e incontornavelmente pobre devido ao seu destino rural, no qual, como dizia António Ferro, a 'ausência de ambições doentias' e disruptivas de promoção social, a conformidade de cada um com o seu destino, o ser pobre mas honrado pautavam o supremo desiderato salazarista do 'viver habitualmente', paradigma da felicidade possível. (ROSAS, 2012, p. 325).

A ruralidade descrita no mito anterior entra aqui como uma base para a formação desse *mito da pobreza honrada.* Portugal era um país pobre, sendo a grande maioria dos portugueses pobres também. Esse mito quer fazer os portugueses aceitarem a sua pobreza, assim como o *mito da ruralidade* queria fazê-los aceitar a vida rural. Para propagar essa

aceitação, o salazarismo fazia o discurso de uma ruralidade e pobreza nacionais, de que os portugueses tinham de se orgulhar.

6. o *mito da ordem corporativa,* em que as hierarquias sociais, de trabalho, de classe, deveriam ser respeitadas:

> [...] a nação orgânica, intemporal, preexistente em relação ao Estado, a nação representando 'a ordem natural das coisas' na sua hierarquia de classes e poderes, na sua natural harmonia ente o capital e o trabalho, na sua espontânea organização social repousando na família, no município, na igreja, na escola, na empresa, essa nação como verdadeira fonte de legitimidade do Estado, que haveria de a receber e organizar corporativamente. (ROSAS, 2012, p. 326).

O Estado Novo português descreve seus principais alicerces ideológicos nesse mito: a família, a igreja, a empresa e a escola, uma vez que será nessas instituições que o aparelho estatal veiculará a noção de ordem social orgânica. Além do estado defender a hierarquia, ele ainda considera o homem português como dócil e que tinha a necessidade de ser comandado, conforme ROSAS (2001). Com esse mito, vemos a necessidade de ordem nacional estabelecida pelo salazarismo.

7. o *mito da essência católica da identidade nacional* definia que ser católico para o Estado Novo era inerente ao povo português: "[...] entendia a religião católica como elemento constitutivo do ser português, como atributo definidor da própria nacionalidade e da sua história." (ROSAS, 2012, p. 327). O Estado Novo, portanto, afirmava que o homem português e, consequentemente a própria nação, tinha uma essência católica, ou seja, o povo português tinha como qualidade ser católico impreterivelmente. Vemos com esse mito, portanto, um discurso católico por parte do Estado Novo.

Esses compõem os chamados *mitos ideológicos fundadores do Estado Novo* e são os alicerces do discurso ideológico e propagandístico do Estado Novo. Deles pode-se tirar alguns direcionamentos que regem o regime, Rosas (2012) chama-os de vocações: a grandeza do regime, a ruralidade, a pobreza, a ordem e o catolicismo. Essas cinco características resumem *os mitos ideológicos* e, consequentemente, a ideologia salazarista que vigorava durante o Estado Novo. O principal objetivo desses mitos é fazer o povo português acreditar no regime ditatorial como provedor de um Portugal império e em constante progresso. Os mitos, em conjunto com a propaganda ideológica do regime, constituem uma forte ofensiva de controle ideológico sobre as massas, pois ambos partem do inconsciente coletivo português - da riqueza da nação, da tradição rural e ordeira de Portugal, dos grandes descobrimentos – para alienar a população portuguesa e fazê-la acreditar nessas promessas que nada mais são que

uma construção sem nenhum alicerce na realidade. Assim, a violência policial, a pobreza, a fome, o estado de tensão e vigilância vivido por cada português, além das mortes causadas pelo regime, são esquecidas, dando lugar a um discurso mítico de prosperidade. Esse discurso de salvação assemelha-se inclusive com o discurso religioso, sendo o regime o próprio salvador dos portugueses, mas em contrapartida para essa salvação, os portugueses tinham que passar todas as dificuldades impostas pelo 'destino'. A parte do temor ao 'salvador' seria representada, nessa leitura, pelo uso da força da polícia salazarista.

Ainda a respeito dos mitos ideológicos, citamos a contribuição que a autora Márcia Valéria Zamboni Gobbi, em seu livro intitulado *A ficcionalização da História mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea* (2011), faz sobre o mito ideológico: "[...] a artificialidade do mito ideológico, no sentido que ele serve a demandas que não são 'naturalmente' motivadas como manifestações legítimas do imaginário, mas, sim impostas por um determinado uso social conveniente." (p. 45).

Nesse trecho, é afirmado que o uso do mito ideológico provém de uma imposição, ou seja, que o mito ideológico é construído com base na idealização popular de grandeza. O mito será aproveitado pela ditadura, durante sua predominância, para fazer prevalecer essa sensação de grandeza entre a população e ocultar as ações policiais truculentas, por exemplo. Essa definição de mito ideológico vai ao encontro daquilo que acontecia em Portugal, a ditadura partia dessa ilusão imposta para alcançar de maneira mais fácil e coerente o domínio total do povo português por meio da disseminação desses mesmos mitos através do sistema de propaganda política.

Com base nos mitos ideológicos, podemos compreender quais eram as principais ideias do regime de Salazar, sob o olhar da historiografia. A importância da análise desse discurso no nosso trabalho, juntamente com o olhar sobre o totalitarismo, dar-se-á no próximo capítulo, pois, baseados na visão historiográfica vista aqui, juntamente com a teoria literária do capítulo I, analisaremos personagens, construções e discursos do romance histórico tabucchiano, buscando compreender como o autor italiano reconstrói ficcionalmente Portugal em 1938 e, além disso, de que maneira a sua ficção questiona o historiográfico e faz seus leitores refletirem acerca do passado ou do próprio presente.

Capítulo 3: Desvendando *Afirma Pereira*

Neste capítulo analisaremos o objeto de estudo dessa dissertação, trazendo alguns elementos de sua narrativa para melhor ambientarmos o romance dentro da forma literária concebida pelo autor. Isso será feito com base em outros críticos de sua obra, como Cátia de Andrade, Charles Klopp e Patrícia Peterle, por exemplo. Juntamente com a discussão dos capítulos anteriores, analisaremos de maneira mais aprofundada alguns elementos da narrativa, com o intuito de mostrar como, nela, é problematizada a relação entre História e literatura por meio da representação do salazarismo e, também, abordaremos a sua composição como romance histórico contemporâneo. Para darmos sequência ao desenvolvimento deste capítulo, primeiramente, veremos a fábula de *Afirma Pereira* para embasar nossa leitura.

Pereira é um jornalista responsável pela página cultural de um jornal de pequeno porte, chamado *Lisboa*. Mesmo sendo jornalista, está acomodado e conformado com a vigência do regime salazarista, tendo como preocupação apenas questões culturais genéricas, como a vida de certos escritores, poetas e artistas, bem como dúvidas profundamente interiores, subjetivas, de natureza metafísica, como a morte e o terror que a possibilidade de ressuscitar em seu próprio corpo lhe provoca. Durante a narrativa essa personagem vai se apropriando de diversos discursos e posturas que culminam, direta ou indiretamente, na resistência ao regime em questão.

Na verdade, a tomada de posição política de Pereira ao longo do romance é motivada por um processo de desalienação progressiva que se dá, principalmente, pelas relações afetivas e pelos laços de amizade que a personagem vivencia durante o romance, sobretudo com outros sujeitos já engajados, de alguma forma, na resistência ao regime. Isto quer dizer que a tomada de consciência política de Pereira passa, necessariamente, por um processo dialético a partir do qual suas dúvidas interiores, seus medos e temores, suas incertezas e impasses vão sendo confrontados pelo discurso - e pela ação também - político das demais personagens.

A primeira personagem a alertar Pereira acerca dos excessos e da violência do regime é o Padre Antônio, que mesmo sendo padre (haja vista a aproximação do Estado Novo Português com a Igreja Católica), posiciona-se contra o salazarismo e os atos de violência que estão acontecendo. Depois, ao procurar alguém que fizesse os necrológios para a sua página cultural, Pereira conhece Monteiro Rossi e Marta. Aquele, jovem de descendência italiana que

é formado em filosofia e que se apresenta interessado na composição dos necrológios. Já Marta, namorada de Monteiro Rossi, com forte posicionamento político, é quem o encaminha e, indiretamente Pereira, para as convicções críticas contrárias ao regime estabelecido.

Ao ajudar cada vez mais Monteiro Rossi, mesmo sendo seus necrológios impublicáveis, pois só tratam de autores europeus comprometidos politicamente contra alguma forma totalitária de governo, Pereira aproxima-se cada vez mais dos dois jovens e de seu discurso, procurando saber da situação tanto de Portugal quanto das outras ditaduras contemporâneas àquela na Europa. É num sentido muito próximo a esse que Manoel, seu amigo garçom, também contribuirá para a lenta e progressiva tomada de consciência de Pereira, que acabará, num determinado momento, passando da posição de conformista, de espectador passivo da condição política vigente em Portugal, para a de intelectual engajado num pensamento crítico, de denúncia e resistência às formas de censura, controle, dominação e violência impostas pelo regime de António Salazar.

Ao mesmo tempo em que procura se situar politicamente no mundo, tendo intensa reflexão sobre a vida e a morte, sobre suas atitudes no mundo, Pereira vai tratar-se numa clínica talassoterápica onde encontra o Doutor Cardoso, que corrobora para essa expansão de posicionamento político e filosófico pelo qual ele vinha passando. No final, após a morte de Monteiro Rossi por homens da polícia salazarista, Pereira, convicto da ação a ser tomada, posiciona-se politicamente como intelectual e escreve um artigo sobre o assassinato que acabara de ocorrer, para publicá-lo no dia seguinte, no jornal *Lisboa*, lançando mão de um artifício ao mesmo tempo engenhoso e arriscado: solicita a ajuda do Doutor Cardoso, que se passa por responsável pela censura, liberando o artigo. Após a publicação do artigo, Pereira se apropria de um passaporte falso para sair de Portugal.

Vimos, nos dois capítulos anteriores, a articulação da representação da História por meio de elementos verossimilhantes que simulam a passagem dos acontecimentos e da existência das personagens, todas propriamente ficcionais. Faremos a análise agora, ao longo deste capítulo, dentro dos marcos do salazarismo. Tudo é representado, assemelhando-se à ditadura de Salazar, portanto não podendo ser interpretado como um registro verdadeiro da época. Através do jogo representacional, em que os fatos e acontecimentos são dissimulados pelo processo ficcional, podemos questionar o olhar que temos sobre a História oficial, ao mesmo tempo em que podemos refletir acerca do próprio estatuto e dos procedimentos que constituem a ficção histórica contemporânea.

Nesse sentido, considera-se o romance histórico tabucchiano como uma reflexão que se estende da crítica ao totalitarismo à importância do posicionamento político, passando também pela importância da arte como forma de se discutir não apenas a História, os fatos e os acontecimentos que se desdobram no interior dela, mas as implicações políticas, sociais e culturais dos indivíduos que, de alguma forma, agem na sua constituição, como é o caso desse romance.

A obra de Antonio Tabucchi é vasta e estende-se por diversos gêneros literários, como o teatro, conto, romance, e também por outras, como o ensaio, por exemplo. Em seus livros, o autor sempre procura articular reflexões políticas e existenciais acerca do mundo, discutindo tanto os aspectos de nosso presente histórico, quanto os acontecimentos passados e o modo como estes se desdobram sobre nosso próprio tempo. Esse olhar sobre os acontecimentos, por parte do autor, busca uma forma de compreensão ou explicação do mundo e da História, mas também a atenção crítica para que os acontecimentos mais bárbaros não ocorram mais, como as guerras, o holocausto, os regimes totalitários etc. Dentro dessa escrita preocupada com questões sócio-históricas e políticas, além dos conflitos individuais que marcam nossa existência[3], Tabucchi abordou diversos assuntos que não se restringem somente ao seu país, trazendo como ambientação para suas narrativas lugares diversos, como a Índia em *Noturno Indiano*, e épocas distintas, como o Portugal salazarista em *Afirma Pereira*.

Como já dissemos, as indagações do autor ao longo de suas obras tratam, além de temas históricos e políticos, de questões ligadas à existência humana, às dúvidas que movem suas personagens diante dos impasses, tensões e conflitos que a realidade imediata lhes impõe. Na verdade, a questão existencial não pode deixar de ser entendida, também, como uma síntese dos impasses políticos nos quais as personagens mergulham ainda que à revelia de suas vontades. Nesse caso, *Afirma Pereira* é uma narrativa que combina ambos, pois há a temática política, que se refere ao salazarismo, questionando o regime e o totalitarismo dentro da Europa naquela época, e a existencial, que se refere à vivência e o conhecimento humano, como a capacidade de desprender-se de uma reflexão contínua e íntima sobre a própria existência para um pensamento que abrange as questões sociais de seu tempo.

Esse é o caso da personagem Pereira que, aos poucos, vai rompendo o halo de misticismo religioso, de alienação cultural, de desentendimento e omissão que o circunda e passa, por meio de outras relações sociais, a estender o olhar sobre a sociedade, percebendo,

[3] nossas decisões, as escolhas que fazemos no sentido de agir ou não sobre a realidade, de intervir ou se omitir diante do mundo.

através do contato com a ditadura em Lisboa, a realidade social portuguesa e, metonimicamente, de outros países do continente europeu. Portanto, nessa obra, o existencial e o político enlaçam-se e conseguem traçar um panorama reflexivo sobre um fato histórico como o totalitarismo e suas consequências nefastas à sociedade, mostrando, também, a necessidade de agir diante de tal situação político-social. Aliás, o próprio Tabucchi era um intelectual que, por meio da literatura, mas não apenas dela, se posicionava politicamente e cobrava a mesma ação dos outros intelectuais. Como, por exemplo, o artigo publicado na revista Internazionale, em 10 de setembro de 2010, "È facile dare la colpa agli zingari", no qual o autor expõe seu posicionamento a respeito da iniciativa de Nicolas Sarkozy, presidente da França na época, de expulsar os imigrantes romenos, na ocasião nomeados de ciganos. O governo italiano, por sua vez, queria afastar esses imigrantes. Tabucchi ressalta que a Itália já se preparava para afastar esses imigrantes e se posiciona a favor deles, direcionando a culpa dessa imigração àqueles que dirigem a economia e não àqueles que migram por culpa dela. Além disso, o crítico italiano denuncia o racismo e a xenofobia por parte dos franceses e italianos. Outro exemplo do engajamento político do escritor italiano é o modo conforme Inge Feltrinelli descreve o autor:

> Antonio Tabucchi não é somente um escritor de extraordinário talento literário mas também um dos pouquíssimos que na Itália tomam posição nas causas e escândalos políticos e sociais que ocorrem no nosso país. Alguns exemplos recentes: Tabucchi empenhou-se pessoalmente para o transferimento para a Itália de Silvia Baraldini, a italiana detida por 18 anos em uma cadeia americana por ter se manifestado contra a política militarista dos EUA [...] talvez é o encontro entre essa paixão civil e a paixão literária que faz dele um escritor original assim. (2001, p. 1999, tradução nossa).[4]

O envolvimento em questões sociais proporcionava um olhar diferente ao autor italiano, que era um dos poucos intelectuais que tomavam partido de alguma causa. Além disso, essa sensibilidade social também aparece na sua literatura, que fazia-o dialogar mais intensamente com o papel de formação que a literatura pode ter. Sendo detentor desse olhar crítico e político para a realidade, Tabucchi vai conseguir transmitir os questionamentos e reflexões em *Afirma Pereira* por meio da construção de um plano existencial e político que dialogarão entre si. A percepção desse diálogo se dará na continuidade da análise que aqui será desenvolvida.

---

[4] Antonio Tabucchi non è soltanto uno scrittore di straordinario talento letterario ma anche uno dei pochissimi che in Italia prendono posizione nelle cause e nelle scandali politici e sociali che hanno luogo nel nostro Paese. Per fare alcuni esempi recenti: Tabucchi si è impegnato personalmente per il transferimento in Italia di Silvia Baraldini, l'italiana detenuta per 18 anni in um carcere americano per avere manifestato contro la política militarista degli USA [...] forse è l'incontro tra questa passione civile e la passione letteraria a fare di lui uno scrittore così originale.

Em *Afirma Pereira*, Tabucchi situa a narrativa em um tempo, espaço e mundo histórico específico: o ano de 1938, Portugal, mais especificamente Lisboa, durante o processo de consolidação e estabelecimento constitucional do regime fascista de Salazar. Seu objetivo é o de repensar esse momento histórico por meio da narrativa literária, permitindo dialogar com elementos puramente fictícios, como as personagens, para colocar em jogo, entre outras questões, o totalitarismo europeu, suas formas políticas de manifestação, suas diferentes nuances, bem como o núcleo político fundado na arbitrariedade e na violência de estado mais ou menos comum a todos os países que, nesse contexto, experimentaram a ascensão dos regimes totalitários.

O romance se passa no verão de 1938, período em que a constituição portuguesa, aprovada em plebiscito anteriormente, foi definitivamente estabelecida com sua última alteração. No mesmo período, ocorreu, na Alemanha, a "noite dos Cristais", um ataque nazista aos judeus da Alemanha, que resultou na destruição de sinagogas e na prisão de cerca de 30.000 judeus. Nesse mesmo ano, Itália e Alemanha assinam o acordo de Munique que resultou na anexação da Checoslováquia, por parte da Alemanha. Também, em 1938, ocorreu a batalha entre republicanos e as forças do general Franco na Espanha. Todos esses acontecimentos mostram como esses regimes totalitários estavam em expansão naquele momento, o que é representado em *Afirma Pereira*.

Antonio Tabucchi, ao abordar o ano de 1938 em sua narrativa, representa o momento histórico em que os regimes totalitários europeus estão em consolidação e expansão de sua brutalidade e de seu arsenal bélico. Este momento antevê a Segunda Guerra Mundial, grande catástrofe para a humanidade. Tabucchi parece representar a iminência de semelhante acontecimento para Itália, ou seja, uma grande catástrofe aconteceria caso o governo Berlusconi assumisse o governo italiano, mesmo sendo eleito democraticamente, pois marcaria o retorno da direita ao poder naquele país.

Após essa breve apresentação do romance e traçados os paralelos entre *Afirma Pereira* e o contexto salazarista, vemos que há uma estreita relação entre as narrativas histórica e ficcional passando, principalmente, pela questão da verdade e do posicionamento sobre ela, ou seja, o historiador relata os fatos partindo do que seria a verdade de um determinado dado histórico, já o ficcionista representa essa verdade sem negá-la ou afirmá-la, pois apresenta-a como fato, mas de uma perspectiva indagadora, conflitiva, tensa e, por isso mesmo, diferente da historiografia.

A referência ao contato entre o modo como o romance histórico representa a História e a forma como a historiografia a pensa dar-se-á ao longo de todo o capítulo, mas para melhor compreender a constituição da narrativa, partimos, agora, para uma breve análise dos elementos estruturais desse romance histórico contemporâneo.

O espaço da narrativa em *Afirma Pereira* é a cidade de Lisboa. Ao longo da narrativa há passagens em que há a descrição das ruas pelas quais Pereira passa, mostrando os espaços públicos da cidade e os nomes das ruas:

> Conseguiu arrastar-se até o ponto de bonde mais próximo, e tomou um bonde que o levou até o Terreiro do Paço. E enquanto isso, pela janela, via sua Lisboa desfilando lentamente, olhava a avenida da Liberdade, com seus belos palacetes, e depois a praça do Rossio, de estilo inglês; e desceu no Terreiro do Paço, tomando outro bonde que subia até o Castelo. Desceu à altura da Catedral, pois morava lá perto, na rua da Saudade. (TABUCCHI, 1995, p. 14-15).

Nessa passagem, Pereira está voltando para casa de bonde e, ao longo do caminho, há a disposição de elementos da arquitetura lisbonense mostrando toda a riqueza da cidade, como os palacetes. Há também a descrição da influência inglesa em sua arquitetura, podendo ser interpretada também como uma influência na cultura portuguesa. Dentro desse trajeto, além da arquitetura e riqueza, vemos os nomes das ruas em que Pereira transita, ele parte da Liberdade e vai até a rua da Saudade, onde mora. Esses nomes podem ser analisados não somente como nomes de ruas, e sim como uma maneira metafórica de se pensar a condição de Pereira, ou seja, ao sair do centro da cidade, das ruas onde tem os palacetes, a riqueza (Liberdade), o jornalista se destina à Rua da Saudade, onde mora. Assim, podemos ver o deslocamento da liberdade de Pereira, de estar andando pela cidade e admirando-a contrapondo-se no final à saudade, lugar onde ele mora, com saudade de sua esposa e a saudade de Coimbra.

Lisboa também é a capital do regime salazarista, portanto, há a presença de forte aparato repressivo nas ruas, mostrando que a polícia está ali para manter a ordem e defender o regime. A passagem mostra Pereira passando pelas ruas de Lisboa à noite, quando estava indo encontrar Monteiro Rossi:

> Pereira afirma que, naquela noite, a cidade parecia estar nas mãos da polícia. Encontrou-a por toda a parte. Tomou um táxi até o terreiro do Paço, e sob os pórticos havia camionetes e agentes com mosquetes. Talvez temessem manifestações ou concentrações nas praças; por isso vigiavam os pontos estratégicos da cidade [...] ao passar (Pereira) ouviu um oficial dizendo a seus soldados: e lembrem-se, rapazes, que os subversivos sempre estão armando emboscadas, é bom ficar de olhos bem abertos. (TABUCCHI, 1995, p. 16).

A presença da polícia com mosquetes e camionetes mostra a vigilância sistemática que a capital salazarista tinha e, também, o clima de tensão e neurose que é construído por Tabucchi para representar tanto o medo da população, representado na figura de Pereira, como o discurso sempre desconfiado por parte da polícia. Essa tensão simboliza a parte mais evidente e violenta do confronto entre a sociedade civil portuguesa e o estado ditatorial, uma vez que a polícia é a representante do regime e manifesta, através do seu aparato, o poder ditatorial do salazarismo. Essa representação do estado por parte da instituição policial é a mais expressiva dentro de toda a narrativa, logo, essa instituição representa a estrutura do regime em *Afirma Pereira*.

Ainda no que diz respeito ao espaço na narrativa, também podemos analisar Lisboa como metonímia daquilo que acontecia no restante do país. Tabucchi escolhe essa cidade como principal elemento verossímil para basear a ficção, representando a situação portuguesa, fazendo-a, portanto, como plano referencial da realidade portuguesa, um espelho do salazarismo representado no romance histórico aqui analisado.

O tempo da história, mais especificamente o verão de 1938, "Era vinte e cinco de julho de mil novecentos e trinta e oito, e Lisboa cintilava no azul de uma brisa atlântica, afirma Pereira." (TABUCCHI, 1995, p. 12), desenvolve-se de maneira linear, transcorrendo durante alguns dias entre julho e agosto. A narrativa é construída em terceira pessoa, como quem toma o depoimento ou o testemunho do outro (essa ambiguidade se sustenta até o fim), mas a partir de um discurso de perspectiva subjetiva, já que a onisciência é seletiva, ou seja, se fixa no ponto de vista do próprio Pereira.

As personagens que integram a narrativa de *Afirma Pereira* podem ser classificadas como personagens 'quase-tipo', uma vez que a personagem tipo seria estabelecida a partir de alguma característica social (FRANCO JUNIOR, 2003). Sendo a personagem tipo aquela que se define por uma caracterização social e que faz jus a ela, temos as personagens: Monteiro Rossi, estudante e namorado de Marta; Marta trabalha escrevendo cartas comerciais e namorada de Monteiro Rossi; Manuel, o garçom do restaurante Orquídea; o Padre Antônio; o Doutor Cardoso, médico que atua na clínica talassoterápica. Como já afirmamos, tais personagens são quase-tipos, pois, apesar das denominações e caracterizações que os posicionam socialmente pela ocupação que tem, não correspondem às expectativas de suas designações sociais, indo além delas. Para fazer a análise das características das personagens, é primordial a consideração do período salazarista e todo o contexto de ordem social vigente do período histórico que está sendo representado.

Por exemplo, Monteiro Rossi está além da função de estudante, sendo membro jovem da resistência ao salazarismo e atua também contra as forças do general Franco na Espanha; Marta é uma mulher empenhada na resistência ao salazarismo e contra o avanço das tropas de Franco na Espanha; Manuel não é apenas o garçom que serve as omeletes com ervas aromáticas a Pereira e sim aquele que dá as notícias que ouve na rádio sobre a guerra na Espanha; Padre Antônio tem sua função como padre e está ligado ao serviço de caridade, atendendo os enfermos, mas é socialmente ativo e crítico ao regime salazarista; Doutor Cardoso é o médico que atua na clínica talassoterápica e que auxilia Pereira a aceitar sua mudança de postura diante do salazarismo – indo de um homem apático, doente e preso ao misticismo cristão, que lhe coloca a questão da transcendência da alma acima dos problemas da ordem do mundo, à condição de intelectual ativo. Doutor Cardoso chega mesmo a se passar por major da censura para liberar o artigo de Pereira sobre a morte de Monteiro Rossi. Por exercerem atividades para além de suas funções caracterizadoras, essas personagens não se restringem a essa classificação, justamente por conta do momento em que vivem, por isso são consideradas quase-tipo.

Ainda com base no texto "Os operadores de leitura da narrativa", de Arnaldo Franco Junior (2003), caracterizaremos a estrutura do texto, formado por Pereira como protagonista e as outras personagens, secundárias, umas com maior presença e outras com menor presença dentro da narrativa. Assim, as personagens podem ser divididas em dois grupos de acordo com a ideologia que as caracteriza: os pró-salazar (Silva, a zeladora e o Diretor do *Lisboa*) e os anti-salazar (Marta, Monteiro Rossi, Padre Antônio, Manoel e Doutor Cardoso). O foco narrativo que mais se aproxima da perspectiva da narrativa é o "eu como testemunha", uma vez que, como o discurso se desenvolve em torno do depoimento de Pereira, o escrivão ou testemunha que relata a história de Pereira só tem o ponto de vista do protagonista, como exemplo, temos o seguinte trecho: "Disse isso, afirma, por não querer receber uma pessoa naquela salinha acanhada da rua Rodrigo da Fonseca onde um ventilador asmático zumbia [...]" (TABUCCHI, 1995, p. 11). Esse trecho, em que o narrador alega que Pereira queria que Monteiro Rossi não comparecesse à sala cultural do *Lisboa* por ela ser decadente e a página cultural do jornal resumir-se somente nela, mostra exatamente a forma que se desenvolverá a narração por parte do narrador.

Assim, se o escrivão registra o que diz Pereira, ele funciona como um "eu-como-testemunha", e Pereira deve narrar em primeira pessoa ao depor/contar. Este dispositivo - narrador(es) e seus focos - é, aliás, extremamente importante para criar certa ambiguidade no

romance: Pereira, assim, narra em liberdade ou depõe porque preso? O escrivão é mesmo um escrivão ou o desdobramento, como narrador, do próprio autor, tal qual aparece na nota explicativa do romance? Essa ambiguidade funda a indeterminação narrativa e concebe um sofisticado jogo entre a narrativa ficcional e o testemunho histórico-político típico daqueles que, de algum modo, sobreviveram aos regimes totalitários ou de exceção na Europa do século XX. Assim, a palavra "afirma" vai marcar o posicionamento do narrador como dependente do posicionamento de Pereira para narrar a história, uma vez que é o relato de Pereira que é a força motriz para o desenvolvimento da narrativa, cabendo, ao narrador, recontar ao leitor aquilo que o jornalista português testemunha. Desse modo, a intriga se desenvolve entre Pereira e a realidade portuguesa, mediada por Monteiro Rossi e Marta.

A ambientação da narrativa é reflexa e se desenvolve em Lisboa, no ano de 1938. Alguns lugares são mais recorrentes dentro da narrativa, como o escritório onde Pereira trabalha, o café orquídea onde Pereira almoça e sua casa localizada na avenida da Saudade. O desenvolvimento da história é linear e é uma narrativa ulterior, ou seja, é narrado um fato que já aconteceu e está sendo relatado pelo narrador a partir das afirmações do próprio Pereira. O nó da narrativa se desenvolve a partir do momento em que Pereira conhece Marta e Monteiro Rossi. Já o clímax é quando Monteiro Rossi é torturado e morto e o desfecho é a publicação de Pereira no *Lisboa*, denunciando a ditadura salazarista e a morte de Monteiro Rossi.

Após a análise dessas características estruturais da obra, adentraremos na análise mais detida sobre a questão do narrador no romance.

3.1. Pereira afirma e quem relata?

A história de *Afirma Pereira* desenvolve-se por meio de uma estrutura plurinterpretativa quanto à questão do narrador, pois a história é narrada sob regência da expressão "afirma Pereira", a mesma que intitula o romance. Aliás, com relação ao título da obra, temos mais uma observação sobre a questão do narrador, pois o subtítulo é "Um testemunho". Mesmo sabendo que se trata de um testemunho dado por Pereira, com esses apontamentos feitos, não podemos distinguir quem anota esse testemunho, que, por sua vez, pode ser lido num tom de testemunho pessoal, depoimento policial ou uma afirmação estética, ou seja, o modo encontrado pelo autor para reforçar o caráter histórico da narrativa.

As diversas possibilidades de interpretação sobre o narrador surgem do fato de que a narração é em terceira pessoa, mas esse narrador abre espaço para outras vozes localizarem-se dentro de seu discurso, conforme, afirma ANDRADE (2009):

> Esse narrador cede sua voz para outros personagens da narrativa, não dominando o discurso, abrindo espaço para as várias vozes e opiniões divergentes do romance, pra os textos de jornal, para as efemérides, estabelecendo uma grande rede de diálogos, o que caracteriza o texto como "dialógico", segundo a acepção bakthiniana do termo. (p. 221).

Isso faz com que a narrativa seja construída com base nessas várias vozes, as quais representam, por vezes, ideologias opostas, e fazem com que o 'testemunho' de Pereira fique situado entre essas ideologias. Isso implica dizer que o narrador pode ser interpretado de forma plural, porque ele pode ser quem colhe o testemunho de Pereira, pode ser uma testemunha para quem Pereira narra aqueles dois meses de convivência com Monteiro Rossi e o seu despertar de um estado de alienação para uma tomada de consciência e posicionamento político; pode ser, também, um escrivão da polícia salazarista que, diante da captura de Pereira, colhe o depoimento dado pelo jornalista português; pode ser, inclusive, um testemunho a um juiz do tribunal da literatura conforme Tabucchi afirma:

> [...] tomo emprestada uma terminologia processual. Decidi fazer essa escolha como uma espécie de "depoimento", de testemunho, como indiquei no subtítulo do meu romance. É um testemunho que não sei a quem se dirige. Um crítico inteligente que se chama Giorgio Bertone disse que esse depoimento é dado ao tribunal da literatura. E penso que, de fato, ele tem razão, porque havia pensado em uma autoridade simbólica, com A maiúsculo, para recebê-lo. Não pensei nem em um policial, nem em um advogado, nem em um magistrado, mas em uma autoridade que simbolicamente representasse o leitor (ANDRADE *apud* CAGLIONE e CASSINI, [1995?]).

Dentro dessa ótica do romancista italiano, o testemunho será julgado pelo leitor, pois é ele quem é o juiz no tribunal da literatura, pois é a ele a quem se destina o testemunho. Essa característica vai ao encontro tanto da perspectiva da representação historiográfica, que prima pela recapitulação de alguns acontecimentos históricos para depois discuti-los sob vários pontos de vista, como também da proposta do romance histórico contemporâneo, já que a narrativa descreve um momento de crise dentro da Europa.

Por outro lado, temos, também, a possibilidade de interpretação presente na apresentação feita pelo autor no posfácio da obra (na tradução em português aparece como nota, mas no original é um posfácio), onde ele se refere a um jornalista português falecido e uma personagem que começou a sondá-lo nos sonhos. Numa de suas aparições, a personagem aparece com as feições do jornalista, depois de seguidas aparições, ela ganha o nome de Pereira:

> O Doutor Pereira visitou-me pela primeira vez numa noite de setembro de 1992. Naquela época, ele ainda não se chamava Pereira, ainda não tinha traços definidos, era algo vago, fugidio e incerto, mas já tinha vontade de ser

> protagonista de um livro. Era somente um personagem a procura de um autor. (TABUCCHI,1995, p. 05).

Nessa passagem, o autor refere-se a Pereira como personagem procurando um autor, em alusão à peça do autor italiano, Luigi Pirandello, *Seis personagens em busca de um autor* (1921), que narra a tentativa de seis personagens que procuram um autor para registrar as suas vidas. No mesmo passo, Tabucchi refere-se a Pereira como personagem que tenta motivá-lo a escrever sua história.

Todas essas hipóteses para a análise do narrador mostram-nos a riqueza que esse tipo de estrutura narrativa trouxe para a obra. O autor joga com essa ambiguidade trazendo-nos uma dúvida acerca do que verdadeiramente aconteceu com o protagonista. Logo no início da narrativa, Pereira já começa remetendo-se ao objeto de sua história "Afirma Pereira tê-lo conhecido num dia de verão" (TABUCCHI, 1995, p. 09). Nessa passagem está claro que Pereira se refere a Monteiro Rossi, portanto, a motivação para a narrativa do jornalista português é contar como conheceu aquele jovem. Isso parece criar um pacto entre o leitor e o narrador, mostrando que o narrador conhecia a história, mas Pereira estava ali dando um testemunho ou depoimento a quem nos narra a história. Essa dúvida permanece até o final.

Há momentos durante a narrativa em que o narrador parece sair do contexto de mero anotador das falas do jornalista e questiona suas atitudes:

> Afirma Pereira que no começo se pôs a ler distraidamente o artigo que não tinha título, depois voltou para trás maquinalmente e copiou um trecho. Porque fez isso? Pereira não consegue dizê-lo. Talvez porque aquela revista de vanguarda católica o incomodasse [...] (TABUCCHI, 1995, p. 10).

Essas hipóteses parecem levantadas pelo próprio Pereira, que não sabe dizer bem porque teve aquela atitude. Mas, ao mesmo tempo, a pergunta parece ter sido feita pela pessoa que está narrando os acontecimentos. O mesmo parece acontecer com o testemunho\depoimento dado por Pereira, pois toda a sua estrutura é de um depoimento. E o assunto é sobre o convívio e morte de Monteiro Rossi.

Do mesmo modo que é impossível saber qual é a continuidade da personagem Pereira depois da escrita do artigo de denúncia da polícia salazarista, também não é possível determinar de fato quem é o narrador da história vivida pelo jornalista. Havendo essa incerteza com relação a ambos, podemos suscitar também a desconfiança daquilo que é narrado, uma vez que não temos a certeza dos fatos, podemos suspeitar também do que é narrado tanto por Pereira como pelo narrador. Inclusive, essa alusão à obra de Pirandello pode ser mais aprofundada, uma vez que os personagens pirandellianos aparecem problematizando

o teatro e fazendo o diretor pensar sobre a natureza da representação ficcional e do próprio drama. Ao aparecer para Tabucchi, conforme o autor narra:

> Naquela noite de setembro, compreendi vagamente que uma alma, que vaga no espaço do éter, precisava de mim para se revelar, para descrever uma escolha, um tormento, uma vida. Naquele privilegiado instante, que antecede o momento de pegar no sono e que, para mim, é o período mais propício para receber as visitas dos meus personagens, disse-lhe que voltasse novamente, se abrisse comigo, que me contasse a sua história. Ele voltou e eu logo encontrei um nome para ele: Pereira (TABUCCHI, 1995, p. 06).

Pereira, em suas diversas reaparições conforme diz o autor, promove um questionamento, assim como os personagens de Pirandello, mas nesse caso, a Tabucchi, mostrando a importância de relembrar o que foram aqueles anos de totalitarismo na Europa, fazendo a ponte para a situação vigente em 1993, quando a obra foi escrita, ano da eleição de Silvio Berlusconi, na Itália, e da ascensão de um governo com amplo apoio religioso, reacionário e corrupto. Parece que, mesmo sendo um personagem à procura de um autor, Tabucchi constrói a narrativa com um tom que oscila entre o testemunho e o depoimento para reforçar ainda mais a representação dos regimes totalitários, pois a prática do interrogatório, podendo até ser seguido de torturas, é muito comum como dispositivo de segurança em tais regimes.

Ainda no que diz respeito à voz narrativa, podemos refletir acerca da característica do narrador do romance histórico contemporâneo. O narrador do romance histórico clássico é distante e visa à imparcialidade. Já no romance histórico contemporâneo, no caso de *Afirma Pereira*, podemos ver a narrativa como parte constituinte interativa desse romance, pois as vozes que ambientam e constroem a narrativa partem da visão da própria personagem mediadora, que, posteriormente, são coletadas e repassadas por quem recebe o depoimento. Isso traz ao romance uma dinâmica que não atrapalha no antagonismo das ideias manifestadas ao longo da narrativa e, principalmente, mostra a dinâmica dos acontecimentos de maneira individualizada.

Isso permite que a representação daquele momento histórico seja mais detida, não se baseando em aspectos gerais do Estado Novo, mas conhecendo-o por dentro, de toda sua inculcação ideológica reproduzida pelas personagens, fazendo a representação daquele período por dentro, baseado na verossimilhança. Não há na obra o discurso de Salazar sobre as virtudes portuguesas ou de Marcelo Caetano[5] sobre o 'homem novo' salazarista, e sim, a manifestação desse discurso por meio das personagens. O autor italiano, na sua representação

[5] Importante político do Estado Novo português e último presidente do Conselho, substituindo Salazar.

de Portugal, baseia-se na história e aprofunda a situação do período ao problematizá-la e ao recriá-la, não por meio de figuras históricas ou instituições, mas pelo povo. Essa imersão detalhada na representação daquele período só pode ser construída, com essa dinamicidade, a partir dessa forma subjetiva de vivenciar o conflito como se dá com Pereira.

Portanto, o intuito de Tabucchi parece ser reforçar a representação daquele trágico período da história europeia através de um recurso estrutural da narrativa: o narrador heterodiegético, que narra a história de longe, se apropriando das palavras de Pereira e da densidade subjetiva que ela carrega, para transmitir a história dessa personagem.

A construção de Pereira é dialética, assim como a obra (como veremos adiante), pois ele, enquanto personagem mediador do romance histórico, também se desenvolve dentro desse processo de antagonismo de ideias, sempre permeando sua subjetividade em oposição ao plano público da narrativa. O embate entre forças e ideias daquele período impulsionam as mudanças que o personagem vai sofrendo ao longo da narrativa e dessas mudanças surgem outras que se problematizam ou que se opõem, ditando o ritmo de mudança de uma esfera essencialmente subjetiva, para uma esfera mais ampla de convívio social e de tomada de partido contra o salazarismo.

Pereira insere-se no momento histórico e, na medida em que essa inserção ocorre, ele progressivamente deixa sua condição de homem solitário, conformista e passivo, e passa a integrar-se de maneira crítica e ativa à resistência política ao salazarismo. A princípio, sua preocupação é com a morte, a ressurreição e suas consequências para ele:

> E Pereira era católico, ou pelo menos naquele momento sentia-se católico, um bom católico, mas havia algo em que não conseguia acreditar, na ressurreição da carne. Na alma, sim, claro, porque tinha certeza de possuir uma alma; mas toda a sua carne, aquela gordura que cercava a sua alma, pois bem, aquela não, aquela não voltaria a ressurgir, e além do mais, por quê?, perguntava-se Pereira. Toda aquela banha que o acompanhava diariamente, o suor, a falta de ar ao subir as escadas porque deveriam ressurgir? (TABUCCHI, 1995, p. 9).

Depois, Pereira fica sabendo que um massacre foi cometido pela polícia salazarista, mas o jornal em que trabalha, o *Lisboa*, resolve publicar somente uma notícia sobre um iate luxuoso. Nesse momento, Pereira, em vez de se preocupar com a ausência da notícia sobre o massacre, ainda se preocupa com a ressurreição, dessa vez, colocando-se ao lado das pessoas que estavam no iate:

> Pensou estar mesmo com aquela gente do iate em qualquer porto da eternidade. E a eternidade pareceu-lhe um lugar insuportável, oprimido por uma cortina de quentura nevoenta, com pessoas que falavam inglês e que brindavam exclamando: Oh, oh! (TABUCCHI, 1995, p. 14).

Essas duas passagens mostram, marcadamente, como a ironia expõe o comportamento cômodo de Pereira, o que caracterizaria a visão do homem salazarista presente no mito da ordem corporativa, pois Pereira tinha um olhar ingênuo das coisas, tendo um pensamento pequeno burguês de preocupação com sua morte e ressurreição, com a vida cotidiana subjetiva, ausentando-se dos acontecimentos do regime, ao mesmo tempo em que, em Portugal e na Europa, tinha-se o medo da censura e da morte pelos regimes totalitários. Além disso, a passagem é irônica, mostrando a superficialidade dos gestos, de brinde, por exemplo, e a continuidade deles, seja na terra ou no céu. Ao longo do romance, Pereira deixa esse comodismo ao interagir com outros personagens (Monteiro Rossi, Marta, Manuel, Dr. Cardoso), sendo que, à medida que ele vai se apropriando gradativamente da história e da realidade objetiva que o cerca, Tabucchi diminui a ironia com que o retrata.

Parte da mudança do jornalista pode ser analisada no momento em que ele está na clínica talassoterápica e expõe, ao Dr. Cardoso, o processo de mudança que pelo qual está passando, deixando de pensar na morte e refletindo ainda sobre a sua vida, mas de uma maneira diferente, pois começa a se questionar sobre as suas ações e escolhas:

> [...] minha vida não teria sentido, não teria sentido ter estudado Letras em Coimbra e ter sempre acreditado que a literatura fosse a coisa mais importante do mundo, não teria sentido dirigir a página cultural desse jornal vespertino onde não posso expressar minha opinião [...] é disso que sinto necessidade de me arrepender, como se eu fosse outra pessoa, e não o Pereira que sempre foi jornalista, como se eu tivesse que renegar alguma coisa. (TABUCCHI, 1995, p.75).

A mudança completa-se, ao final do romance, mediante a morte de Monteiro Rossi, quando Pereira posiciona-se como intelectual que age no seu tempo e publica uma notícia denunciando a morte do jovem pelo regime salazarista:

> Pois bem, doutor Cardoso, disse Pereira, amanhã ao meio-dia vou lhe telefonar, o senhor tem que me fazer um favor, tem que se passar por um graúdo da censura, tem que dizer que minha matéria recebeu seu visto, é só isso (TABUCCHI, 1995, p. 122).

É sinal dessa mudança, também, quando, ao ser interrogado por Manuel, garçom do restaurante *Orquídea*, da notícia de ter ouvido em uma rádio inglesa que Portugal vivia uma ditadura, Pereira mostra sua tomada de posicionamento sobre o regime salazarista:

> Dizem que vivemos numa ditadura, respondeu o garçom, e que a polícia tortura as pessoas [...] E o que o senhor acha, doutor Pereira?, replicou, o senhor está no jornalismo e dessas coisas o senhor entende. Eu afirmo que os ingleses têm razão, declarou Pereira [...] (TABUCCHI, 1995, p. 125).

Nesse momento, demonstra-se a ruptura do posicionamento de Pereira com as características que são apontadas pelo *mito da ordem corporativa*, uma vez que essa personagem abandona a sua subjetividade para tomar partido das ações políticas e sociais que acontecem ao seu redor. Assim, no processo de mudança de Pereira, nem tudo é alterado. Ao mesmo tempo em que ele consegue se posicionar enquanto intelectual e denunciar a face nefasta da ditadura salazarista, a sua crença em tratar o retrato de sua mulher como algo vivo ainda permanece: "[...] pegou o retrato de sua mulher. Vou levá-la comigo, disse-lhe, é melhor você vir comigo. Colocou-o de cabeça para cima, para que respirasse bem." (TABUCCHI, 1995, p. 127). Portanto, o retrato parece ser a metáfora do passado de Pereira que ainda respira, manifestado por meios de suas crenças.

Há alguns símbolos dentro da narrativa associados à imagem do protagonista, como a limonada que toma para aliviar seus problemas. Isso simboliza a fuga do personagem dos problemas que se desenvolvem em sua vida. Na verdade, a limonada é repleta de açúcar, portanto, o que passa a ser sua dose de fuga é o efeito do açúcar presente na limonada. Esse é um símbolo constante da fuga do jornalista para tentar controlar o calor que sente, que pode ser visto abaixo:

> Afirma Pereira que, enquanto dizia isto, sentia um fio de suor a lhe escorrer pelas costas. Porque começou a suar? Sabe-se lá. Não sabe dizê-lo com precisão. Talvez porque fizesse um calor insuportável, isso sem dúvida, e o ventilador não dava conta de refrescar aquela sala estreita. Mas também porque, talvez, sentisse pena daquele jovem que o olhava com ar embasbacado e decepcionado [...] (TABUCCHI, 1995, p. 27).

O que é irônico por parte do autor, uma vez que o calor de Pereira e, consequentemente, seu suor excessivo é proveniente das tensões e da ansiedade gerada por essa tensão. Em outras palavras, o jornalista procura amenizar seu desconforto combatendo o efeito (suor, calor excessivo) com sua limonada extremamente adocicada e não a causa (seus medos e a mudança pela qual está passando).

Além da limonada, que simboliza a fuga de Pereira da tomada de atitude para resolver seus problemas, outro símbolo que aparece na narrativa, em diversas situações, é a saudade. A saudade já se caracteriza como um lugar comum na cultura portuguesa e Antônio Tabucchi retrata esse traço lusitano na figura do jornalista:

> Mas, mesmo pensando assim, não se sentiu alentado, sentiu, ao contrário, uma enorme saudade, não saberia dizer de quê, mas era uma enorme saudade de uma vida passada e de uma vida futura, afirma Pereira (TABUCCHI, 1995, p. 97).

O jornalista de meia idade é tomado pela saudade em diversos momentos em que se lembra de sua vida em Coimbra, onde conheceu a sua esposa, sobre a qual vive pensando constantemente. A saudade, aliás, é o motivo pelo qual ele vive falando com a sua esposa. Mais que materializada na figura de Pereira, a saudade é um traço da cultura portuguesa, que tem entre suas manifestações artísticas mais notáveis o fado. Para reforçar ainda mais essa característica de sentimento de ausência, falta, sentido pelo protagonista, a residência onde ele mora localiza-se na Av. da Saudade, mostrando que a personagem, de forma literal e metafórica, mora na saudade.

Pereira, ao entrar em contato com o discurso salazarista ou o discurso da resistência portuguesa, faz a mediação entre essas duas ideologias e, ao mesmo tempo, vai se esquecendo dos problemas de saúde e vai enxergando que quem realmente está doente é a Europa, como afirma Peterle (2010):

> [...] uma Lisboa obscura e sitiada pela tensão de um regime político; a cidade aos olhos de Pereira, por isso é reluzente. A primeira descrição física e psíquica do jornalista é bastante diferente e até oposta ao espaço urbano. O perfil de Pereira condiz exatamente com aquele da cidade que ele não consegue identificar e enxergar, um espaço que está sofrendo e definhando. Isso quer dizer que o jornalista sempre vê a cidade de maneira bela, com um olhar mais saudosista do que real, mas ao olhar para o próprio corpo, se vê doente. Aos poucos ele percebe que a inversão disso é fundamental. Uma inversão é confirmada no final da narrativa. O jornalista aos poucos começa a tirar os supostos óculos tornando-se mais consciente, mais e passa se dar conta daquilo que o cerca. Pereira na realidade não usa óculos, eles seriam uma metáfora do seu estado interior e de sua posição diante da sociedade [...] (p. 90).

Essa metáfora dos óculos criada por Peterle desenvolve uma análise interessante e pontual sobre a mudança de Pereira, mas assim como o processo todo de mudança, essa diminuição de grau dos óculos é lenta. Isso não significa que, quando Pereira tira os óculos, não haja mais a contraposição entre o individual e o público, pois a partir do momento em que o jornalista toma a atitude de denunciar o regime, ele fez a síntese, ou seja, a sua 'escolha' entre as ideologias que estavam em conflito em Portugal. Portanto, a partir desse momento, o subjetivo de Pereira passa a abranger também a resistência como sua causa, resultando numa nova ordem de contraposição: Pereira *versus* a ideologia do regime salazarista.

A permanência da contraposição entre duas forças no término do romance, não ocorre no romance histórico clássico, pois o herói mediador e a população entram em uma estabilidade, não há mais dialética, porque o herói, juntamente com o povo, vence a batalha e caminha para o progresso:

> [...] o herói médio ou medíocre de Lukács, que encontra e observa todas as grandes figuras e cujo destino final [...] acaba por transcender na santidade a história em sua acepção de alvoroço político vão. (JAMESON, 2007, p. 188).

Já no romance histórico contemporâneo, não tem como pensarmos em um herói nem em um final triunfante, pois a conjuntura que o romance histórico representa ficcionalmente é complexa, não é a representação da vitória ou do progresso e sim a ficcionalização de um momento de crise dentro da história de um país ou de um conjunto de países, como acontece em *Afirma Pereira*.

Pereira é a personagem que entra em contato outras que representam ou a ditadura ou a resistência, mas, em nenhum momento, o jornalista entra em contato com alguma figura histórica. As figuras históricas que são citadas ao longo da narrativa são somente para criar a verossimilhança dentro do processo de construção da narrativa, ambientando a ficcionalização daquele momento político que vivia Portugal e parte da Europa. O jornalista português também não conduz nenhum processo de revolta ou de revolução, na verdade, ele faz a mediação entre os discursos, ao mesmo tempo em que vai se formando politicamente. E, por último, no final da narrativa, não há triunfo, pois Pereira manda o artigo para a tipografia e depois vai para sua casa, ver Monteiro Rossi morto e arrumar suas coisas:

> Entrou em casa com cautela, temendo que alguém estivesse a sua espera. Mas não havia ninguém em casa, a não ser um grande silêncio. Foi para o quarto e deu uma olhada no lençol que cobria Monteiro Rossi. Depois pegou a mala pequena, colocou nela o estritamente necessário e a pastinha dos necrológios. Foi para a estante e começou a folhear os passaportes de Monteiro Rossi. Finalmente encontrou um que lhe servia. Era um belo passaporte francês, muito bem-feito, a fotografia era de um homem gordo de bolsas sob os olhos e a idade era conforme. Chamava-se Baudin, François Baudin. Pareceu-lhe um belo nome, a Pereira. Meteu-o na mala e pegou o retrato da sua mulher. Vou levá-la comigo, disse-lhe, é melhor você vir comigo. Colocou-o de cabeça para cima, para que respirasse bem. Depois deu uma olhada a seu redor e consultou o relógio. Era melhor apressar-se, o *Lisboa* sairia daí a pouco e não havia tempo a perder, afirma Pereira. (TABUCCHI, 1995, p. 126 - 127).

Essa passagem mostra o fim solitário que Pereira enfrenta, enquanto personagem mediano do romance. O fato da morte de Monteiro Rossi e da pressa necessária para ele poder sair do país antes da tiragem do *Lisboa* são alguns dos fatores que apresentam a diferença do romance histórico contemporâneo, pois mesmo tendo um posicionamento tomado, Pereira tem que fugir porque o regime não está vencido e seu progresso individual é solitário, contrariando a projeção de progresso coletivo que Lukács fazia ao analisar o romance histórico clássico.

A caracterização de Pereira também passa pelo 'não-dito'. Em algumas passagens, o personagem escolhe não dizer o que pensava e isso influencia em sua tomada de decisão. Há algumas situações em que deixa de dizer por não querer revelar, por estar em dúvida acerca de qual foi a sua opção naquele momento. Parece que o 'não-dito' constitui parte da personagem, uma parte que vai se desvelando por meio de suas atitudes durante aqueles dias de convívio com Monteiro Rossi. Uma parte que não é manifestada através dos pensamentos de Pereira, mas só as suas ações vão comprovar ou refutar aquilo que pensou em dizer e não disse, ou aquilo que ele não sabe explicar e fez.

A somatória desses eventos parecem apresentar a fase de transição de Pereira, a chamada confraternização das almas, nome dado pelo Doutor Cardoso, seria, portanto, um lado transitório do jornalista. Como exemplo para elucidar esse questionamento, um dos diversos questionamentos velados é quando Pereira oferece almoço a Monteiro Rossi: "Porque Pereira falou assim? Porque estava sozinho e aquela sala o angustiava, porque realmente tinha fome, porque pensou no retrato de sua mulher, ou por outro motivo qualquer? Isso não saberia dizer, afirma Pereira" (TABUCCHI, 1995, p. 28). Nessa passagem, o não-dito parece demonstrar a confusão entre o pessoal e o profissional dentro do imaginário de Pereira, começando a tratar Monteiro Rossi de uma maneira mais próxima do que a profissão lhe cobraria. E seu resultado é visto depois, quando há a mudança de Pereira.

O nome 'Pereira', segundo Tabucchi, tem duas explicações. A primeira relacionada aos judeus e a segunda relacionada ao diálogo de Eliot *"What about Pereira?"*, como o escritor afirma a seguir:

> [...] e eu logo encontrei um nome pra ele: Pereira. Em português, Pereira, como todos os nomes de árvores frutíferas, é um sobrenome de origem hebraica [...] Com isso, quis prestar uma homenagem a um povo que marcou largamente a civilização portuguesa e foi vítima de grandes injustiças ao longo da História. Mas havia outro motivo, este de origem literária, que me impelia para este nome: um pequeno entreato de Eliot intitulado *"What about Pereira?"*, em que duas amigas evocam, em seu diálogo, um misterioso português chamado Pereira, do qual nunca se saberá nada. (TABUCCHI, 1995, p. 06).

Esse duplo significado para o nome de Pereira reflete na abrangência do povo judeu por um lado e, ao mesmo tempo, carrega uma origem literária que surge da indefinição, pois o leitor não saberá quem é Pereira:

> DUSTY: Como está com Pereira?
> DORIS: Que, Pereira? Pouco me importo.
> DUSTY: Pouco se importa! Quem paga o aluguel?
> DORIS: Sim, ele paga o aluguel.

> DUSTY: Bem, alguns homens não e outros sim. Certos homens não e você sabe quem.
> DORIS: Pode ficar com Pereira.
> DUSTY: Que, Pereira?
> DORIS: Não é um cavalheiro Pereira: Não se pode confiar nele!
> DUSTY: Bem, certo, isso é verdade. (ELIOT *apud* ANDRADE, 2007, p. 99).

O diálogo enigmático transmite somente duas coisas claras ao leitor: que as personagens Dusty e Doris não confiam em Pereira e que não saberemos quem ele é. Tabucchi, portanto, dá um nome a sua personagem que, ao mesmo tempo se refere a um povo e, portanto, tem um amplo significado e a um personagem enigmático. Somado a isso, podemos pensar que Pereira é um sobrenome normal em Portugal, e que, por isso, essa não é uma personagem específica ou que figura historicamente, essa é uma personagem que pode fazer alusão ao povo, de maneira genérica. Colocando a mudança acontecida com Pereira passível a todo povo português.

Na versão italiana, a nota escrita por Tabucchi aparece no final do livro. Isso significa que o leitor só entra em contato com a origem de Pereira a partir do término da narrativa. Isso pode significar que a nota prolonga o final do livro, mostrando seu destino, provavelmente.

Pereira rompe com outras personagens jornalistas tabucchianas. Charles Klopp, em seu artigo intitulado *Terrorismo e anni di pimbo nella narrativa di Antonio Tabucchi* (2005), apresenta um balanço sobre algumas narrativas de Tabucchi, mostrando a presença do retrato da violência policial, sempre ambientada historicamente, dentro da obra do autor italiano. Ao abordar as obras, Klopp cita algumas que têm a presença do jornalista:

> A presença de um jornalista que observa mas não pode intervir naquilo que observa como vimos em *Dolores Ibarruri versa lacrime amare* e veremos de novo, mais adiante, em *Tristano muore*; e um senso de remorso, de culpa, e de nostalgia por um passado mais inocente e feliz mas nunca definitivamente perdido. (KLOPP, 2005, p. 03, tradução nossa).[6]

Essas características também aparecem em *Afirma Pereira*. Pereira rompe com o próprio paradigma tabucchiano e vai além de somente escutar os depoimentos, como acontece nas outras duas narrativas citadas pelo crítico, isso reforça sua característica como personagem que faz o papel de mediação dentro do romance histórico. Já a constante saudade

[6] La presenza di um giornalista che osserva ma non può intervenire in ciò che osserva come abbiamo visto in *Dolores Ibarruri versa lacrime amare* e vedremmo di nuovo, più avanti, in *Tristano muore*; e un senso di rimorso, di colpovolezza, e di nostalgia per un passato più innocente e felice ma ormai definitivamente perduto.

do passado também está presente na vida do jornalista português, sendo que, ao longo da narrativa, ele a elimina.

Pereira assemelha-se a Tabucchi. Ao passo que a personagem vai se desenvolvendo, ele começa a tomar partido e se contrapor aos escritores, primeiramente e depois denunciando o regime dentro do artigo que escreve. Essa atitude tem um paralelo ao comportamento do autor italiano, pois, ao recriar ficcionalmente a realidade portuguesa, o romancista propõe uma reflexão acerca daquilo que já aconteceu na Europa anteriormente, mas não do ponto de vista da historiografia, e sim, dando vozes às personagens e reconstruindo desse modo a História por meio da narrativa, sob um olhar mais real, mais próximo do leitor. Pereira não escreve um romance histórico, até por que, é necessária uma distância temporal para fazê-lo, mas ele se coloca diante da realidade portuguesa. O mesmo faz o autor italiano que, sob a representação do ano de 1938 em terras lusitanas, permite ao leitor entrar em contato com a representação de um momento histórico crítico e, principalmente, permite ao leitor ver um ponto de vista sobre os fatos que ocorreram naquele período e com isso refletir sobre a História e sobre o presente.

Pereira é representado sob o regime salazarista. O principal intuito do salazarismo é formar um homem novo português, que seja obediente e trabalhador. O personagem forma-se sob o discurso do estado novo, mas de maneira inversa à moda da ditatura. Nesse ponto, podemos ver que Tabucchi problematiza toda a organicidade do regime em querer fazer-se absoluto nos moldes do homem novo, por meio da figura de Pereira, pois essa personagem passa pelo processo mais profundo de subversão, questionando cada *mito*, que podemos localizar no romance, um por um, *o mito imperial, o mito da ordem corporativa* e *o mito da essência católica da nação*. Até romper totalmente com a ideologia de medo do regime e denunciá-lo.

Em todos esses aspectos, temos a figura de Pereira, construída ironicamente, como ingênuo, obediente à ordem vigente, até ocorrer a gradativa redução da ironia que caracteriza tal personagem e a subversão desse estereótipo de homem salazarista por meio da sua ação. Ação essa que se dá dialeticamente, ao passo que, por um lado, Pereira parte de uma subjetividade extrema, por outro entra em contato com a realidade da ditadura por meio de seus amigos e é também vítima dela. A síntese, torna-se, portanto, o seu posicionamento contrário ao regime, manifestando-se intelectualmente.

Aprofundaremos, no próximo ponto, a questão dialética, que não ocorre somente com Pereira e está presente na construção de toda a narrativa.

3.2. A relação dialética que norteia a obra

A narrativa em *Afirma Pereira* é movida por uma dialética que permeia a ação das personagens, principalmente as ações de Pereira. Sabemos que a definição de dialética pode ser bem ampla, mas tomaremos aqui a definição hegeliana, tal como discutida por Sergio Ricardo Lima (2001), para melhor compreendermos a dialética. No artigo *Idealismo e Materialismo: a dialética e a concepção universalista em Hegel e em Marx,* de Sérgio Lima, temos uma diferenciação entre a dialética hegeliana e a marxista, já que a segunda é construída com base na primeira. Interessa-nos, nesse artigo, apreender qual é o conceito dialético hegeliano para podermos analisar mais detidamente a narrativa tabucchiana.

Em termos gerais, a dialética hegeliana consiste em um processo de embate que decorre de uma tese e uma antítese, sendo que o resultado desse contraste forma uma síntese. Mas para aprofundarmos:

> A dialética hegeliana parte do princípio da identidade de opostos. Ela se compõe de várias unidades, das quais Hegel enumera três: tese, antítese e síntese. A tese poder ser entendida como o momento da afirmação; a antítese é o momento da negação da afirmação, gerando a tensão que origina a síntese, o último momento que corresponde à negação da negação, ou seja, é o resultado da antítese anterior, no qual suspende a oposição entre a tese e a antítese. A síntese representa uma nova realidade marcada pela aparição da Razão Absoluta, da consciência de si, ou, o que dá no mesmo, da autoconsciência. (LIMA, 200?, p. 3).

O trecho acima explica de que forma a dialética hegeliana se constitui, mostrando que a relação de combate entre a tese e antítese é "anulada" por uma nova realidade, que é a síntese, que não é melhor ou pior do que o estágio anterior, e, sim, resultado do processo dialético. Justamente, esse processo de autoconsciência é aquilo que acontece com Pereira, uma vez que todos os processos dialéticos ocorridos dentro da narrativa, que serão citados ao longo desse capítulo, corroboram para a mudança, para a síntese do jornalista como um novo homem:

> A dialética é também um processo de concretização. O momento inicial da tríade é de abstração, por ser mais amplo, pois engloba as três etapas em seus movimentos contínuos e opostos. O momento final do processo que resulta na síntese é o menos amplo, é a fase final do primeiro ciclo dialético que eliminou as demais. Daí que, o que é importante, o movimento dialético representa o processo que vai do abstrato até o concreto. (LIMA, 200?, p. 4).

Esses momentos são aqueles designados "o *ser-em-si*, o *ser-aí*, o *ser-para-si* e o *ser-em-si-para-si*." (LIMA, 200?, p. 4). Esses processos citados ocorrem dentro do desenvolvimento dialético, sendo que o primeiro momento é do ser em si "na passagem do

ser-em-si (que corresponde à afirmação) para o *ser-aí* (corresponde à antítese, a segunda etapa)" (LIMA, 200?, p. 4), ou seja, de maneira mais abrangente o primeiro momento e segundo momento é onde ocorrem as oposições, que gerará a reflexão, que é o terceiro momento. Essa reflexão se compara ao ser anterior e supera-o, tomando, assim, algo concreto em suas atitudes, algo consolidado. Esse processo aparece, de forma simbólica, na própria construção do romance *Afirma Pereira*: Suas dúvidas podem ser encaradas, por exemplo, como a reflexão necessária para que ele tome o posicionamento de intelectual que apoia a resistência portuguesa, no final.

Partindo dos preceitos dialéticos, consideramos que a narrativa como um todo é a síntese de algumas relações dialéticas vividas pelas personagens. Algumas delas são: (vida x morte); (profissional x pessoal); (política x literatura); (individual x coletivo); (espaço fisíco x atmosfera política).

3.2.1. A dialética vida x morte

A relação vida x morte aparece ao longo de toda narrativa, mas, ao entrarmos na questão da morte, podemos assimila-la de duas maneiras dentro da obra. Uma delas trata da morte abstrata e até filosoficamente, como a preocupação de Pereira sobre a morte, a constante lembrança sobre sua falecida mulher, os necrológios e o artigo acadêmico escrito por Monteiro Rossi. Já a outra visão é concreta, palpável, pois remete às mortes causadas pelo regime salazarista. Desde o princípio, antes mesmo de ler o artigo de Monteiro Rossi sobre a morte, Pereira está pensando sobre a morte:

> [...] a cidade que cintilava, literalmente cintilava sob sua janela, e um azul, um azul jamais visto, afirma Pereira, de um brilho que quase machucava os olhos, ele começou a pensar na morte. Porquê? Isso Pereira não consegue dizer. Vai ver porque seu pai, quando ele era criança, tinha uma agência funerária que se chamava Pereira, A Dolorosa, vai ver porque sua mulher tinha morrido de tuberculose alguns anos antes, vai ver porque ele era gordo, sofria do coração e tinha a pressão alta e seu médico tinha lhe dito que se continuasse assim não lhe restaria muito tempo mais, mas o fato é que Pereira começou a pensar na morte, afirma (TABUCCHI, 1995, p. 09).

Esse pensamento de Pereira sobre a morte é constante, principalmente, no começo do romance. A morte era uma companheira presente na sua vida desde criança, quando o seu pai tinha uma funerária, até o falecimento da sua mulher. Já em Monteiro Rossi encontramos o amor pela vida, sendo que podemos pensar o jovem, de modo metonímico, ao longo da narrativa, ser a imagem da vida, enquanto Pereira - sempre preocupado com a ressurreição -

ser o próprio retrato de sua preocupação: a morte. A conversa que ambos os personagens têm quando se conhecem ilustra bem essa oposição vida x morte:

> mas o senhor, bem, desculpe, eis o que eu gostaria de lhe perguntar, o senhor está interessado na morte? Monteiro Rossi sorriu escancarado, e isso deixou-o constrangido, afirma Pereira. Mas o que é isso, doutor Pereira, exclamou Monteiro Rossi em voz alta, eu estou interessado é na vida. (TABUCCHI, 1995, p. 19).

Nessa passagem, fica evidente o caráter utilitário que Monteiro Rossi faz de sua escrita sobre a morte, enquanto Pereira, em sua preocupação subjetiva, encara-a com seriedade e medo. O jornalista procurava no jovem mais um confidente, assim como padre Antônio, para discutir sobre a morte e principalmente seus receios sobre ela. Mas, como vimos, o namorado de Marta tem uma perspectiva contrária a de Pereira, ficando subentendido que é o gosto pela vida que o faz militar na resistência portuguesa para deter as mortes promovidas pelo regime salazarista. Até mesmo escrever os necrológios lhe traz pavor:

> Bem, doutor Pereira, a verdade é que Marta deu-me uma boa mão, em parte foi ela quem fez, as ideias fundamentais são dela. Parece-me algo muito pouco correto, retrucou Pereira. Oh! Respondeu Monteiro Rossi, não sei até que ponto, mas o senhor, doutor Pereira, sabe o que gritam os nacionalistas espanhóis?, gritam 'viva la muerte', e eu de morte não sei escrever, eu gosto é da vida, doutor Pereira [...] (TABUCCHI, 1995, p. 108).

Essa reflexão de Monteiro Rossi reafirma ainda mais sua rejeição à morte e a defesa da vida, mostrando que, mesmo em meio a uma situação de repressão, essa personagem se nega a pensar, como Pereira, na morte, dispondo-se a combatê-la. Com o avanço da narrativa, o mesmo vai ocorrendo com Pereira. A princípio, o jornalista preocupa-se com a morte nos solilóquios que realiza a partir da imagem da falecida esposa ou no confessar-se com Padre Antonio acerca dos seus medos e suas dúvidas sobre a ressurreição da carne. Os pensamentos de Pereira, nesse momento, são nostálgicos e temerosos, sempre voltados para si próprio.

Depois, a relação entre vida e morte sai do plano subjetivo de Pereira, passando para um plano coletivo, mais abrangente. Primeiro, temos o olhar subjetivo de Pereira e, depois, o olhar geral com foco na realidade do regime salazarista. Tudo isso como parte do processo pelo qual o jornalista passa. Vale notar que essa relação dialética parte de uma instância particularizada e pessoal, ou seja, as preocupações e os medos interiores de Pereira, para uma dimensão social e francamente política, que denuncia a força coercitiva do regime, o qual dispõe sobre o direito de vida e morte dos cidadãos.

A preocupação com a morte é a mola propulsora para que Pereira entre em contato com a vida, com a presença de outras pessoas que têm uma visão mais realista do que a dele,

além de inseri-lo, também, na realidade política de Portugal. Em contrapartida, os questionamentos de Pereira acerca da vida, da morte e o contato com a realidade do regime salazarista fazem com que toda a preocupação abstrata e distante torne-se uma preocupação imediata diante da violência do regime. Nesse caso, a consciência sobre a morte se torna algo latente, necessário. A referida necessidade pode ser vista de modo implícito na seguinte passagem:

> e sozinho nunca teria conseguido escrever necrológios, falar da morte, realmente não consigo escrever sobre a morte. No fundo, eu compreendo, afirma ter dito Pereira, nem eu aguento mais. (TABUCCHI, 1995, p. 108).

Nessa passagem, Monteiro Rossi justifica a grande colaboração de Marta nos necrológios e Pereira dá mostras do processo dialético entre a vida e a morte ao dizer que não aguenta mais falar de morte. Nesse caso, o morticínio promovido pelo regime faz o jornalista extinguir a preocupação abstrata e se importar com a realidade em Portugal e em toda a Europa naquela época. Essa é a síntese dessa dialética vida x morte, a consciência sobre um regime que faz da morte algo banal, presente, constante e que precisa ser combatido.

3.2.2. A dialética pessoal x profissional

Outro aspecto de reflexão que norteia dialeticamente a narrativa é o conflito pessoal x profissional. Essa relação opositiva entre o plano pessoal e a vida profissional aparece principalmente na relação entre as personagens Pereira e Monteiro Rossi. O jornalista, ao deparar-se com o namorado de Marta, por um contato de trabalho, começa a ter pensamentos que o remetem ora a uma lembrança dos tempos de Coimbra ora a um desejo de ter sido pai. Os tempos de Coimbra nada mais são que a juventude de Pereira, época em que era ágil e tocava violão:

> [...] tocavam músicas angustiantes de Coimbra de sua juventude, de quando era estudante universitário e pensava na vida como um porvir radiante. Naquela época também tocava viola nas festas estudantis, e era magro e ágil. (TABUCCHI, 1995, p. 17).

Essa juventude de Pereira retorna-lhe ao pensamento no momento em que vê Monteiro Rossi. Em sua confidência ao retrato da mulher, o jornalista revela a semelhança entre o jovem e ele quando era mais novo:

> Antes de sair, parou diante do retrato de sua mulher e disse: encontrei um rapaz que se chama Monteiro Rossi e decidi contratá-lo como colaborador externo para fazer necrológios antecipados, eu achava que fosse muito esperto, mas, longe disso, parece-me um tanto tapado, poderia ter a idade de nosso filho, se tivéssemos tido um, ele se parece um pouco comigo, tem um cacho de cabelo que lhe cai na testa, você se lembra quando eu também tinha

> um cacho de cabelo que me caía na testa?, era na época de Coimbra [...] (TABUCCHI, 1995, p. 25).

Pereira, portanto, identifica-se com Monteiro Rossi de duas maneiras: tanto por ele lembrar sua aparência quando mais jovem, como pelo jovem ter idade para ser seu filho. Ao recordar de sua aparência, Pereira sente saudade de sua juventude, pois era novo e as moças queriam namorá-lo: "Tantas moças bonitas loucas por ele. E ele, no entanto, apaixonara-se por uma mocinha frágil e pálida, que escrevia poesias e vivia com dor de cabeça" (TABUCCHI, 1995, p. 17), além disso, também, é a época em que se apaixonara por sua mulher, a "mocinha frágil e pálida". Portanto, para o jornalista, esse período tem um valor sentimental muito forte, fazendo com que, ele se sensibilize ao ouvir uma música ou alguma outra coisa que se remeta àquela época. Nesse caso, foi a jovialidade de Monteiro Rossi.

O pensamento nostálgico e paternal de Pereira aparece ainda na festa salazarista onde conhece o jovem e sua namorada. Ao ver o casal Marta e Monteiro Rossi dançar uma valsa "Afirma Pereira que naquele momento pensou novamente em sua vida passada, nos filhos que nunca tivera, mas sobre esse assunto não quer declarar nada a mais." (TABUCCHI, 1995, p. 21) e, posteriormente, após uma dança com Marta, Pereira questiona-se "por que não tive filhos?" (TABUCCHI, 1995, p. 22). Essas duas passagens mostram um desejo oculto de Pereira, o de ter sido pai. Parece ser um desejo oculto, pois ele não comenta sobre o assunto, nem no depoimento colhido pelo narrador, nem ao longo daqueles dois meses em que se desenvolve a narrativa.

Ao passo que Pereira move os seus interesses de maneira conturbada, fazendo os desejos de Monteiro Rossi ao pagá-lo por necrológios impublicáveis, por outro lado, Monteiro Rossi parece confundir o relacionamento profissional e o pessoal com Pereira com objetivo de agradar Marta. O jovem precisa de um emprego e milita pelas causas que Marta defende, mas sua relação com o trabalho está mais propensa a um favor de Pereira do que uma obrigação a ser cumprida: "O problema é que entre nós deve haver uma relação correta e profissional, teria gostado de dizer Pereira, e o senhor tem de aprender a escrever [...]" (TABUCCHI. 1995, p. 31).

Essa passagem simboliza bem o que ocorre entre Monteiro Rossi e Pereira, pois, mesmo o jovem trabalhando para a página do jornal, ele entrega os necrológios com atraso e nenhum deles é publicável: "[...] o rapaz é praticamente bancado por mim, não faço outra coisa a não ser lhe dar dinheiro do meu próprio bolso, contratei-o como estagiário, mas não me escreve um artigo publicável [...]" (TABUCCHI, 1995, p. 87). Por outro lado, o jornalista continua aceitando os necrológios, mesmo reconhecendo que são impublicáveis, e pagando,

às vezes adiantado. A relação dialética pessoal x profissional está presente nesse ponto, porque além dos fatores elencados, há a influência desses aspectos, juntamente com a militância política de Rossi e Marta, nas decisões de Pereira, por exemplo, mesmo quando o jovem não faz o seu trabalho bem, ele é remunerado:

> Monteiro Rossi secou a boca com o guardanapo como se quisesse impedir as palavras de sair, ajeitou o cacho de cabelo da testa e disse: não sei como lhe dizer, eu sei que o senhor exige profissionalismo, que eu deveria pensar com a cabeça, mas o fato é que preferi seguir outras razões. Explique-se melhor, sugeriu Pereira. Bem, gaguejou Monteiro Rossi, bem, a verdade é que segui as razões do coração, talvez não devesse fazê-lo, talvez nem eu mesmo quisesse fazê-lo, mas foi mais forte do que eu, juro-lhe que eu conseguiria escrever um necrológio sobre García Lorca com as razões da inteligência, mas foi maior que eu. Secou novamente a boca no guardanapo e acrescentou: e, além disso, estou apaixonado por Marta. E o que isso tem a ver? Contestou Pereira. Não sei, respondeu Monteiro Rossi, talvez não tenha nada a ver, mas essa também é uma razão do coração, não acha? [...] O problema é que o senhor é jovem demais, poderia ser meu filho, teria gostado de responder Pereira, mas não gosto que o senhor me tome por seu pai, não estou aqui para resolver suas contradições [...] Pereira levantou-se e, estendendo-lhe a mão, disse até logo. Porque disse aquilo quando teria gostado de lhe dizer o contrário, quando teria gostado de repreendê-lo, talvez despedi-lo? [...] É difícil ter uma convicção precisa quando se fala das razões do coração, afirma Pereira. (TABUCCHI, 1995, p. 31).

Neste diálogo o autor faz um jogo com a palavra "razão do coração", que já é uma contradição, pois razão vai ditar aquilo que é pensado, raciocinado e o coração é o símbolo do sentimento, da emoção. Sendo assim, Monteiro Rossi manifesta-se pedindo desculpas pelo necrológio feito e, como uma tentativa de sensibilizar Pereira, fala de sua paixão por Marta. Por outro lado, o jornalista, mesmo vendo o impublicável necrológio de Monteiro Rossi, se exime de criticá-lo, ou de dar voz à sua consciência para demiti-lo, para justificar, de maneira oculta, o seu sentimento de carinho pelo jovem, por meio da repetição da palavra "razão do coração". Além dessa situação, Pereira preocupa-se com as atitudes de Monteiro Rossi, mesmo quando elas não se remetem aos necrológios. Mesmo em se tratando de questões pessoais, o jornalista se importa com as atitudes do jovem. Isso evidencia ainda mais a vontade paternal velada de Pereira:

> Ouça-me bem, meu caro Monteiro Rossi, disse Pereira, acho que o senhor está se metendo em apuros por causa de uma moça bonita, mas ouça, eu não sou seu pai nem quero assumir com o senhor uma postura paterna que talvez o senhor interpretasse como paternalismo, quero lhe dizer apenas isso: cuidado. Sim, disse Monteiro Rossi, eu tomo cuidado, mas e quanto ao empréstimo? Isso nós resolveremos, respondeu Pereira. (TABUCCHI, 1995, p. 54).

Nessa passagem, fica evidente que a preocupação de Pereira perpassa o profissional tocando o pessoal. Com isso, instaura-se uma relação mais próxima que não é admitida pelo protagonista, pois ele não quer ser interpretado como 'pai'. O responsável pela página cultural do *Lisboa,* nunca demonstra esse sentimento paternal ou assume-o para alguém ou para si próprio, até porque, dentro da narrativa, essa perspectiva paterna permanece velada, por desdobrar-se como um período de transição:

> Caíra a noite, e as velas difundiam uma luz tênue. Não sei porque estou fazendo tudo isso pelo senhor, Monteiro Rossi, disse Pereira. Talvez por ser uma boa pessoa, respondeu Monteiro Rossi. É simples demais, retrucou Pereira, o mundo está cheio de boas pessoas que não saem à procura de encrencas. Então eu não sei, disse Monteiro Rossi, não sei mesmo. O problema é que nem eu sei, disse Pereira, até há poucos dias eu me questionava muito, mas talvez seja melhor eu parar. (TABUCCHI, 1995, p. 108).

Esse trecho acima reforça a própria dúvida de Pereira acerca de suas ações, demonstrando que, mesmo havendo um sentimento paternal por parte dele, acabou sendo algo transitório. Se pensarmos em termos dialéticos, o profissional seria a tese e o pessoal seria a antítese, sendo que, o pessoal, no caso de Pereira, seria o sentimento paternalista. A relação dialética entre o profissional e o pessoal não se confunde na medida em que não há nenhum pacto ou reconhecimento de fato de uma relação pessoal. Pelo contrário, há o embate entre os dois âmbitos, gerando como síntese uma relação política velada, de apoio à causa defendida pelo jovem, mesmo o jornalista não sendo apoiador da resistência. A participação política, a solidariedade pela causa anti-salazarista e o amadurecimento político de Pereira são os grandes benefícios entre essas incertezas e dualidades que marcam a relação de ambas as personagens.

O Padre Antonio é outro personagem que reforça essa tensão entre os planos pessoal e profissional. Mesmo tendo a função de representante da Igreja Católica, o pároco se opõe ao regime e ao apoio que esse recebe da Igreja católica. Ele deixa claro seu posicionamento quando diz ao jornalista do *Lisboa* que não pode tomar um partido diante da situação, pois deve obedecer à Igreja, mas que o protagonista, por ser um intelectual, deveria cumprir esse papel. Trata-se, então, de uma inversão irônica de valores e princípios, já que Padre Antonio, por viver de acordo com os dogmas estabelecidos pela igreja, deveria reduzir-se ao papel de guia espiritual e confessor de Pereira. No entanto, o que se verifica é justamente o contrário, já que ele solicita do amigo uma participação política ativa, como intelectual e jornalista, nos destinos da sociedade portuguesa sob o regime salazarista.

3.2.3. A dialética política x literatura

A relação dialética entre a política x literatura, assim como as duas relações anteriores, trazem importantes reflexões para a obra aqui analisada. Essa discussão permeia toda a vivência de Pereira que insiste em opor o saber literário do saber político. Assim, literatura e política opõem-se na visão de mundo, inicial, do protagonista, que acreditava não poder se envolver com a situação política do país já que trabalhava com literatura. O mais interessante, contudo, é que ao passo que avança o trabalho de Pereira na coluna cultural do jornal *Lisboa*, com a publicação de suas efemérides e contos traduzidos, maior é a sua aproximação com a política, graças aos necrológios escritos por Monteiro Rossi, mostrando que a arte, no caso a literatura, pode atuar de forma decisiva como meio de crítica ou de apoio aos regimes totalitários.

A perspectiva inicial de Pereira sobre a política é de recusa, distância e certo alheamento calculado:

> Ouça, Marta, disse Pereira, gostaria, antes de mais nada, de dizer-lhe que para certas coisas pode contar comigo, apesar de que eu gostaria de permanecer alheio aos seus problemas, como sabe eu não me interesso por política, de qualquer modo, se falar com Monteiro Rossi, diga-lhe que apareça, talvez eu possa ser de alguma ajuda para ele também, do meu jeito. (TABUCCHI, 1995, p. 84).

Durante a narrativa, o jornalista vai opor-se diversas vezes contra a reflexão política, como aparece nesse trecho, mas somente a relação dialética, literatura x politica, instaurada pelo próprio protagonista, produz como síntese o convencimento de Pereira acerca da participação de intelectuais nos problemas políticos e, aprofundando, ainda mais, a literatura enquanto formação de um pensamento crítico.

O posicionamento de Thomas Mann, ao qual Pereira teve acesso por meio da senhorita Delgado, no trem de Coimbra voltando a Lisboa, é um exemplo da tomada de posição dos intelectuais da época. Ao longo de todo o período em que Monteiro Rossi mandara os necrológios, o jornalista português tinha acesso aos mais diferentes autores influentes do século XX, mostrando uma forma de se discutir política por meio da literatura. Até Bernanos e Mauriac, autores católicos muito apreciados por Pereira, tomaram partido contra a guerra civil espanhola. Diante de toda essa fortuna de posicionamentos políticos acerca da obra literária, Pereira, em sua fase de assimilação e mudança, também começa, mesmo que de modo inconsciente, a ter um posicionamento contra o salazarismo.

A condição de editor do caderno de cultura do jornal *Lisboa*, além de seu interesse verdadeiro pela literatura e pelos livros, leva o protagonista a um contato estreito com

diferentes ideias, ainda que, no início, sua predileção seja justamente por escritores cujas obras não remetem, de forma direta, a um conteúdo político. Após a constante influência dos necrológios, é dado início a esse lento processo de engajamento que caracteriza a tomada de consciência de Pereira. Na verdade, é possível compreender que todo o arco dramático do romance gira em torno dessa relação dialética que se estabelece entre os questionamentos interiores de Pereira e o agitado e tenso clima político de um país sitiado pela ditadura, que chama o indivíduo à ação política.

É interessante observar que, dentro dessa perspectiva, o próprio Tabucchi usa da literatura para nos fazer interrogar sobre os anos 30 em Portugal e na Europa. Desse modo, podemos pensar que o seu leitor pode ser como o jornalista português, partindo, por meio de um texto literário, para uma discussão e um posicionamento crítico diante da realidade, ou seja, o comportamento de Pereira, frente à injustiça do regime que controla o governo do país onde vive e com o qual se identifica, é influenciado também pela postura de escritores aos quais ele tem acesso por meio dos necrológios escritos por Monteiro Rossi. Cada necrológio revela um conjunto manifestações políticas mal dissimuladas, evitando que o discurso político de oposição apareça de forma excessivamente narrativizada e, por isso mesmo, panfletária.

Os necrológios e as efemérides operam de forma simbólica, no interior do romance, já que são os autores e as obras de que se faz o elogio fúnebre ou comemorativo que deixam entrever as oposições ideológicas que o romance coloca em jogo, contrastando os ideais revolucionários e democráticos à estrutura autoritária, conservadora e fechada do regime salazarista. Essa estrutura é evidenciada nas passagens ao longo da narrativa, na imagem das festas promovidas pelo partido, na onipresença da polícia política, nas conversas públicas evitadas ou sussurradas apenas, e em vários outros momentos em que a presença do regime é muito mais evocada do que propriamente descrita.

Os necrológios e as efemérides, dessa forma, são elementos indiciais, que sugerem, mais do que afirmam, os posicionamentos políticos e as inclinações ideológicas ao longo do romance. Assim, a tomada de consciência também é feita através dos textos literários e dos autores que se representam nesse dispositivo, fazendo com que a discussão política acabe incorporada à própria estrutura interna da narrativa, de forma a evitar que o romance acabe completamente aparelhado pelo discurso político, levando o leitor a uma reflexão crítica que se constrói, sempre, indiretamente, porque, conforme o próprio Tabucchi afirma:

> Eu acredito que a cultura, que a literatura desenvolva sempre uma função de tomada de consciência, mesmo que por caminhos tortuosos, misteriosos, nunca por via direta. No caminho direto pode surgir apenas a televisão, o *mass media*. A literatura, ao contrário, age na nossa consciência e certamente

> contribui para um desenvolvimento, para uma maturidade, um enriquecimento daquilo que é o nosso plano existencial. (ANDRADE, 2007, p. 86).

Nesse trecho, o escritor italiano deixa claro que a literatura tem, entre suas múltiplas possibilidades, a de produzir uma reflexão política, social, existencial, que contribui para o desenvolvimento do leitor. De maneira indireta ou através da distensão, como escreve Walter Benjamin (1987), o leitor assimila aos poucos aquela realidade com a qual entra em contato por meio da literatura. Isso é o que parece acontecer com Pereira ao se relacionar, tão diretamente, com os necrológios e os contos que traduz ao longo daqueles dias do verão de 1938, pois, juntamente com os contatos e convívios com as personagens que faziam parte da oposição ao salazarismo, ele assume uma posição contrária ao regime. Nesse sentido, Pereira seria um exemplo de leitor transformado pela literatura, exatamente como o autor italiano acredita ser uma das funções da literatura.

Se considerarmos que o romance histórico, ainda pensando na relação política x literatura, ao mesmo tempo em que lança uma luz ficcional e, por isso mesmo, inovadora, distinta e única sobre os fatos históricos passados, também se remete, sob muitos aspectos, à realidade histórica presente na qual a obra se situa, parece interessante pensarmos que o romance de Tabucchi, publicado em 1994, ilumine, de forma irônica e incisiva, os caminhos arbitrários da política italiana que acabara de viver a ascensão de Silvio Berlusconi como primeiro ministro do país:

> dois meses depois de sua publicação, Luca Donielli, um escritor católico, escreveu o artigo 'Macchè letteratura, è propaganda'(1994) para *Il Giornale*, atacando veementemente *Sostiene Pereira* e definindo-o como panfleto eleitoral sem nenhum valor literário. (ANDRADE, 2007, p. 85).

Conforme Cátia de Inês Andrade, em *História e Literatura na Lisboa de Salazar*: *O ano da morte de Ricardo Reis e Sostiene Pereira* (2007) nos aponta, a obra de Tabucchi foi considerada como uma propaganda eleitoral, uma vez que foi publicada no ano eleitoral (1994). Essa denúncia foi feita por Luca Donielli, um escritor católico de direita, que se sentiu ofendido alegando que havia um maniqueísmo na obra de Tabucchi, onde a direita era má e a esquerda era boa:

> os bons são os Republicanos, os Socialistas, os Comunistas, os Bolcheviques, os Franceses, Lorca, Maiakovsky, e, no lado Católico, Bernanos; os maus são Salazar, Franco, Mussolini, os Alemães, D'Annunzio, Marinetti, com Claudel e o Vaticano do lado católico […] A

> história toda […] é um conflito entre reacionários e progressistas. (BRIZIO-SKOV *apud* ANDRADE, 1997, p. 186, tradução nossa).[7]

Com essa análise simplista do romance, Donielli acusa a obra de não ser literária e instaura uma discussão, na Itália, acerca do livro ser ou não panfletário. O fato que há por trás disso é que:

> em março daquele ano, subia ao poder o magnata das comunicações, Silvio Berlusconi, e, junto com ele, dois políticos – Gianfranco Fini, o líder pós-fascista da Aliança Nacional, e Umberto Bossi, o líder do movimento xenófobo - de direita. (ANDRADE, 2007,85).

Essa aliança que chegaria ao poder naquele ano, mesmo sendo eleita democraticamente, constrói e relembra as alianças feitas no passado, mais precisamente durante o período totalitário europeu. Nesse período, a imprensa, a direita e a igreja eram a tríade que orquestrava e mantinha os fascismos e o hitlerismo. O romance histórico tabucchiano, através da sua recriação ficcional, propõe justamente uma reflexão acerca do período totalitário da história portuguesa e europeia. Essa história não tão distante e que poderia se repetir, voltar mesmo na via democrática. Por isso, que houve a discussão acerca do romance. No final dessa história, em outubro de 1994, Berlusconi deixa o poder, pois perde o apoio dos aliados de direita e o romance sai como vitorioso dessa batalha em relembrar o passado, por meio de uma ficcionalização, e, com isso, refletir sobre o presente.

Nesse caso, não deixa de ser irônica a compreensão que o crítico italiano de direita faz da obra, porque ele consegue perceber a crítica à igreja, à mídia e ao conservadorismo que o romance histórico tabucchiano traz. Pensando nisso, ele projeta essa tríade no candidato ao governo que é dono de meios de comunicação em massa e subiria ao poder com apoio da igreja e da ultra-direita. A ironia nisso tudo é que ele próprio faz essa reflexão ao ler a obra, mostrando que a mediação entre a ressignificação da história e a realidade, proposto por Tabucchi, se revela até nos textos dos críticos de suas obras. Ainda sobre a presença da subversão por meio da comicidade, da ironia[8], Alavarce, mas agora sob a luz de Linda

---

[7] the goodies are the Republicans, the Socialists, the Communists, the Bolsheviks, the French, Lorca, Maiakovsky, and, on the Catholic side, Bernanos; the badies are Salazar, Franco, Mussolini, the Germans, D'Annunzio, Marinetti, with Claudel and the Vatican on the catholic side[…] The whole story […] is a conflict between reactionaries and progressives.

[8] Esse é o principal recurso ficcional que Tabucchi usa para promover a reflexão acerca do período salazarista, do totalitarismo na Europa e a sua extensão crítica ao governo Berlusconi. A representação tabucchiana baseia-se na ironia para problematizar ficcionalmente, por meio do romance histórico, o que acontecia em Portugal naquela época e, além disso, problematizar a violência, a perseguição, a censura de tais regimes totalitários. Pensando nisso, vemos que a ironia em *Afirma Pereira* vai ao encontro do que diz LEFEBVRE (1969): A ironia torna-se então instrumento para desmistificar o modo de pensar alienado, a fim de descobrir a verdade subjacente à ordem instituída, a verdade dos oprimidos, explorados e emudecidos, que mantém a sociedade em funcionamento com o fruto de seu trabalho. (p. 26).

Hutcheon, com base no seu livro *Teoria e Política da ironia*. Ao citar a autora, Alavarce aponta que Hutcheon define nove funções para a ironia, sendo que a que mais se encaixa com o romance histórico aqui estudado é a função de *oposição* da ironia

A ironia tem diversas funções e alguns teóricos elencam suas interpretações sobre ela. Nesse caso, os teóricos aqui utilizados trazem contribuições que se somam e expandem a reflexão sobre a questão da ironia. Portanto, na mesma linha que vimos que a ironia em *Afirma Pereira* é verbal, soma-se a esse fator a função dessa ironia, que é *oposição*.

Por meio dela, a ironia é vista e interpretada, por um lado, como transgressora e subversiva, e por outro, como insultante e ofensiva. Aqui, mais uma vez, nos aproximamos do interpretador da ironia, pois, aquilo que alguns aprovam como transgressor, pode simplesmente ser insultante e ofensivo para outros. (HUTCHEON *apud* ALAVARCE, 2009, p. 54).

O transgressor e subversivo da ironia presente em *Afirma Pereira* está justamente na inversão dos *mitos ideológicos* que compunham o esqueleto do regime de Salazar. Já a crítica católica de direita, interpretou a ironia e a obra como um todo, como insultante, portanto essa narrativa tabucchiana tem elementos da ironia de *oposição,* que aparecem ao decorrer da leitura, por dois pontos principais: a subversão dos *mitos ideológicos* e os elementos de crítica ao governo salazarista e, também, pela repercussão que essa obra teve no meio político no ano em que foi lançada na Itália, 1994. Por exemplo, a fúria de Luca Donelli, ao perceber a ironia nesse romance histórico, pode ser explicada por Linda Hutcheon: "No caso do receptor da ironia, a raiva ou o ódio podem eclodir quando, ao compreender o discurso irônico, percebe-se 'alvo', não apreciando, assim, o sentido sugerido por aquela elocução." (HUTCHEON *apud* ALAVARCE, 2009, p. 55).

Ampliando a questão sobre a ironia, iremos recorrer ao primeiro capítulo da obra *Ironia em perspectiva polifônica* (1996) da autora Beth Brait. O livro traz à tona a discussão da ironia sob a perspectiva de diversas áreas do estudo, como a psicanálise, a filosofia e a análise do discurso. A autora, ao longo do livro, traz diversas considerações sobre a ironia num patamar teórico, começando pela filosofia, com a *ironia socrática* e manifestações de outros filósofos acerca da ironia; a ironia a partir de uma perspectiva psicanalista, com Freud; e o papel e atuação dessa figura de pensamento no campo discursivo. Na segunda parte do livro, temos uma exemplificação de análise da ironia na obra *Madame Pommery*, de Hilário Tácito. Essa análise se prende ao caráter discursivo da ironia, servindo-nos, portanto, como

uma reflexão ao discurso em *Afirma Pereira*, para que possamos localizar melhor a presença dessa figura de linguagem dentro da narrativa.

A autora afirma que:

> a ironia pode ser enfrentada como um discurso que através de mecanismos dialógicos oferece-se basicamente como argumentação indireta e indiretamente estruturada, como paradoxo argumentativo, como afrontamento de ideias e de normas institucionais, como instauração da polêmica ou mesmo como estratégia defensiva. (BRAIT, 1996, p. 58).

Por essa perspectiva, vemos que a ironia tem como uma de suas características suscitar a polêmica, despertando a reflexão do leitor. A narrativa, como um todo, pode ser encarada, nesse caso, como uma grande crítica, que tem como arma principal a ironia ao governo Berlusconi. Principalmente, quando refletimos sobre a seguinte afirmação:

> O processo irônico fundamenta-se na lógica dos contrários, na tensão entre o literal e o figurado e numa relação muito especial entre o enunciador e seu objeto de ironia, e entre o enunciador e enunciatário [...] o processo emite sinais de forma a acionar a memória discursiva, a contar com o distanciamento e, dessa maneira, prever a possibilidade de realização do efeito do sentido irônico. (BRAIT, 1996, p. 129-130).

Ao identificarem a reflexão de Tabucchi por meio da representação do período de totalitarismo na Europa e, com base no momento histórico, a ascensão de Berlusconi ao poder, os leitores, através da memória discursiva acionada pela ironia, identificaram a grande crítica velada ao governo Berlusconi. Portanto, nessa perspectiva, tomando por base Brait, podemos ver que de maneira intra-narrativa e extra-narrativa, temos a manifestação da ironia por parte do autor.

A questão da ironia perpassa toda a narrativa, sendo que, ao retratá-la mais detidamente nesse ponto, conseguimos enfatizar o seu caráter tanto literário quanto político na narrativa. Ela, portanto, assim como as outras relações dialéticas, desempenha um papel de destaque dentro da constituição da narrativa e a sua proposta de questionamento.

3.2.4. A dialética individual x coletivo

Outro ponto essencial quanto a essa perspectiva dialética individual x coletivo (ou público x privado). *Afirma Pereira* é um romance histórico contemporâneo, entre outras coisas, por registrar o contato do individual com o coletivo. Isso ocorre com a personagem Pereira, que parte de sua individualidade, muito autocentrada em questões subjetivas, particularizadas, e progressivamente acaba confrontado com o momento histórico em que vive. Por centrar-se somente nas suas necessidades e estar alheio ao momento do país, é

justificável a análise do embate entre o individual e o coletivo em Pereira, ainda mais em se tratando de um jornalista. Dentro desse embate, a personagem vai enfrentando seus medos contrapostos com a realidade de Portugal da época. Essa característica de Pereira de estar em conflito entre sua perspectiva pessoal e o plano público, caracteriza-o como personagem mediadora dentro do romance aqui estudado, pois, para Jameson, a oposição entre esses dois planos é um dos elementos que caracterizam o romance histórico contemporâneo:

> O romance histórico não deve mostrar nem existências individuais nem acontecimentos históricos, mas a intersecção de ambos: o evento precisa transpassar e transfixar de um só golpe o tempo existencial dos indivíduos e seus destinos. (2007, p. 192).

A condução transpassada de ambas as realidades é feita com primazia dentro do romance, sendo que Pereira é quem entra em contato com as esferas e discursos que constituem o plano público - do estado e a resistência-, já o plano individual seria composto por seus receios, suas dúvidas, seus medos, como, por exemplo, em:

> Ouça, padre Antônio, eu creio em Deus pai onipotente, recebo os sacramentos, observo os mandamentos e procuro não pecar, ainda que vez ou outra deixe de ir à missa aos domingos, mas isso não é por má-fé, é por simples preguiça, eu acredito ser um bom católico e me importo com os ensinamentos da Igreja, mas agora eu estou um pouco confuso e além disso, mesmo sendo um jornalista, não estou informado sobre o que acontece no mundo, e agora estou muito perplexo porque me parece haver uma grande polêmica sobre os escritores católicos franceses a respeito da guerra civil espanhola [...] (TABUCCHI, 1995, p. 87).

O pedido de Pereira a padre Antonio mostra a relação entre as duas realidades (individual x pública), pois o jornalista português está, originalmente, mais preocupado em saber se está sendo "um herege" (TABUCCHI, 1995, p. 87) do que em saber o que está acontecendo no cenário político português e europeu. Assim, o plano individual do jornalista estaria marcado pelo constante pensar na morte, no diálogo com o retrato de sua mulher, no temor de ressuscitar em seu mesmo corpo doente:

> E Pereira era católico [...] mas havia algo em que não conseguia acreditar, na ressurreição da carne. Na alma, sim, claro, porque tinha certeza de possuir uma alma; mas toda a sua carne, aquela gordura que cercava sua alma [...] (TABUCCHI, 1995, p. 09).

Já no plano público ou histórico, vemos a interação de Pereira com seus contemporâneos, com os acontecimentos de sua época, como exemplificamos abaixo, quando Pereira, ao sair para a rua, depara-se com a manifestação de comerciantes contra a morte de um carreteiro pela polícia salazarista:

> O mercado do bairro ficava na frente do portão, e a Guarda Nacional Republicana postava-se ali com duas camionetes. Pereira sabia que os mercados estavam agitados porque no dia anterior, no Alentejo, a polícia tinha matado um carreteiro que abastecia os mercados e que era socialista (TABUCCHI, 1995, p. 13).

Nessa citação temos um claro exemplo da junção do plano individual, que seria Pereira, ao entrar em contato como plano histórico, que seria o contexto ditatorial em que Portugal vive naquela época, representado pela morte de um opositor do regime, o carreteiro socialista, pela Guarda Nacional Republicana. A relação do plano individual e do plano histórico também está presente na própria imagem de Portugal quando comparado ao momento pelo qual toda Europa passa, sendo Portugal tomado como plano individual - "[...] Ninguém, porque o país se calava, podia fazer outra coisa senão calar, e enquanto isso as pessoas morriam e a polícia fazia o que bem entendia" (TABUCCHI, 1995, p. 13) – e a Europa como plano histórico – "[...] Pereira começou a suar, porque pensou novamente na morte. E pensou: esta cidade fede a morte, a Europa toda fede a morte" (TABUCCHI, 1995, p. 13). Assim, teríamos um jogo metonímico que caracteriza parte do processo de representação da história no interior do romance.

Sendo uma característica do romance histórico, o plano público x privado, manifesta-se, principalmente, no contato de Pereira com as forças contrapostas dentro da narrativa: o governo salazarista e a resistência portuguesa. Essa contraposição também remete ao caráter do romance histórico, porque é uma representação histórica que parte de um momento de tensão (a Guerra Civil espanhola e pré segunda guerra mundial), sem contar o regime totalitário que comanda Portugal:

> Parece-me que a é a forma narrativa desse evento primordial ou axial que deve estar presente, ou ser recriada, no romance histórico para que ele se torne histórico no sentido genérico. Ademais, dadas as restrições e os limites de representação narrativa, esse evento terá de figurar mais na qualidade de uma irrupção coletiva que de data de nascimento de algo como um movimento religioso ou político: deve, de algum modo, estar presente em carne e osso, e pela multiplicidade mesma de seus participantes representar alegoricamente aquilo que transcende a existência individual. (JAMESON, 2007, p. 191).

Aquele era um momento axial que ultrapassava a realidade portuguesa, pois com o envolvimento de Portugal na Guerra Civil da Espanha, e, também, a predominância de ditaduras em vários países da Europa, incluindo a realidade portuguesa. Indo ao encontro do teórico americano, Anderson reafirma o caráter de questionamento do romance histórico contemporâneo, partindo não somente de guerras, mas de momentos de crises, ditaduras, sendo que, além das guerras, podem ser:

> Ditaduras militares, assassinatos raciais, vigilância onipresente, guerra tecnológica e genocídio programado. O persistente pano de fundo da ficção histórica do período pós-moderno está nos antípodas de suas formas clássicas. Não a emergência da nação, mas as devastações do império; não progresso como emancipação, mas a catástrofe iminente ou consumada (2007, p. 219).

No romance histórico tabucchiano, temos a abordagem de um período catastrófico: o totalitarismo na década de 30. Portugal aparece enquanto espaço da narrativa, mas a representação historiográfica não se limita às fronteiras portuguesas, indo além, passando pela realidade da Europa Ocidental. Isso permite-nos pensar que o inimigo em comum era o espírito fascista que grassava na Europa na época e, portanto, Tabucchi parte de Portugal para pensar na Europa e parte da Europa para pensar Portugal.

Vemos a preocupação da representação historiográfica de Tabucchi em registrar um momento crítico, mostrando a crise e a irracionalidade daquele período na Europa e dentro de Portugal, pois no romance histórico clássico o inimigo vinha de fora (era Napoleão, por exemplo), mas dentro da realidade europeia do século XX, vimos que o inimigo surge de dentro da nação impondo sua destruição, sua constante vigilância, como aponta Anderson acima. Segundo Rosas (2012), após várias tentativas de 'golpe' da resistência portuguesa e de forças opositoras, sempre reprimidos e desmantelados:

> Uma verdadeira guerra civil entre 1927 e 1931. Isto sem prejuízo dos movimentos que não lograram «sair» de uma conspiração permanente, regularmente detectada e desmantelada pela polícia, para logo recobrar fôlego e recomeçar, persistentemente alimentada, de dentro e ou de fora do país, até quase ao fim da Guerra Civil de Espanha, em 1938, quando tudo pareceu perdido. (p. 78).

Vemos nessa citação de Rosas a confirmação do registro histórico em 'que tudo pareceu perdido', ou seja, o ano de 1938 é o momento em que as tentativas de sanar a crise e a ditadura são em vão. Na guerra civil na Espanha, o ano de 1938 mostra a vitória por parte de Franco, que é registrada em passagens do romance. A perspectiva do romance, ao recriar o ano de 1938, mostra a que ponto chegou a humanidade e, ao mesmo tempo, questiona os fatos passados para que eles não ocorram mais.

Um dos exemplos que revela esse momento de tensão é a conversa de Pereira com seu amigo Silva sobre a situação de Portugal e da Europa naquela época:

> [...] o que está acontecendo na Europa [...] mas aqui também as coisas não vão bem, a polícia é quem manda, mata as pessoas, há batidas policiais, censuras, este é um Estado autoritário [...] (TABUCCHI, 1995, p. 40).

Nessa passagem, há uma visão mais plural sobre o momento de tensão que a narrativa representa. Em seguida, temos a aproximação da descrição, da ambientação do romance histórico contemporâneo por meio, da passagem descrita:

> O mercado do bairro ficava na frente do portão, e a Guarda Nacional Republicana postava-se ali com duas camionetes. Pereira sabia que os mercados estavam agitados porque no dia anterior, no Alentejo, a polícia tinha matado um carreteiro que abastecia os mercados e que era socialista. Por isso a Guarda Nacional Republicana postava-se diante das grades do mercado. Mas o *Lisboa* não tivera a coragem de dar a notícia, ou melhor, o seu vice-diretor, porque o diretor estava de férias em Bucaço desfrutando o ar fresco e as termas, e quem poderia ter a coragem de dar uma notícia daquelas, que um carreteiro socialista fora massacrado no Alentejo em sua carroça, respingando-se de sangue seus melões? Ninguém, porque o país se calava, podia fazer outra coisa senão calar, e enquanto isso as pessoas morriam e a polícia fazia o que bem entendia. Pereira começou a suar, porque pensou novamente na morte. E pensou: esta cidade fede a morte, a Europa toda fede a morte. (TABUCCHI, 1995, p. 09).

Nesse trecho, Pereira se depara com a violência da polícia salazarista. A violência policial é a maneira pela qual se fundamenta a ditadura salazarista. Através do uso do aparato de repressão do estado (a polícia) inibe manifestações e pensamentos contrários àquilo que o salazarismo propunha como ideal. Nesse mesmo trecho, vemos a representação da situação internacional, uma vez que há a reflexão de Pereira, que se informa com o garçom Manuel, entre outras pessoas, sobre situações semelhantes em toda a Europa.

Há outros exemplos que servem para embasar a ambientação e a representação daquele momento de tensão na História europeia. Para isso, exemplificaremos por situações que descrevem a ação da polícia, a censura, a Guerra Civil espanhola e a situação de outros países: ao longo da narrativa, mais evidências de representação do estado salazarista aparecem na perspectiva do testemunho de Pereira, evidências essas que são reveladas principalmente pelo Padre Antônio e pelos jovens Monteiro Rossi e Marta. Como, por exemplo, na conversa que Pereira tem com o Padre Antonio, ao notar sua aparência cansada, pergunta-lhe o que havia acontecido e obtém como resposta "como pode, você não ficou sabendo? Massacraram um alentejano sobre sua carroça, há greves aqui, na cidade e em outros lugares, afinal em que mundo vive, você que trabalha num jornal?, ouça, Pereira, vá se informar." (TABUCCHI, 1995, p. 14).

Outro aspecto também presente é a censura do diretor a Pereira, quando esse publicou um conto de Alphonse Daudet, cujo o final estava dizendo 'Viva a França', sendo que o diretor, por questões de assimilação do regime com a Alemanha nazista diz:

> [...] mas mesmo assim esse (o conto) fala de uma guerra contra a Alemanha e não é possível que você não saiba, Pereira, que a Alemanha é nossa

> aliada[...] há no mínimo simpatias, fortes simpatias, nós temos as mesmas ideias da Alemanha, quer em política interna, quer em política externa, e estamos ajudando os nacionalistas espanhóis, assim como a Alemanha. (TABUCCHI, 1995, p. 102).

Nesse trecho o diretor evidencia, mais uma vez, e de uma forma menos velada que a anteriormente citada, a censura sobre os conteúdos publicados nos jornais portugueses para "não deixar passar palavras subversivas como socialismo e comunismo, (os censuradores brutos e grosseiros) não podiam entender um conto de Daudet que termina com 'Viva a França'" (TABUCCHI, 1995, p.102-103). Naquele momento, os regimes totalitários não tinham proximidade com a França, principalmente a Alemanha e a Itália. Por Portugal ser aliado desses dois países, não era bem visto pelo governo a expressão "Viva a França".

Ainda com relação ao *Lisboa* e à censura, é interessante pensarmos nos dizeres de Pereira no começo da narrativa sobre o jornal em que trabalha, e que se repete ao longo de todo o romance, de diferentes formas. A personagem afirma que o *Lisboa* seria um

> jornal de Lisboa, lançado há poucos meses, não sei se o viu, somos apolíticos e independentes, porém acreditamos na alma, quero dizer que temos tendências católicas (TABUCCHI, 1995, p.10).

Esse trecho traz certa comicidade, ao desvelar essa ingenuidade da personagem Pereira, que pensa que o catolicismo não constitui uma característica política naquele contexto. Portanto, Tabucchi utiliza-se desse efeito para criar uma reflexão crítica sobre a influência católica dentro do regime salazarista, que não é nada imparcial. Do mesmo modo, a participação dos militares na guerra civil espanhola fica contemplada como característica destacada no romance, tanto no momento em que Pereira conhece Monteiro Rossi numa festa salazarista, cuja comemoração é justamente a intervenção lusitana apoiando o ditador espanhol Francisco Franco, assim como, também, nas informações que Manuel, o garçom do restaurante Orquídea, ouve na rádio inglesa e depois passa a Pereira sobre a situação dos confrontos em terras espanholas.

O efetivo militar não só atua na Espanha, como fortemente persegue dentro de Portugal opositores ao regime, como podemos ver no caso do primo de Monteiro Rossi, que inclusive tem que andar com uma documentação falsa para poder estar no país, uma vez que é militante da resistência ao general Franco:

> mas meu primo é da Espanha [...] está em Portugal para recrutar voluntários portugueses que queiram fazer parte de uma brigada internacional [...] ele não pode ficar em casa porque a polícia pode já andar suspeitosa [...] (TABUCCHI, 1995, p. 50).

Como continuidade da repressão policial, da perseguição aos militantes, temos a polícia política, que é responsável pela morte de Monteiro Rossi devido a um suposto interrogatório feito enquanto ele estava na casa de Pereira:

> [...] enquanto jantava na casa do diretor da página cultural do *Lisboa*, o doutor Pereira, que escreve esse artigo, três homens armados irromperam no apartamento. Apresentaram-se como polícia política, mas não mostraram nenhum documento que corroborasse sua palavra. Tendemos a excluir que se tratasse realmente de polícia, porque estavam vestidos à paisana e porque esperamos que a polícia de nosso país não lance mão desses métodos. Eram uns facínoras que agiam com a cumplicidade de não sabemos quem, e seria bom que as autoridades investigassem esse torpe acontecimento [...] Enquanto o homem magro e baixo mantinha uma arma apontada contra quem escreve esse artigo, o Fonseca e o Lima arrastaram Monteiro Rossi para o quarto para interroga-lo, segundo o que eles próprios declararam. Quem escreve esse artigo ouviu pancadas e gritos abafados. Depois os dois homens disseram que o trabalho estava feito. Os três deixaram rapidamente o apartamento de quem escreve ameaçando-o de morte, caso divulgasse o ocorrido. (TABUCCHI, 1995, p. 123-124).

Essa violência é representada dentro da obra analisada, em seu ápice, ao retratar a morte de Monteiro Rossi, que é vítima de um assassinato político, e que nos permite compreender o fato de que há, na narrativa, a preocupação da representação da violência nos regimes totalitários. O cerceamento e a coerção por meio de ameaças físicas e psicológicas aparecem representados para promover a reflexão tanto dessas práticas, como do modo de ação dos regimes totalitários. Além disso, a abordagem dos policiais é mascarada o tempo todo, pois a maneira como ocorre a morte deixa evidente que até o termo "interrogatório" era um eufemismo para toda a sorte de violência que acontece nessas situações.

No caso da morte do jovem, vemos que é por motivações políticas, por este constituir resistência ao regime salazarista e apoiar os republicanos na Espanha. No momento em que se desenvolve o acontecimento, desde o aparecimento da polícia política na casa de Pereira até a morte de Monteiro Rossi, vemos a representação feita pelo autor italiano da atuação da polícia política, sem identificação, repressora e autoritária, como Pereira descreve na carta que escreve relatando o ocorrido em sua casa.

A referência à situação de outros países também aparece de maneira mais explícita que metonímica. A Itália, por exemplo, é citada também em outros momentos, como a conversa em que Monteiro Rossi fala de sua aversão à morte:

> tenho uma avó que mora na Itália, mas eu não a vejo desde que tinha doze anos e não tenho vontade de ir à Itália, parece-me que a situação lá seja ainda pior que a nossa, estou farto de morte [...] (TABUCCHI, 1995, p. 19).

A Alemanha totalitária também é abordada dentro da narrativa em algumas passagens, uma delas é quando Pereira conhece uma judia num vagão do trem voltando de Coimbra: "[...] a senhora é judia? Sou judia, disse a senhora Delgado, e a Europa desses tempos não é lugar apropriado para as pessoas de meu povo, principalmente a Alemanha [...]" (TABUCCHI, 1995, p. 44). Do mesmo modo, em uma conversa com seu amigo Silva, Pereira expõe seu pensamento sobre a Europa, do ponto de vista totalitário, predominante naquela conjuntura, citando além da Alemanha, a Espanha e a Itália:

> Tudo, disse Pereira, o que está acontecendo na Europa. Oh! não se preocupe, retrucou Silva, aqui não estamos na Europa, estamos em Portugal. Pereira afirma ter insistido: sim, acrescentou, mas você lê jornais e ouve rádio, você sabe o que está acontecendo na Alemanha e na Itália, são uns fanáticos, querem destruir o mundo. Não se preocupe, respondeu Silva, estão longe. Está bem, retomou Pereira, mas a Espanha não é longe, é aqui ao lado, e você sabe o que está acontecendo na Espanha, uma carnificina, e, no entanto, existia um governo constitucional, tudo por causa de um general carola. A Espanha também é longe, disse Silva, nós estamos em Portugal. Sei não, disse Pereira, mas aqui as coisas também não vão bem, a polícia é quem manda, mata as pessoas, há batidas policiais, censuras, este é um Estado autoritário, as pessoas não contam nada, a opinião pública não conta nada. (TABUCCHI, 1995, p. 45)

Essa descrição das ações do Estado reconstrói metonimicamente o que acontecia na Europa no momento. Dentro dessa perspectiva, portanto, *Afirma Pereira* apresenta-se como um romance histórico contemporâneo que representa mais de um momento axial, porque, além de registrar a ditadura Salazarista em seu momento de fascizante mais agudo, também registra a guerra na Espanha e o clima de tensão pré segunda guerra quando faz menção à situação europeia e aos regimes totalitários na Alemanha e na Itália.

O romance histórico contemporâneo tem a característica de transpassar a barreira nacional elevando a problematização histórica ao período e à condição humana, pois as ditaduras, os assassinatos raciais, a pobreza, ou seja, tudo aquilo que oprime e que, por isso, exige a crítica social está ligado a mesma realidade: o sistema econômico. Essa é uma visão global que serve tanto para a questão da representação histórica quanto para a inversão dos seus valores, mostrando que é possível tomar partido da resistência e enfrentar a ditadura seja em um embate corporal com suas tropas, seja na denúncia do regime dentro de um jornal de grande circulação.

No romance histórico clássico, o progresso é o resultado final das lutas entre as classes opositoras. No romance histórico contemporâneo, vemos que a contraposição entre o Estado e a resistência está acirrada e o Estado está no controle da situação, mas, ao representar esse momento, Tabucchi mostra que a síntese desse processo não é mais coletiva (o progresso da

nação) e sim individual, porque aqui temos uma situação diferente das batalhas de Walter Scott, que serviu como modelo para as reflexões de Lukács acerca do romance histórico clássico. Essas batalhas representavam um momento histórico de oposição clara entre duas ideologias ou visões de mundo, um momento em que o caráter nacionalista está fortemente presente, pois o romance histórico clássico surge para mostrar e cantar a soberania nacional.

Um ponto de encontro entre a teoria lukacsiana e *Afirma Pereira* ocorre quando pensamos a questão da oposição ideológica ou o embate entre uma ampla camada social e o estado vigente. No momento em que o teórico húngaro desenvolve sua teoria sobre essa forma romanesca, o embate vigente era justamente aquele representado por Antonio Tabucchi em sua narrativa, ou seja, o fascismo representado dentro da narrativa era o inimigo que Lukács combatia em sua teoria.

De certo modo, Tabucchi representa justamente aquilo que o teórico marxista descreveu em *O romance histórico*: a união de uma ampla camada social contra a ordem vigente, que, neste caso, é o estado totalitário. Esse estado tenta apagar as relações de classe entre os indivíduos visando, assim, provocar a sensação de isolamento e desmobilizá-lo em uma luta contra o estado que, ao seu ver, seria mais bem controlada se os indivíduos se encontrassem desmobilizados. Essa manipulação do estado é aquilo que Hannah Arendt chama de "diluição das classes sociais no totalitarismo", conforme aparece no capítulo anterior. Nós interpretamos essa 'diluição de classes' como uma tentativa do estado em desmobilizar a unificação entre as pessoas para que essas não possam se sentir confiantes em se organizar para combater o totalitarismo. Portanto, a divisão entre classes sociais ainda existia, mas o que de novo ocorreu foi que, com as políticas e discursos de estado, as pessoas se viram forçadas a uma luta que, inicialmente, se dava de forma individual. Mas essa luta individual ultrapassa, progressivamente, o caráter de classe e abarca outros setores da sociedade. Nesse sentido, surge um movimento de ampla abrangência social, como a resistência.

Essa ampla camada social era representada por personagens de diversos setores da sociedade como Pereira, que era jornalista; Marta e Monteiro Rossi eram estudantes; Manoel era garçom; padre Antônio; Dr. Cardoso era médico. Todos esses personagens provêm de uma classe social diferente, mas têm em comum a resistência contra o salazarismo. E é dentro desse fator em comum que eles passam de combatentes solitários a grupo de resistência.

Para completar a análise, retomemos a questão do herói. Dentro de *Afirma Pereira*, a questão do herói se manifesta de maneira diferente daquela presente na teoria do romance

histórico clássico. A personagem principal, Pereira, por exemplo, não é semelhante ao herói assinalado por Lukács em sua obra. Pereira eleva seu problema existencial, a questão de sua saúde e o medo da ressurreição, acima do contato entre os grupos sociais presentes na narrativa. Ele toma contato com as diferentes ideologias e, nesse ponto, é que estão identificadas a diferença entre o grupo social de resistência com o qual está entrando em contato e o Estado. Isto é, ele toma contato com a ideologia dominante, a do Estado, retratada pelo discurso do jornal onde trabalha. Tanto ele como os outros cidadãos portugueses estão envoltos nesse discurso do Estado. Já com a ideologia da resistência à ditadura, seja em Portugal ou metonimicamente em alguns países da Europa, ele entra em contato através do Padre Antônio, de Marta, Monteiro Rossi, do garçom Manuel e do Dr. Cardoso, isso no que tange às personagens, pois por meio dos necrológios há também a mensagem que leva a um posicionamento político.

Essa mediação assinala, no final, um comportamento dialético que podemos ver em seu posicionamento de intelectual diante da situação da ditadura salazarista, inserindo, no interior da imprensa burguesa, representada pelo jornal *Lisboa*, gerida e controlada pela censura, um pequeno texto contundente que marca um posicionamento tomado por Pereira: o posicionamento da resistência à ditadura. Esse ato não pode ser encarado como um heroísmo, mas é a síntese de um processo dialético experimentado pela personagem para se localizar dentro do contexto em que se encontra e para marcar sua posição. Não há um herói que represente a resistência salazarista em *Afirma Pereira*. É o olhar e a ação de cada personagem que faz a representação ficcional de todo um momento histórico. É essa característica que cria a totalidade no romance histórico contemporâneo, como em *Afirma Pereira*.

Esses dois planos, o individual e o coletivo, manifestam-se ao longo da narrativa, de modo que a síntese entre eles é a própria assimilação de Pereira acerca do momento histórico no qual ele está vivendo. Além disso, os dois planos serviram como base para afirmarmos a leitura que fazemos de *Afirma Pereira*, enquanto forma romanesca: romance histórico contemporâneo, já que eles são refletidos por críticos como Fredric Jameson e Perry Anderson.

3.2.5. A dialética entre espaço físico x atmosfera política

Outra relação dialética que se afirma ao longo da narrativa é a relação entre a espaço físico x atmosfera política de Portugal. A narrativa é ambientada em Lisboa e, de acordo com

a perspectiva de Pereira sobre a cidade, no que tange aos seus aspectos físicos, ela está sempre bela, com o vento suave e a paisagem agradável:

> Naquele belo dia de verão, com a brisa atlântica acariciando os topos das árvores e o sol resplandecendo, e a cidade que cintilava, literalmente cintilava sob sua janela, e um azul, um azul jamais visto, afirma Pereira, de um brilho que quase machucava os olhos, ele começou a pensar na morte (TABUCCHI, 1995, p. 09).

É sempre citada a beleza natural de Lisboa e de outras cidades que Pereira frequenta para fazer seus tratamentos. O mar também é base para as divagações de Pereira, tanto acerca da nostalgia da juventude quanto para falar de sua beleza "[...] o mar estava calmo e que havia banhistas na praia[...] Relembrou os tempos de Coimbra, quando às praias próximas ao porto[...]" (TABUCCHI, 1995, p. 64). As descrições das cidades e dos espaços públicos que Pereira frequenta contrapõem-se à atmosfera vigente no solo lusitano naquela época: a atmosfera política salazarista. Ao passo que temos um Portugal reluzente e bonito no plano natural, Pereira registra uma tensão nas ruas e nas calçadas. Há algumas partes em que o jornalista se depara com situações de violência e clima hostil nas ruas:

> Ele teria gostado de prosseguir a pé, porque seu cardiologista lhe havia recomendado, mas não teve coragem de passar diante daqueles militares sinistros; assim, tomou o bonde [...] onde ele desceu, afirma, ter encontrado mais polícia. (TABUCCHI, 1995, p. 16).

Essa é uma passagem que expõe de maneira clara a presença da polícia nas ruas da capital portuguesa, mas nas conversas das personagens também há alusão ao clima hostil quando Pereira vai, sem saber, a uma festa salazarista em homenagem a atuação militar portuguesa na guerra civil espanhola, assim referida:

> Não parecia mesmo a praça de uma cidade em estado de sítio, afirma Pereira [...] Depois viu uma faixa, pendurada em duas árvores da praça, em que havia uma inscrição enorme: "Salve Francisco Franco". E abaixo, em letras menores: "Salve os militares portugueses na Espanha". Afirma Pereira que só naquele instante compreendeu tratar-se de uma festa salazarista, e que por isso não necessitava ser vigiada pela polícia. E só então percebeu que muitas pessoas vestiam a camisa verde e o lenço no pescoço. Parou aterrorizado, e num só instante pensou em várias coisas diferentes. (TABUCCHI, 1995, p. 16-17).

A contextualização do momento, por meio de uma festa salazarista, mostra-nos como a ambientação busca estabelecer, do ponto de vista histórico, a verossimilhança acerca do salazarismo, reconstruindo a época em que a narração se passa por intermédio dos trajes, da própria festa, da faixa de apoio ao general Franco. A situação era um misto de silêncio e tensão, ou melhor, o silêncio provinha da tensão que a sociedade portuguesa passava pela

ocupação militar derivada do regime totalitário vigente em Portugal naquele momento. Essas referências, como vimos no capítulo anterior, fazem com que a literatura represente, através de elementos textuais, a verossimilhança do fato narrado e apresente sua atmosfera política.

Uma conversa de Pereira com a senhorita Delgado, no trem para Lisboa, é um dos exemplos para pensar a vida no país do Tejo naquela época:

> Teria gostado de responder que acima dele havia o seu diretor, que era um indivíduo do regime, e que, ademais, havia o regime com sua polícia e sua censura, e que em Portugal todos estavam amordaçados. (TABUCCHI, 1995, p. 45).

Essa passagem narra a conversa das personagens sobre a situação de Portugal e da Alemanha naquele momento e há uma clara identificação entre os dois regimes citados, revelando que a situação portuguesa e europeia em nada convergia no desfruto da natureza e de tudo aquilo a que ela remete – paz, sossego, reflexão – pelo contrário, olhar para a natureza, naquele momento, parece ser uma fuga de Pereira ao deparar-se com a realidade que o cercava.

Toda essa tensão presente no cotidiano português claramente se opõe à sensação de bem-estar vinculada à natureza do país, porém, como ambas têm uma relação dialética, quando contrapostas parecem sintetizar, em Pereira, mais um reforço para a consolidação do seu posicionamento contrário à política vigente. Parece, portanto, que a relação dialética entre o espaço e o ambiente e a sensação de contradição de Pereira, que ao mesmo tempo gostava de ver a natureza, mas, por outro lado, se sentia sufocado e suava a todo o momento por causa do cotidiano salazarista, impulsionam, também, a decisão do jornalista em denunciar o regime.

O embate das perspectivas representadas apresenta uma dinâmica norteadora ao longo da narrativa. A síntese desse processo recai na personagem Pereira que, assim como uma personagem de romance de formação, vai se moldando política e ideologicamente pelas experiências vivenciadas. Desta forma, cada uma das sínteses aqui expostas, se somadas, provocam uma síntese maior, que Pereira: ele se torna ativo politicamente - a personagem do romance histórico que simboliza a resistência ao salazarismo.

Procuramos demonstrar como o romance está marcado por um percurso dialético, registrando tensões e contradições que marcam o desenvolvimento dos acontecimentos e a vida das personagens, principalmente Pereira. Em seguida, abordaremos outro aspecto importante para a construção da representação de Portugal salazarista no romance: o questionamento dos *mitos ideológicos*.

3.3. O questionamento dos mitos ideológicos fundadores do Estado Novo em *Afirma Pereira*

> Esse ser renovado, expurgado dos vícios do liberalismo, do racionalismo e contaminação marxista, esse ser reintegrado, por acção tutelar e condutora do Estado, no verdadeiro 'Espírito da Nação', haveria de ser temente a Deus, respeitador da ordem estabelecida e das hierarquias sociais e políticas como a pátria e o império, cumpridor dos seus deveres na família e no trabalho, destituído de 'ambições doentias' e 'antinaturais' e satisfeito com sua honrada modéstia. (ROSAS, 2012, p. 327).

Essa passagem, presente no livro de Rosas, no capítulo sobre os *mitos ideológicos fundadores do Estado Novo*, sintetiza muito bem como o salazarismo pensava e projetava a sociedade portuguesa: como passível de ser controlada e moldada por meio dos mitos instituídos por Salazar. Será com base no capítulo anterior e nessa afirmação que desenvolveremos a análise sobre o questionamento dos chamados *mitos ideológicos* presente na obra em análise.

Os *mitos ideológicos* figuram como base para a nossa análise. Esse conceito criado por Fernando Rosas oferece uma perspectiva crítica única para pensarmos o regime de Salazar em função do trabalho de alienação, pelas vias ideológicas, a que o governo submeteu a população do país durante décadas. Assim, esse processo interessa-nos porque nos parece absolutamente necessário para interpretarmos a representação ficcional que Tabucchi constrói do período em questão e, mais especificamente, dessa obscura passagem da história lusitana. Diante da leitura dos *mitos*, entendemos que o autor italiano inverte e questiona o comportamento e o pensar do modelo salazarista através de algumas de suas personagens, indo além do regime e questionando, também, as condutas adotadas e partilhadas por diferentes totalitarismos europeus, já que todos eles apresentavam, de algum modo, seus próprios mitos, relacionados aos aspectos particulares de sua história política, social, econômica e cultural. Por exemplo, a Alemanha nazista, cujo mito ideológico essencial se fundava na afirmação da supremacia ariana em relação à cultura judaica, mas não só dela, afirmava a superioridade alemã por meio do resgate da noção védica de *arya*, que designaria um grupo especial de homens e que, segundo a ideologia nazista, remete a um ideal evolucionista segundo o qual o povo alemão seria uma espécie de síntese de antigos povos indo-europeus formadores do mundo como o conhecemos.

O principal mito ideológico do Estado Novo português, questionado por Tabucchi em seu romance, é o chamado *mito da ordem corporativa*, que, como vimos, é aquele que toma o povo português como dócil e com necessidade de ser conduzido, guiado e tutelado por um estado forte, ordeiro, que sabe o que é melhor para seu povo: "[...]gente conformada, respeitadora, doce[...]necessitada da tutela atenta mas paternal do Estado." (SALAZAR apud ROSAS, 2001, p. 1036). Esse *mito* trata o povo português como subserviente às vontades do estado e considera, inclusive, que o povo precisa disso, como podemos observar na seguinte fala de Salazar:

> 'a adulação das massas pela criação do povo soberano não deu ao povo nem influência na marcha dos negócios políticos nem aquilo de que o povo mais precisa, soberano ou não, ser bem governado'. (SALAZAR *apud* ROSAS, 2001, p. 1036).

Essa afirmação de Salazar demonstra de forma objetiva que o *mito* acredita no seu projeto de cuidar das massas e decidir por elas, já que na tentativa democrática do início do século isso não funcionou. O *mito da ordem corporativa* tem uma grande abrangência dentro deste capítulo, pois entendemos que qualquer ação ou atitude que rompesse com a ordem vigente ou com algum aparato de inculcação e modulação social era uma oposição ao comportamento obediente à hierarquia, à ordem. A ruptura de algumas personagens com esse mito aparece ao longo de toda a narrativa, uma vez que elas têm um posicionamento contrário à ordem vigente no momento e participam da resistência ao salazarismo. Assim, mostraremos, nesse ponto, como as personagens do romance se opõem ou destoam do que é estabelecido pelo regime salazarista como um comportamento adequado.

A sociedade portuguesa sob o salazarismo tinha forte base conservadora e religiosa, como vimos no capítulo anterior. A religião católica, o principal pilar que sustentava todo o julgamento moral - para o prevalecimento da moral e dos bons costumes -, estava presente para além das paredes de sua instituição, atingindo desde os principais cargos do governo, como a própria presidência de Salazar, até a camada social mais baixa da população portuguesa.

A 'essência católica' do regime aparece reconhecida constitucionalmente, conforme vemos em Rosas:

> A apologia da 'essência católica da Nação Portuguesa' expressa constitucionalmente, após a revisão constitucional de 1935, no reconhecimento da religião católica como confissão nacional, fizera da Igreja uma participante essencial no processo de afirmação ideológica do regime, na sua legitimação religiosa e 'providencial' e no concurso prestado aos aparelhos de inculcação. (2012, p. 349).

Desta maneira, a Igreja e o Estado controlaram de maneira abrangente todos os cidadãos portugueses, pois a figura do padre, assim como a de outros membros da instituição católica, era de precursor e referência dessa moral que recaía sobre a sociedade aprofundando a alienação do povo português e assinalando a ideia de que os sofrimentos vividos pelo povo deviam ser aceitos como uma "cruz a ser carregada", ao mesmo tempo em que o regime salazarista se convertia numa espécie de intermediário terreno da busca pelo bem-estar e pelo alívio transcendente dessa carga de infortúnios e sofrimentos, já que ele usa do discurso religioso como fundamento de sua práxis política, ou seja, solicita a aceitação, a espera e a crença na transformação social prometida. Portanto, o padre atenuava os sentimentos de revolta e desconforto contra o salazarismo, zelando para que as pessoas cuidassem de sua existência individual para se salvarem somente quando morressem, ao mesmo tempo em que entendessem que o presidente, por meio de sua fé inabalável, era, ele mesmo, um sofredor e um instrumento na busca da graça divina.

Outra instituição extremamente ligada à igreja é a família. A família era o principal esteio no qual o regime de Salazar se baseava. Ao exaltar a família, o governo defendia a ideia tradicional de constituição familiar, cujo papel do homem era ser o marido e o pai, aquele que leva o meio de sobrevivência para casa, que garante a sustentação da esposa e dos filhos, homem sério, honrado, honesto e trabalhador, vivendo o sacrifício de sua condição de *pater familias*; enquanto a mulher e, depois, mãe, era a detentora das bases de constituição familiar, mantenedora do lar, educadora dos filhos, fonte de um amor e de um respeito resignados.

A noção de família, numa perspectiva salazarista necessitava da exploração da mulher e dependia, de forma decisiva, de sua sistemática opressão – nos afazeres domésticos, no cuidado com os filhos, na dedicação ao marido para garantir a administração conscienciosa do lar e a manutenção da família. Essa série de imposições sobre a mulher não se restringem à mulher casada ou à mulher que é mãe. A mulher jovem, em fase de formação, também está inclusa nesse processo:

> Criação da Obra das Mães para a Educação Nacional (OMEN), destinada a formar a mulher/esposa/mãe, esteio doméstico de uma família sã, reprodutora ideológica natural no seio do lar familiar e, sobretudo, na educação dos filhos, da fé e da moral católicas e dos princípios da ordem, da honra, do dever, do nacionalismo. Nesse sentido, a OMEN, onde era mais nítido o papel dirigente dos quadros femininos das organizações católicas, pretendia não só agir directamente sobre o ambiente familiar, corrigindo-o – 'reeducar as mães pobres e ricas' -, como sobre a formação das jovens, das futuras esposas e mães, através da MP feminina, que estava sob a sua dependência [...] (ROSAS, 2012, p. 339).

A OMEN estabelece um padrão comportamental para as mulheres portuguesas daquele período, procurando atingir a todas com sua política, seja uma mulher mais jovem que não tenha família constituída ou uma mulher com filhos. Além disso, a mulher seria a base ideológica conservadora dentro do esteio familiar, sendo responsabilidade dela a formação moral nos moldes do regime. Com essa política, a OMEN faz com que o discurso tenha uma propaganda contínua, inclusive dentro dos lares portugueses.

Analisando mais a fundo a questão da mulher, encontramos uma semelhança com as outras sociedades em que o conservadorismo está presente, ou seja, a mulher tem que ser dona do lar, resguardar-se a ele. Além da responsabilidade pelo lar e pela formação da família, a mulher tinha que seguir mais uma conduta, conforme escreve COVA e PINTO, no artigo intitulado "O salazarismo e as mulheres: Uma abordagem comparativa" (1997): "A mulher foi concebida para ser mãe, foi a 'natureza' que assim decidiu. O Salazarismo acrescentou que deve ser uma mãe devota à pátria e ocupar-se do 'governo doméstico'" (p. 72). Portanto, a condição da mulher foi posta à sua 'natureza', não podendo reivindicar os mesmos direitos que o homem, pois, para o salazarismo, a mulher era diferente e por isso tinha que ficar dentro de casa para, posteriormente, ser uma mãe que promovesse o bem-estar do marido, dos filhos e do lar.

A caracterização da mulher feita dessa maneira mostra-nos que a mulher salazarista não tem seus direitos respeitados, sendo considerada somente como uma figura secundária dentro da ordem social. Em *Afirma Pereira*, ao analisarmos a personagem Marta, companheira de Monteiro Rossi, percebemos nela uma total subversão do papel da mulher salazarista na representação da figura feminina tal qual o romance a concebe. Essa personagem apresenta-se totalmente fora do universo de valores, expectativas e princípios que orientava a ideologia familiar e, mais especificamente, o lugar e o papel da mulher no contexto da família portuguesa sob o regime salazarista. Marta caracteriza-se pela sua militância contra o regime e é a responsável pela formação política subversiva de Monteiro Rossi, ou seja, não só rompe com o papel que se espera da mulher no contexto da família portuguesa, como, também e progressivamente, é o elemento catalisador da consciência política masculina, já que não só leva o namorado ao compromisso político como também, progressivamente, transforma-se em uma espécie de modelo de coragem ideológica para o próprio Pereira.

Além de influenciar o comportamento e a militância do jovem, Marta também influencia nas efemérides e necrológios escritos pelo jovem. Pereira, ao entrar em contato

tanto com a militância de do jovem casal, como com os necrológios escritos por eles, é também influenciado. Portanto, Marta é uma mulher à frente do que ditava aquela sociedade, tendo sua independência e desempenhando o papel de figura politicamente ativa, com voz própria e posicionamentos objetivos contra o regime vigente.

Na seguinte passagem, Marta está numa festa salazarista conversando com Pereira sobre o projeto dos necrológios:

> Monteiro Rossi falou-me de seu projeto jornalístico, parece-me uma boa ideia, haveria uma porção de escritores que bem que estaria na hora que se fossem, por sorte aquele insuportável Rapagnetta que se fazia chamar D'Annunzio foi-se há alguns meses, mas mesmo aquele carola do Claudel, dele também já chega, não acha?, e, claro, seu jornal, me parece de tendência católica, falaria dele com prazer, e depois aquele reles do Marinetti, aquele sujeito horroroso, depois de ter cantado a guerra e a artilharia, alinhou-se com as camisas negras de Mussolini, seria bom também que ele empacotasse. Pereira começou a suar ligeiramente, afirma, e sussurrou: senhorita, abaixe o tom da voz, não sei até que ponto se dá conta de onde estamos. E então Marta colocou de volta o chapéu e disse: bem, eu estou farta deste lugar, está me enervando, o senhor verá daqui a pouco vão entoar marchas militares[...] vou até o Tejo, preciso respirar ar fresco, boa noite e até logo. (TABUCCHI, 1995, p. 22-23).

Essa passagem mostra como o comportamento de Marta é o oposto daquilo que prega a ideologia salazarista, pois ao falar sobre os necrológios, a jovem critica três escritores de direita - Marinetti, D'Annunzio e Claudel – desejando, inclusive, que eles morressem logo "[...]haveria uma porção de escritores que bem que estaria na hora que se fossem[...]" (TABUCCHI, 1995, p. 22). Todos esses escritores mencionados na conversa apoiavam algum regime totalitário europeu. Claudel apoiava a Espanha, de Franco; Marinetti e D'Annunzio apoiavam a Itália, de Mussolini. Ambos os regimes apoiados tinham a simpatia dos portugueses, portanto, se opondo a esses autores, indiretamente, Marta estava opondo-se a ideologia salazarista. Somada a isso, está a crítica indireta à Igreja Católica, por meio da crítica, também indireta, ao jornal *Lisboa* por meio da alusão ao termo "seu jornal, parece me parece de tendência católica", pois, sendo a Igreja Católica presente organicamente no governo de Salazar, quando uma instituição declarava-se católica, naquela época, simbolizava a valorização do conservadorismo católico e também, um apoio ao regime de Salazar.

As críticas de Marta atacam o salazarismo tanto em suas bases quanto em seus apoios a outras ditaduras. Potencializando o questionamento desse mito da ação da mulher dentro do regime salazarista, Marta faz essas críticas dentro de uma festa salazarista que comemora a missão portuguesa na Guerra Civil espanhola, inclusive a fala de Pereira comprova essa ousadia da jovem portuguesa "senhorita, abaixe o tom da voz, não sei até que ponto se dá

conta de onde estamos" (TABUCCHI, 1995, p. 23). Esse aviso feito por Pereira comprova que ela demonstra saber onde está "estou farta deste lugar, está me enervando, o senhor verá daqui a pouco vão entoar marchas militares[...]" (TABUCCHI, 1995, p. 23). Toda essa junção de fatores mostra que Marta subverte aquilo que é designado à mulher dentro do salazarismo, e, sobretudo, ela inverte à mesma proporção, isso quer dizer que ela vai além da rejeição ao regime, passando a formar ideologicamente e cuidar dos valores de resistência.

Em outra conversa, agora no Café Orquídea, Marta afirma que Pereira deveria estar do lado da resistência portuguesa, devido às ajudas prestadas por ele a Monteiro Rossi. Nessa conversa, Marta deixa clara a tentativa de aprofundar uma discussão política com Pereira e tentar fazer com que ele pense em militar politicamente com ela, Monteiro e os outros opositores ao regime:

> Marta olhou-o e sorriu. Sei que o senhor foi um grande apoio para Monteiro Rossi e seu primo, disse Marta, doutor Pereira, o senhor foi realmente maravilhoso, deveria ser dos nossos. Pereira sentiu-se ligeiramente irritado, afirma, e tirou o paletó. Ouça, senhorita, retrucou, não sou dos vossos nem dos deles, prefiro fazer por conta própria, aliás, eu não sei que são os vossos nem quero saber, eu sou um jornalista e trato de cultura, acabei de traduzir um conto de Balzac, sobre vossas histórias eu prefiro não estar informado não sou um repórter. (TABUCCHI, 1995, p. 60).

Ao ver que Pereira se posiciona de uma maneira neutra, o que é um equívoco, achando que, por ser da área da cultura, ele não tem que se preocupar politicamente ou tomar defesa de alguma parte, Marta afirma que a história é feita pelo homem que a vivencia e coloca em discussão a filosofia de Marx:

> Marta tomou um gole de vinho do Porto e disse: nós não fazemos a crônica, nós vivemos a História. Pereira, por usa vez, tomou seu copo de Porto e retrucou: ouça, senhorita, História é uma palavra muito pesada, eu também li Vico e Hegel, na minha época, não é um animal que possa ser domesticado. Mas talvez o senhor não tenha lido Marx, contestou Marta. Não li, disse Pereira, e não me interessa, de escolas hegelianas estou cheio, e ademais ouça, deixe-me repetir algo que já lhe disse antes, eu penso somente em mim e na cultura, este é o meu mundo. Anarco-individualista?, perguntou Marta, é isso que eu gostaria de saber. O que quer dizer com isso?, perguntou Pereira. Oh! Disse Marta, não me venha me dizer que não sabe o que significa anarco-individualista, a Espanha está cheia deles, os anarco-individualistas dão muito o que falar nesses tempos e também se comportaram heroicamente, mesmo que talvez precisássemos de um pouco mais de disciplina, enfim, é o que eu acho. Ouça, Marta, não vim a este café falar sobre política, como já lhe disse, a política não me interessa porque trato principalmente de cultura[...] (TABUCCHI, 1995, p. 61).

Dentro dessa conversa vemos a reafirmação da tentativa de convencimento ideológico por parte da Marta, agora, por meio da argumentação político-filosófica, o que mostra o

domínio da jovem portuguesa da teoria de esquerda e o domínio da discussão política quando ela caracteriza Pereira como anarco-individualista. Em outra passagem, Marta sugere a participação de Pereira na resistência, caracterizando-o, agora, como anarco-democrático:

> [...] o que Monteiro Rossi foi fazer no Alentejo? Foi levar seu primo, respondeu Marta, que recebeu ordens de última hora, são principalmente os alentejanos os que querem combater na Espanha, há uma grande tradição democrática no Alentejo, e há também muitos anarco-democráticos como o senhor, doutor Pereira, trabalho é o que não falta[...] (TABUCCHI, 1995, p. 61).

Esse domínio da teoria de esquerda (da resistência), o aprofundamento político apresentado por Marta e a tentativa de trazer Pereira para a militância mostram o questionamento do modelo imposto à mulher dentro do governo de Salazar. Essa personagem não faz somente a oposição ao discurso, ela domina a teoria contrária àquele discurso, milita na resistência e tenta captar pessoas para lutar com ela e seus iguais. Essa responsabilidade de Marta se subverte os valores que a MPF (Mocidade Portuguesa Feminina) defendia na época:

> a MPF investia, talvez, mais directa e assumidamente, na educação ideológica da família e, em particular, no destino conjugal e maternal da mulher jovem, na sua futura posição no lar, como pilar da regeneração dessa «célula básica» da organização social. (ROSAS, 2012, p. 339).

Dentro dessa linha de inculcação da MPF, temos termos como "pilar da regeneração" e "'célula básica'" que se encaixam perfeitamente, m sentido inverso, num processo de descrição da personagem analisada aqui. Marta é o pilar ideológico de oposição dentro da narrativa, ela é a 'célula básica' formadora de Monteiro Rossi. Inclusive, Pereira reconhecerá essa característica em uma conversa que terá com sua mulher e depois com Monteiro Rossi:

> Porque realmente pensava que Marta pudesse arranjar problemas para aquele jovem, porque a achara demasiado despachada e petulante, porque teria gostado que tudo fosse diferente, que estivessem na França ou na Inglaterra, onde as moças despachadas e petulantes podiam dizer o que bem entendessem? Isso Pereira não tem condições de dizê-lo, mas o fato é que perguntou: tem a ver com Marta? Em parte, sim, respondeu Monteiro Rossi em voz baixa, mas não posso culpá-la por isso, ela tem suas ideias muito sólidas. (TABUCCHI, 1995, p. 50).

Pereira chega a criticar a companheira de Monteiro Rossi pelo seu comportamento subversivo. Isso mostra o pensamento conservador que Pereira ainda guarda e do qual vai se desprendendo aos poucos, ao longo da narrativa, mas, mostra, sobretudo, qual era o pensamento que a sociedade da época fazia sobre a mulher e qual o comportamento que a sociedade esperava dela. Portanto, Marta rompe com todos os valores que eram impostos sobre o comportamento da mulher, "[...]como fada do lar e repouso do guerreiro, vinculada à

missão de o servir e à família como esteio da «nova ordem»". (ROSAS, 2012, p. 199), mas mantém a atitude de tomar a frente na formação ideológica, uma formação da resistência. E dentro dessa concepção ideológica, essa personagem faz o papel da formadora, da base, assim como o salazarismo espera da mulher, indo além disso, ao conduzir o processo de assimilação da teoria e de resistência. É uma personagem à altura daquilo que o regime criava, criava pela inversão, pela marginalização.

Essa inversão na construção da personagem Marta problematiza o papel da mulher sob o Estado Novo, já que demonstra, dentro da representação ficcional da história, uma personagem que questiona todos *mitos* em volta da mulher, promovendo um aprofundamento da reflexão sobre a consistência desses argumentos salazaristas. Por outro lado, a atitude de subversiva de Marta projeta a representação de símbolo de resistência e ação das mulheres dentro da representação desse período totalitário.

Posto o exemplo de Marta, partimos para análise de mais uma das personagens que questiona completamente essa visão posta pelo regime salazarista ao longo do romance: o Padre Antônio. Dentro de um Estado que tem como sua principal aliada a Igreja Católica e que, juntos, Igreja e Estado, agiam para a formação ideológica do "homem novo", a importância da ideologia religiosa fazia-se muito presente, pois a política do Estado Novo era posta como algo que Deus queria:

> Tratava-se de apresentar, como coisas de Deus e da doutrina da Igreja, o nacionalismo organicista, o regime corporativo, o autoritarismo antidemocrático, o colonialismo (e, mais tarde, a guerra colonial), ou seja, os fundamentos políticos e ideológicos do Estado Novo. Dessa tarefa se encarregou a Igreja durante largos anos, fosse através dos meios que lhe conferia a Concordata e o regime, fosse directamente dos púlpitos dos templos em todo o país. (ROSAS, 2012, p. 268).

A igreja não tinha um programa diferente do Estado Novo, com isso, eram duas forças que se uniram para a formação dos portugueses dentro da lógica do Estado. Os padres tinham um papel fundamental de afirmação das políticas salazaristas, já que estavam mais próximo do povo. É dentro da representação desse ambiente que padre Antônio será projetado enquanto personagem opositora ao regime.

A discussão e preocupação social de Padre Antônio perpassa pela situação portuguesa e é exposta também com relação ao posicionamento de apoio que o Vaticano vem tomando com relação aos regimes totalitários e à realidade dos outros países, nesse caso a Espanha, quando ele fala para Pereira sobre os religiosos mortos na Guerra Civil Espanhola: "Talvez sejam mártires, de qualquer forma todos eles tramavam contra a república, e além do mais

ouça, a república era constitucional, fora votada pelo povo, Franco deu um golpe de Estado, é um bandido." (TABUCCHI, 1995, p. 89).

O posicionamento do Padre Antônio subverte todo o pensamento católico da época, seja de Portugal ou dos outros países europeus em que havia algum regime totalitário, pois sendo Franco um golpista, todos aqueles que o apoiam são tão ruins quanto ele, inclusive, a instituição católica. Essa subversão ideológica aprofunda-se quando, conversando com Pereira, Padre Antônio fala sobre Paul Claudel, escritor católico:

> [...]o famoso Paul Claudel, escritor católico ele também, que escreveu uma ode "Aux Martyrs Espagnols" como prefácio em versos de um mefítico opúsculo de propaganda de um agente nacionalista de Paris[...] como você o definiria, Pereira? Assim de repente não saberia, respondeu Pereira, ele também é um católico, tomou uma posição diferente, fez suas escolhas. Mas, como assim de repente não saberia, Pereira?! Exclamou padre Antônio, aquele Claudel é um filho da puta, eis o que ele é, e sinto estar num lugar sagrado ao dizer essas palavras, gostaria de dizê-las no meio da rua. (TABUCCHI, 1995, p. 89).

Essa reflexão sobre Claudel dimensiona a polarização estabelecida entre aquilo que a Igreja Católica apoiava, o salazarismo, e o comportamento de resistência de Padre Antônio. Claudel escreve um manifesto de apoio àqueles que estão lutando ao lado de Franco na Espanha. Essa mesma posição era aquela que estava disseminada pela Igreja em Portugal, na Itália e na própria Espanha. Não podendo falar na rua aquilo que pensa, essa personagem age dentro da instituição católica, respeitando a hierarquia, mas agindo de forma diferente da que a hierarquia manda. Padre Antônio mantém o púlpito e a batina, mas ele não reproduz a inculcação ideológica que é uma das grandes influências da Igreja Católica dentro da sociedade, como está em Rosas (2012):

> [...] o regime lhe entrega a direcção e orientação efectiva de vários organismos estatais ligados à formação das «mulheres», das «mães», das «raparigas» (a Organização das Mães para a Educação Nacional, OMEN, e a Mocidade Portuguesa Feminina, MPF), ou ligados à assistência social e à formação neste campo, bem como lhe permite forte influência a nível do aparelho corporativo (no INPT, Casas do Povo e dos Pescadores, etc.). (p. 268).

Todas essas instituições são comandadas ideologicamente pelo regime em aliança com a Igreja, isso mostra o papel essencial de formação de jovens e mulheres dentro da concepção salazarista de crença, comportamento e desenvolvimento pessoal. Isso faz com que a ideologia do estado tente predominar em todos os meios de convívio seja da juventude ou dos trabalhadores da pesca. Essa formação *a posteriori* incide sobre as pessoas, que a reproduzem, estendendo a ideologia do estado cada vez mais para mais pessoas. Pensando nisso, a

personagem do Padre Antônio vai além de não semear as palavras do regime, pois deixar de reproduzi-las poderia ser feito através do silêncio, mas o pároco extrapola a ruptura com as demandas do salazarismo, rompe com a neutralidade e assume um tom de crítica dentro de um órgão que pode ser considerado como uma extensão do estado.

A única salvação com que Padre Antonio se preocupava naquele momento era salvar Portugal de Salazar. O pároco, nesta perspectiva, usava sua influência para inflar os ânimos dos portugueses e não para lhes acalmar, como queria a igreja e o regime.

> Até logo, padre Antônio, disse, desculpe-me por lhe fazer perder esse tempo todo, da próxima vez será para me confessar. Você não precisa, retrucou o padre Antônio, vá cometer antes alguns pecados e só venha depois, não me faça perder tempo à toa. (TABUCCHI, 1995, p. 89-90).

Dentro dessa lógica, Marta e padre Antônio invertem o *mito da ordem corporativa*, já que são o oposto do comportamento ditado pelas instituições pelas quais são subjugados, no caso de Marta, ou as quais estão submetidos, no caso de padre Antônio, e não são coniventes com o regime e, muito menos, precisam ser guiados pelo salazarismo. Na verdade, eles fogem do domínio do regime por meio da luta ou, em último caso, da fuga do país. Ambas as personagens, na verdade, são responsáveis pela formação da resistência ao regime, formam Pereira ideologicamente. Mais que isso, ambas as personagens representam o papel de formadores que o estado Novo designava às mulheres e aos padres na época, mas a essência, o 'espírito', como diz ROSAS, esses são utilizados como porta-vozes da resistência dentro da representação narrativa.

Pereira, por sua vez e de modo irônico, joga com o paradigma salazarista de conduta do homem. Mesmo sendo católico, mostra-se um religioso que não tem conhecimento sobre a religião que segue. Ao passo que a religião lhe parece servir como guia das atitudes a serem desempenhadas e quem indica as coisas a serem feitas por Pereira é o Padre Antônio. Nesse caso, Pereira vai de encontro ao *mito da ordem corporativa,* que afirmava que o povo português precisava de alguém que o guiasse, mas aos poucos vai rompendo com esse mito e se dirige a uma autonomia intelectual e política diante dos fatos vivenciados, subvertendo essa necessidade de condução e, por consequência, o *mito*.

Outro mito que aparece subvertido nessa lógica da representação salazarista é o *mito da essência católica da identidade* nacional. Como vimos, esse mito afirma que a nação portuguesa é essencialmente católica, não podendo haver a separação do ser português da própria crença religiosa, já que esta seria uma espécie de matéria substancial, transcendente, a essência mesma do espírito português e, consequentemente, da nação, pois esta, ao encarnar

os valores, dogmas e princípios católicos, seria a própria encarnação do amor e da graça divina, a encarnação do próprio compromisso religioso:

> Uma coisa é a separação do Estado e da Igreja que a Constituição de 1933 mantém, outra, o espírito laico que é contrário à Constituição, à ordem social, à família e à própria natureza humana. Muito pior do que a treva do analfabetismo num coração puro é a instrução materialista e pagã que asfixia as melhores inclinações. (PACHECO[9] *apud* ROSAS, 2012, p. 326).

Carneiro Pacheco, em seu pronunciamento, expõe qual é a importância da crença católica para o povo português e confirma a dimensão profunda atribuída à religiosidade que ocorria dentro do Estado Novo. Em suma, a religião era tão importante que ser o 'homem novo português' consistia em zelar pela ordem social, trabalhar e, sobretudo, ser católico. O principal objetivo dessa vontade católica era a política de controle do comportamento dos portugueses.

Em *Afirma Pereira,* esse mito é questionado porque, das personagens, apenas Pereira é católico. Além de Pereira, quem se posiciona sobre sua crença religiosa é Monteiro Rossi, quando questionado por Pereira:

> ouça, doutor Pereira, eu, como lhe disse hoje ao telefone, não penso muito na morte, tampouco penso muito no catolicismo, sabe? Meu pai era engenheiro naval, era um homem prático, acreditava no progresso e na técnica, deu-me uma educação desse tipo [...] (TABUCCHI, 1995, p. 23).

Monteiro Rossi demonstra não se importar com o catolicismo, já que parece ser algo que se contrapõe ao progresso e à técnica. Isso é irônico do ponto de vista que ao contrapor a religião à técnica e progresso, a personagem está referindo-se àquela religião como ultrapassada ou como aquilo que não aponta uma direção para o futuro, ou seja, a religião como algo estagnado.

Essa abordagem na reconstrução do salazarismo vai ao encontro do imaginário da nação essencialmente católica. Essa inversão é feita justamente para problematizar a posição dominadora da igreja católica sobre a população portuguesa, assim como o zelo pela democracia de base religiosa.

Ainda assim, o catolicismo de Pereira é notadamente diferente daquele que é pregado pela igreja. É uma crença regida pela submissão e o medo:

> O padre Antônio sentou-se num banco da sacristia, e Pereira colocou-se a seu lado. Ouça, padre Antônio, disse Pereira, eu creio em Deus pai onipotente, recebo os sacramentos, observo os mandamentos e procuro não pecar, ainda que, vez ou outra deixe de ir à missa aos domingos, mas isso não é por má fé, é por simples preguiça, acredito ser um bom católico e me

[9] Carlos Pacheco, ministro da Instrução Pública do Estado Novo.

> importo com os ensinamentos da Igreja, mas agora eu estou um pouco confuso e além disso, mesmo sendo um jornalista, não estou informado sobre o que acontece no mundo, e agora estou muito perplexo porque me parece haver uma grande polêmica sobre as posições dos escritores católicos franceses a respeito da guerra civil espanhola, gostaria que o senhor me colocasse um pouco a par disso, padre Antonio, porque o senhor sabe das coisas e eu gostaria de saber como me comportar para não ser um herege. (TABUCCHI, 1995, p. 87).

Pereira demonstra uma série de atitudes que o faria um bom católico: crer em Deus, receber os sacramentos e procurar não pecar, mas, em suma, tudo isso é feito de maneira automatizada parecendo ser algo que foi incorporado dentro de sua vida e permanece desde então. Parece ter o hábito de ser católico e esse hábito é alimentado pelo temor, pelo medo de ser punido pela força divina, ou, em estância mais urgente, ser repreendido por padre Antônio. A punição, nesse caso, também é consequência dessa atitude habitual, aliás, é a consequência que Pereira não quer receber, mesmo não acreditando inteiramente no catolicismo. Além do temor à religião, que no caso de Pereira, pode ser representado na figura do Padre Antonio, a submissão ao sacerdote também se faz presente. Essa submissão existe, pois o medo de Pereira é ser herege, ser diferente daquilo que ele costuma ser desde sempre. Somado a isso, o jornalista interpreta mal o catolicismo, pois acredita que, no momento da ressurreição, seu corpo enfermo será recomposto e viverá doente pela eternidade. Tabucchi, ao retratar esse 'catolicismo' de Pereira, coloca em xeque a presença dessa religião na sociedade, que acaba sendo superficial, por ser imposta e mantida pelo medo, ao invés de ser que assimilada pela crença das pessoas.

Isso nos faz refletir que o *mito da essência católica da nação* representado ficcionalmente é problematizado comicamente, cabendo à ficcionalização da história questionar os motivos pelos quais a Igreja católica tinha uma incidência sobre os portugueses e, aquilo que o romance nos propõe é que o hábito, o medo ou a ordem (no caso da hierarquização dentro da igreja, caso que se refere ao Padre Antônio que se mantém fiel à igreja por conta da hierarquia):

> Ouça, Pereira, disse, o momento é grave e cada um tem que fazer suas escolhas, eu sou um homem da igreja e tenho que obedecer a minha hierarquia, mas você é livre para fazer suas escolhas, mesmo sendo católico. (TABUCCHI, 1995, p. 88).

Nesse trecho, vemos novamente que o mesmo princípio, o medo, é posto também para a manutenção da hierarquia, mesmo sendo de uma maneira diferente daquela que é colocada para os fiéis.

Vimos até aqui que os mitos questionados na obra são: *o mito da ordem corporativa*, e *o mito da essência católica da nação*. Além de ser questionado por Pereira, o *mito da essência católica da nação* também é criticado por aqueles personagens que não se alinham ao catolicismo, como Monteiro Rossi e Marta, uma vez que eram ateus, contrariando totalmente o *mito* da crença católica dos cidadãos portugueses. Além disso, também, os dois personagens contrapunham outro ponto, ligado à idade deles, a influência do estado sobre a juventude.

Os regimes totalitários procuravam influenciar a juventude para melhor difundir suas bases e controlar melhor as massas. No nazismo, por exemplo, houve a juventude hitlerista e, no fascismo italiano, os jovens apoiadores de Mussolini nas organizações da juventude. Em Portugal, não foi diferente, já que também houve a juventude em defesa do salazarismo, a chamada Mocidade Portuguesa. Com a Mocidade Portuguesa, Salazar tinha o intuito de recrutar os jovens a seu favor e em defesa de Portugal. Essa entidade tem sua criação em 1936, como afirma Simon Kuin, no artigo intitulado "A Mocidade Portuguesa nos anos 30: anteprojectos e instauração de uma organização paramilitar da juventude" (1993), tendo sua ascensão devido a guerra civil na Espanha, quando milhares de jovens portugueses, sendo estudantes ou não, se alistaram e manifestaram apoio ao totalitarismo lusitano.

A Mocidade Portuguesa tinha um papel ideológico importante dentro do regime, funcionando também como um aparelho de inculcação, segundo Rosas (2012):

> A MP (Mocidade portuguesa) segundo Marcelo Caetano 'a Mocidade Portuguesa procura utilizar todos os materiais utilizáveis para realizar uma síntese formativa do homem novo'. (ROSAS, 2012, p. 338).

A MP, portanto, vai ter um papel de participação político-ideológica dentro da juventude para disseminar as ideias do Estado Novo entre os jovens. Dentro da família, os jovens militantes da MP também têm sua missão:

> Também nesta tarefa se constatava que «a família portuguesa está, em muitos casos, tocada de males que diminuem ou anulam a sua capacidade educativa». Haveria que «colaborar com a família» sempre que fosse possível; não sendo, «procure-se agir sobre os pais, através dos filhos. Estamos num tempo em que muitas vezes os pais precisam de ser educados pelos filhos. (ROSAS, 2012, p. 339).

Cabe à Mocidade Portuguesa defender o regime e formar as mentes mais jovens para modelá-las dentro do paradigma salazarista. Seu trabalho soma-se ao trabalho desempenhado pelas mulheres dentro de casa, uma vez que, quando não ocorre a formação ideológica dos pais, os responsáveis seriam os jovens. Esse posicionamento da MP reforçaria os outros dois

métodos de inculcação: o da igreja e o da educação da mulher para a subserviência. Os três juntos constituem uma rede de informações pró-salazar e aprofundam a propaganda salazarista dentro do cotidiano do homem português.

Monteiro Rossi e Marta aparecem dentro do romance questionando, por meio de suas ações, a conduta que era delegada aos jovens no governo salazarista. A representação de ambas as personagens mostra a resistência ao regime de Salazar, contudo, o papel de formação ideológica também é exercido por essas personagens, mas é uma formação contra o totalitarismo. A ação de do jovem casal, portanto, é de atuar na militância nas ruas e formar ideologicamente para combater Salazar.

O papel principal de formação é de Marta. Além de ser uma personagem que subverte os valores designado as mulheres, ela subverte os valores da juventude salazarista porque ela também é jovem e manifesta-se contrária ao Estado. Durante uma conversa com o retrato de sua mulher, Pereira expõe seu pensamento sobre Marta:

> Marta é a namorada de Monteiro Rossi aquela de cabelos cor-de-cobre, acho que já falei dela, pois então é ela que mete o Monteiro Rossi em apuros, tenho certeza disso, e ele deixa-se meter em apuros por estar apaixonado, eu tenho que alertá-lo, não acha? (TABUCCHI, 1995, p. 53).

Essas duas personagens têm um papel fundamental dentro da narrativa. São elas que deslocarão Pereira da zona de conforto em que estava e o conduzirão a uma reflexão mais profunda sobre seu posicionamento político e até mesmo suas escolhas na vida e sua existência. Em uma conversa com o Doutor Cardoso, Pereira afirma que se sente estranho e que está em dúvida sobre suas convicções por conta do contato com os dois jovens da resistência:

> Conheci uma pessoa, afirma ter dito Pereira, aliás, duas pessoas, um jovem e uma moça. Então, fale-me disso, disse o doutor Cardoso. Bem, disse Pereira, o fato é que para a página cultural eu precisava dos necrológios antecipados dos escritores importantes que podem morrer a qualquer momento, e a pessoa que conheci fez uma tese sobre a morte [...] e assim contratei-o como estagiário[...] mas são todos (os necrológios) impublicáveis, porque aquele jovem só tem política na cabeça e todo necrológio que escreve o faz com uma visão política, na verdade eu acho que a sua namorada é que enfia tais ideias em sua cabeça, enfim, fascismo, socialismo, guerra civil na Espanha e coisas desse gênero[...]o fato é que tenho uma dúvida: e se aqueles dois jovens tivessem razão? Neste caso eles é que teriam razão, disse pacatamente o doutor Cardoso, mas será a história a dizê-lo, não o senhor, doutor Pereira. (TABUCCHI, 1995, p. 74).

Pereira afirma que Marta é quem domina ideologicamente a discussão, sendo que, Monteiro Rossi, mesmo não tendo a mesma discussão política, é alguém que atua mais no combate da resistência portuguesa e, também, é aquele que faz a mediação entre Pereira e a

pauta da resistência. Nesse sentido, Marta e Monteiro Rossi fazem papéis bem específicos: Marta com a formação e Monteiro com o trabalho de base. Dentro dessa lógica de distribuição de trabalho, eles atuam organizadamente pelo lado da resistência denunciando o regime e combatendo-o.

Pereira tem certa repulsa em admitir a influência desses jovens no seu comportamento, tanto por ser mais velho e imaginar que, se tivesse um filho ele teria a idade de Monteiro Rossi, quanto por bancá-los:

> Ainda assim sinto-me diferente de há alguns meses, confessou Pereira, penso coisas que jamais teria pensado, faço coisas que jamais teria feito. Deve ter-lhe acontecido algo, disse o padre Antônio. Conheci duas pessoas, disse Pereira, um rapaz e uma moça, e talvez ao conhecê-los eu tenha mudado. Isso acontece, respondeu o padre Antônio, a pessoas nos influenciam, acontece. Não vejo como poderiam me influenciar, disse Pereira, são dois românticos sem futuro, se alguém tiver de influenciar o outro, este alguém sou eu, eu que os sustento, aliás, o rapaz é praticamente bancado por mim [...] (TABUCCHI, 1995, p. 87).

A ironia nessa parte é que ao pensar que está bancando Monteiro Rossi, Pereira nada mais está fazendo que o financiamento da resistência. É uma cota que ele desloca para a resistência e não para Monteiro Rossi. Isso revela que o jornalista está, sem saber, colaborando com algo sobre o que ele tem dúvidas. Esse deslocamento de Pereira graças ao contato com o casal de jovens, somado à relação paternal que Pereira estabelece com Monteiro Rossi, vai, ironicamente, ao encontro da afirmação do ministro Marcelo Caetano: "Estamos num tempo em que muitas vezes os pais precisam ser educados pelos filhos" (ROSAS, 2012, p. 339). Dentro dessa perspectiva, os jovens – Marta e Monteiro Rossi - ajudam a formar, como no romance histórico, um homem novo, não o pró-salazar, mas aquele que vai pouco a pouco se integrando ideologicamente à resistência portuguesa.

As personagens Monteiro Rossi e Marta subvertem a tendência de ordem na organização da juventude salazarista, promovendo uma reflexão sobre o aparelhamento e a massificação que a juventude sofria sob esses regimes. Ambos os personagens atuam contra a ditadura que ocorre em seu país, além de lutar contra a guerra civil da Espanha. Sua atuação promove um olhar de fora da história oficial a respeito da influência do aparelho de propaganda do estado sobre a juventude.

Outros dois mitos que são questionados na narrativa são mais abrangentes e tratam da visão do regime sobre a nação portuguesa. São eles: *o mito do novo nacionalismo e o mito imperial*. Esses dois mitos afirmam o Estado Novo como condutor da nação portuguesa, que, até então, estaria "perdida", mas, sob a tutela do Estado Novo, essa nação ficaria forte, unida e

teria como destino, herdado dos grandes ‘cavaleiros’ e ‘nautas’, tornar-se um império para civilizar e cristianizar os povos.

O *mito do novo nacionalismo* projeta a ideia de que a nação portuguesa, sob o Estado Novo, é forte e não devem ser questionadas as suas ações ou contrariar as suas ideias. A máxima “Tudo pela Nação, nada contra a Nação” (ROSAS, 2012, p. 323) sintetiza esse mito e reforça o caráter totalitário do salazarismo. Segundo este mito, o Estado Novo, como vimos no capítulo anterior, era o provedor do progresso português, mas não podia-se contrariá-lo, pois fazer isso era contrariar a pátria. O Estado apropria-se do dos valores da nação, confundindo a essência do Estado com o caráter da Nação, portanto, para o salazarismo, o governo e a nação são indivisíveis.

Essa forma de pensar permite um maior controle sobre a população portuguesa, pois não lhe é dado o direito de discernir o governo totalitário da nação portuguesa. Além disso, esse mito resgata, indiretamente, o sebastianismo e constrói Salazar como Dom Sebastião, pois assim como Dom Sebastião retornaria e salvaria Portugal do domínio espanhol, Salazar cumpre essa missão de salvar Portugal, desta vez, do abismo político e econômico em que a nação estava no começo do século XX. Vale lembrar que a habilidade do salazarismo consistiu, entre outros fatores, em culpar a república pela crise econômica de Portugal, sendo que essa é uma estratégia fascista recorrente em países de tradição anti-democrática.

No romance, o *mito do novo nacionalismo* aparece para questionar, segundo o ponto de vista da ficcionalização da história, o discurso totalizante do governo que tenta impor aos portugueses a unificação do conceito de Nação com o conceito de Governo. Essa subversão aparece manifestada, dentro da narrativa, num primeiro momento quando Pereira está conversando com Silva sobre a realidade portuguesa da época: “oh! Não se preocupe, retrucou Silva, aqui não estamos na Europa, estamos em Portugal” (TABUCCHI, 1995, p. 40). Essa passagem mostra a ironia presente no romance. É uma ironia utilizada para contestar a história oficial e o salazarismo.

Além disso, ao afirmar que Portugal não pertence à Europa, Silva, mesmo reproduzindo as ideias do regime, afirma que a nação portuguesa é distinta da Europa: maior ou menor, melhor ou pior, mas, sobretudo, distinta porque não se confunde com ela. Isso se confirma, posteriormente, em outra passagem quando essa personagem refere-se à opinião pública inventada pelos ingleses e americanos:

> opinião é um termo inventado pelos anglo-saxões, os ingleses e os americanos, eles é que estão nos esculhambando, desculpe o termo, ideia de opinião pública, nós nunca tivemos o sistema político deles, não temos suas tradições, não sabemos o que são as *trade unions*, somos gente do Sul,

> Pereira, e obedecemos a quem grita mais alto, a quem manda. (TABUCCHI, 1995, p.40).

Nessa afirmação, o amigo de Pereira demonstra que seu pensamento sobre Portugal não é o mesmo veiculado pelo regime, mesmo assim, a subversão desse mito dá-se de maneira sutil, pois o discurso do Estado Novo exalta o país, não mostra suas fraquezas, não se compara a outros países europeus. Já o discurso subvertido de Silva demonstra uma discordância com essa ideia de grandeza e de salvação portuguesa remetidas a Salazar. Colocando, sobretudo, Portugal como um país submisso, política e economicamente, que segue os países europeus e dependem economicamente deles, principalmente da Inglaterra. Dentro dessa análise, Portugal, ironicamente, é descrito tal qual o povo português no *mito da ordem corporativa*, como passivo, necessitando de alguém para conduzi-lo: o duce, o ditador que encarna a figura do pai do povo.

Outro exemplo do questionamento do *mito do novo nacionalismo* é quando Pereira, ao analisar a obra de Camões devido a uma sugestão do diretor do *Lisboa*, se irrita ao pensar que naquelas páginas há uma demonstração do heroísmo português: "Para o diabo Camões também, pensou, o grande poeta que celebrara o heroísmo dos portugueses, heroísmo qual o quê!" (TABUCCHI, 1995, p. 113). Certamente, o livro lido por Pereira era *Os Lusíadas*, a epopeia do povo português e de seus êxitos na era das navegações. Quando Pereira rejeita tanto Camões quanto os fatos heroicos dos portugueses, ele questiona o *mito do novo nacionalismo*, porque o Estado Novo, assim como os outros regimes totalitários contemporâneos a ele, busca atos heroicos no passado para mitificá-los no presente, com o objetivo principal de reafirmar a identidade nacional, vinculando-a ao estado fascista. Essa identidade será reafirmada sob a condição de não ser questionada, pois ela traria as vitórias da "raça". Portanto, quando Pereira rejeita Camões, ele está rejeitando a apropriação da cultura portuguesa pelo Estado Novo, que a submete a um caráter ideológico em primeiro lugar, em vez de um valor literário em si. A literatura, aí, reduz-se à condição de propaganda.

Nessa refutação da personagem, vemos a preocupação de Tabucchi em questionar o Estado Novo, pois gostar de Camões, naquele contexto, era ser nacionalista, portanto, dentro dessa perspectiva, escrever sobre Camões era cantar os êxitos portugueses, ou seja, apoiar o regime. Podemos pensar, também, na crítica ao aparelhamento da cultura, fazendo-a ter um forte valor político, acima do literário, quando apoiadora do regime, mas censurado-a ou depreciando-a quando não servia aos interesses ideológicos do estado.

Na própria estrutura ideológica do salazarismo, estudada por Fernando Rosas por meio dos *mitos ideológicos*, também há o *mito da pobreza honrada*, que reconhece que Portugal é fraco economicamente, mas que, por traz dessa pobreza, há a honra do povo português em trabalhar e ter suas posses, mesmo que poucas, de maneira honesta, digna: "um país essencial e incontornavelmente pobre devido ao seu destino rural[...]" (ROSAS, 2012, p. 325). Essa contraposição entre os mitos aqui analisados revela como a ideologia salazarista tinha em si própria contradições e são justamente essas contradições que a ironia tabucchiana busca mostrar, por meio dos questionamentos, dentro da representação ficcional.

Toda a crítica dos mitos ideológicos do Estado Novo português, ao longo do romance de Tabucchi, depende justamente de um processo irônico, que lança mão da dimensão reflexiva da ironia para criar um descompasso entre os acontecimentos da História e da literatura (no romance). No caso, as circunstâncias de produção, afirmação e circulação dos mitos ideológicos como parte do discurso e do programa político oficial do regime salazarista e sua forma de representação crítica no interior do romance. Sendo assim, a obra do escritor italiano lança mão de um jogo de olhares e perspectivas ideológicas que nos revelam personagens cuja natureza representacional implica uma dimensão irônica que assinala suas ações e formas de pensamento em contraste com o modo como o Estado construiu sua própria versão da história ao longo dos anos de vigência do regime salazarista.

Desse modo, pode-se afirmar que a História é ficcionalizada a contrapelo não dos fatos históricos simplesmente, já que tais fatos, bem como o ano de 1938, aparecem apenas como referenciais a sugerir as margens históricas a partir das quais o relato se constitui. A ficcionalização da História, em *Afirma Pereira*, está nesse processo sofisticado de arquitetura narrativa em que as personagens, situações e circunstâncias concebem uma imagem em negativo, ironicamente incisiva, dos discursos políticos, das formas de dominação e controle da consciência civil, das ideologias em circulação, dos contextos alienantes em função dos quais o regime salazarista pautou a agenda pública da sociedade portuguesa da época. Isso não quer dizer que o romance não represente, ficcionalmente, situações históricas mais ou menos concretas e possíveis, como o assassinato de um carroceiro pela polícia política do regime, ou o próprio assassinato de Monteiro Rossi, no final do romance, mas estas representações estão, justamente, na superfície da ficção histórica, sendo que, em profundidade, o romance de Tabucchi representa a História de forma mais profunda ao revelar de que modo a política autoritária se entranha no interior do próprio imaginário cultural em

função das ideologias que mobiliza e converte em valor, princípio moral, normatividade legal, criando a ideologia dominante.

As personagens podem ser consideradas uma representação subvertida de cada instituição salazarista questionada por meio do olhar da ficção: Marta, a mulher (contraposta à OMEN); Monteiro Rossi, o jovem (contraposto à juventude salazarista); padre António (contrapõe-se ao catolicismo conservador) e Pereira, no final do romance, (contrapondo-se à imprensa). A igreja, o movimento da juventude, o órgão de política para mulheres e a imprensa eram a base de sustentação do governo de Salazar, fazendo com que seu discurso se propagasse a toda nação portuguesa. Tabucchi, ao questionar o papel dessas instituições por meio de personagens, problematiza toda a base discursiva salazarista e aprofunda o questionamento de maneira mais densa por conseguir quebrar a distância histórica que as instituições trazem em si, ou seja, ao colocar as personagens como representações subvertidas das instituições. O autor italiano consegue recriar o discurso e sua oposição por meio dos diálogos, penetrando de uma maneira mais profunda nessas argumentações e na representação de Portugal salazarista, problematizando-a.

Ao subverter os *mitos ideológicos* do salazarismo, Tabucchi produz um questionamento político acerca do totalitarismo, pois esses *mitos* demonstram o que há de mais fundamental em termos políticos para se pensar na sociedade portuguesa da época, demonstrando a mentira da necessidade de guia e tutela por parte do estado e intensificação dessa necessidade através do medo. Ao estabelecer um contraste entre o comportamento das personagens e aquilo que era preconizado pelo regime, o autor nos revela como a história pode ser repensada através da ficção, pois tomando as duas principais bases do regime, que são a ordem social (envolvendo o indivíduo, a juventude e a família – previstos pelo *mito da ordem corporativa*) e a religião (preconizadora de rígida moral e controle através do medo proveniente do *mito da essência católica da nação*) e subvertendo-as, o autor italiano contesta o totalitarismo expondo suas mentiras e suas contradições.

Considerações Finais

Iniciamos este trabalho com o intuito de analisar de que forma a representação da História se dá no romance *Afirma Pereira* (1995), de Antonio Tabucchi. Para isso, partimos da análise de como é problematizada a relação entre História e literatura por meio da representação do salazarismo dentro do romance e também o modo como a composição da obra remete ao que se denomina como romance histórico contemporâneo.

No primeiro capítulo, houve a preocupação de aprofundar a questão do romance enquanto gênero para poder compreender, posteriormente, o romance histórico. Nesse processo também nos preocupamos em elucidar algumas discussões acerca da diferença entre narrativa literária e histórica, para melhor analisar o gênero em discussão: o romance histórico, que foi o objeto de análise do ponto seguinte, pondo em discussão sua perspectiva clássica, criada por Lukács, em contraposição à argumentação de Jameson e Anderson que atualizam essa teoria.

No segundo capítulo, partimos da ambientação do momento histórico em que se passa a narrativa, o ano de 1938 em Portugal, e desenvolvemos a análise dos *mitos ideológicos formadores do Estado Novo*, para que pudéssemos compreender quais são os aspectos históricos representados dentro da narrativa e de que maneira eles foram questionados pelo romance.

No terceiro capítulo, dedicamo-nos à análise de *Afirma Pereira*, procurando apresentar os principais pontos que buscamos analisar desde o projeto de mestrado: o narrador enquanto testemunha ou delator e Pereira (o mediador do romance histórico contemporâneo aqui analisado); a dialética que permeia a obra; o questionamento dos *mitos ideológicos fundadores do Estado Novo*; a questão da ironia. Esses pontos estão organizados nos capítulos, sendo que há, também, uma análise sobre o escritor Antonio Tabucchi e reflexões sobre sua prática literária. Toda a discussão feita ao longo desse capítulo passa pela questão da problematização da história por meio da ficcionalização do fato histórico e da questão do romance histórico. Ambos dialogando em prol da análise de *Afirma Pereira*.

Podemos concluir, após as análises feitas ao longo de toda a dissertação e resumidas aqui, que *Afirma Pereira* é um romance histórico contemporâneo, pois apresenta a oposição entre o particular e o público, que Jameson coloca como fundamental, além disso, mostra um cenário de Guerra num plano externo e ditatorial, no plano interno e nacional, caracterizando aquilo que Jameson e Anderson refletem como constituinte do romance histórico

contemporâneo: a ideia de personagem mediana, que já aparece em Lukács, designada a Pereira, que freqüenta os discursos opositores; e a escrita romanesca como reflexo do período de crise, para problematizar história, conforme está em Anderson, ao contrário do progresso do romance histórico clássico.

Outro ponto que podemos concluir é que, como um romance histórico, *Afirma Pereira* parte da ressignificação da História para questioná-la. Tabucchi inverte sistematicamente os três pilares do Estado Novo, por meio do discurso das personagens, cada uma representando uma instituição. Nesse processo, a ironia é utilizada como marca de maior ênfase na problematização da história por meio daquele discurso.

Desse modo, *Afirma Pereira* foi analisado com base nas propostas do projeto, verificando e aprofundando as análises feitas primeiramente, para que a obra como um todo fosse analisada dentro do quadro teórico proposto.

REFERÊNCIAS

ALAVARCE, S. A ironia e suas refrações. São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

ANDERSON, P. Trajetos de uma forma literária. Tradução de Milton Ohata. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n.77, p. 205-220, mar. 2007.

ANDRADE, C. Sostiene Pereira: a denúncia de um herói sem qualidades. **Triceversa**, Assis, n.1, v .3, p. 214-231, maio./out. 2009. Disponível em:< http://www2.assis.unesp.br/cilbelc/triceversa/index.php?site=5>. Acesso em: 20 out. 2011.

___. **História e literatura na Lisboa de Salazar**: o ano da morte de Ricardo Reis e Sostiene Pereira. 2007. 207 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007.

___. **Olhares sobre o contemporâneo:** o universo narrativo de Antonio Tabucchi. 2001. 179 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2001.

ARENDT, H. **Origens do totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. 3.reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BAKHTIN, M. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In:___. **Questões de literatura e de estética:** a teoria do romance**.** Tradução de Aurora F. Bernardini, 4. ed. São Paulo:Ed. da UNESP, 1998. p. 397 – 428.

BARTHES, R. O discurso da história. In:___. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo; Brasiliense, 1988.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política.** Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNARDELLI, A. Sostiene Tabucchi. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n.1, p. 137-148, 2000.

BRAIT, B. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1996.

COSSON, R. Romance histórico: as ficções da história. **Itinerários**, Araraquara, n. 23, p. 29-37, 2005.

COSTA LIMA, L. **História, ficção e literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

___. **A águarraz do tempo:** estudos sobre a narrativa**.** Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

COVA, A.; PINTO, A. O salazarismo e as mulheres: uma abordagem comparativa. **Penélope**, Lisboa, n. 17, p. 71-94, 1997. Disponível em: < http://www.penelope.ics.ul.pt/indices/penelope_17/17_07_CovaPinto.pdf>. Acesso em: 22 out. 2012.

CUNHA, P. Da constituição do Estado Novo Português. **História Constitucional**, Madri, n. 7, p. 187 – 207, 2006.

DE MARCO, V. Na poeira do romance histórico. In: BOÊCHAT, M. C. B. et alii**.** **Romance histórico –** recorrência e transformações. Belo Horizonte. FALE/UFMG, 2000.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FRANCO JUNIOR, A. **Operadores da narrativa**. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L.(Org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2003.

GOBBI, M. A ficcionalização da história: mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea. São Paulo: Ed. da UNESP, 2011.

___. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários**, Araraquara, n. 22, p.37-57, 2004.

JAMESON, F. O romance histórico ainda é possível?. Tradução de Hugo Mader. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo,n. 77, p. 185-203, mar. 2007.

KLOPP, C. Terrorismo e anni di piombo nella narrativa di Antonio Tabucchi. In: **COLLOQUE LITTÉRATURE ET TEMPS DES RÉVOLTES (ITALIE, 1967 -1980)**, Lyon, 2005.

KUIN, S. A mocidade portuguesa nos anos 30: anteprojectos e instauração de uma organização paramilitar da juventude. **Análise Social**, Lisboa, n. 122, p. 555-588, 1993.

KORFMANN, M. "História como referência externa da literatura". **Itinerários**, Araraquara, n. 23, p. 13-28, 2005.

LAZZARIN, S. Antonio Tabucchi fingitore e polemista. **Chroniques Italiennes 1,** Paris, p. 1-17, 2006/2007. Numéro special concours. . Disponível em: <http://www.univparis3.fr/recherche/chroniquesitaliennes>. Acesso em 20 out. 2011.

LEFEBVRE, H. **Introdução à modernidade**. São Paulo: Editora Paz e Terra,1969.

LIMA, S. R. R. **Idealismo e materialismo**: a dialética e a concepção universalista em Hegel e em Marx.[200?]. Santa Cruz: UESC. Disponível em </http: /www.uesc.br/artigos>. Acessado em: 17 out. 2012.

LUCENA, M. Interpretações do salazarismo: notas de leitura crítica – I. **Análise Social** Lisboa, n. 83, p. 423 - 451, 1984.

LUKÁCS, G. **O Romance histórico.** Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

___. **A teoria do romance:** um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, prefácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed. 34, 2000.

PASCHKES, M. **A ditadura Salazarista**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

PETERLE, P. Pereira um transeunte Tabucchiano. **Revista Facevv**, Vila Velha, n. 5, p.88-93, jul./dez. 2010.

ROSAS, F. **Salazar e o poder:** A arte de saber durar**.** Lisboa: Tinta da China, 2012.

___. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. **Análise Social**, Lisboa, n. 157, p. 1031-1054, 2001.

___. **O Estado Novo nos anos trinta:** elementos para o estudo da natureza econômica e social do salazarismo (1928-1938). Lisboa: Editorial Estampa, 1986.

TABUCCHI, A. È facile dare la colpa agli zingari. **Internazionale,** Roma, n. 863, p. 24-26, sett. 2010.

___. **Sostiene Pereira:** una testemonianza. 26. ed. Milão: Giangiacomo Feltrinelli, 2006.

___. **Afirma Pereira**: um testemunho. Tradução de Roberta Barni. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

TERTULIAN, N. **Georg Lukács:** etapas de seu pensamento estético. Tradução de Renira Lisboa de Moura Lima. São Paulo: **Ed. da UNESP**, 2008.