

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

VINÍCIUS LIMA FIGUEIREDO

ENTRE O AQUI E O ANTES: REPRESENTAÇÕES DE FORMAS DE RESISTÊNCIA
A DITADURAS EM FICÇÕES HISTÓRICAS

CURITIBA

2018

VINÍCIUS LIMA FIGUEIREDO

ENTRE O AQUI E O ANTES: REPRESENTAÇÕES DE FORMAS DE RESISTÊNCIA
A DITADURAS EM FICÇÕES HISTÓRICAS

Texto de dissertação apresentado como requisito à obtenção do grau de Mestre em Letras, no Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Profa. Dra. Marilene Weinhardt

CURITIBA

2018

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de
Bibliotecas/UFPR-Biblioteca de Ciências Humanas
Maria Teresa Alves Gonzati, CRB 9/1584.
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Figueiredo, Vinicius Lima.

Entre o aqui e o antes : representações de formas de resistência a ditaduras em ficções históricas / Vinícius Lima Figueiredo. – Curitiba, 2018.

91 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientadora : Prof^ª Dr^ª Marilene Weinhardt

1. Literatura – Ficção. 2. Literatura – Crítica e interpretação. 3. Veiga, José J. (José Jacinto), 1915-. 4. Mãe, Valter Hugo, 1975-. 5. Fuks, Julian. I. Título. II. Universidade Federal do Paraná.

CDD 800



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de VINICIUS LIMA FIGUEIREDO intitulada: **ENTRE O AQUI E O ANTES: REPRESENTAÇÕES DE FORMAS DE RESISTÊNCIA A DITADURA EM FICÇÕES HISTÓRICAS**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 27 de Março de 2018.


MARILENE WEINHARDT

Presidente da Banca Examinadora (UFPR)


NAIRA DE ALMEIDA NASCIMENTO

Avaliador Externo (UTFPR)



RENATA PRAÇA DE SOUZA TELLES

Avaliador Externo (UFPR)

Ao mundo dos livros.

Aos outros pesquisadores que continuam estudando e produzindo em nosso país, apesar de todas dificuldades que existem.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo financiamento parcial desta pesquisa e de tantas outras pelo país. Sem isso, muito do que é produzido de conhecimento seria prejudicado, então obrigado.

À professora Dra. Marilene Weinhardt, quem me fez querer cursar Letras e me mostrou o maravilhoso mundo da ficção histórica. Essa caminhada começou em 2010, em uma matéria sobre Ficção e História, e cá hoje estou concluindo um mestrado nessa área de estudo.

À banca de qualificação, Professora Dra. Naira de Almeida Nascimento e Prof. Dra. Raquel Illescas Bueno, que fizeram comentários e observações que contribuíram muito para esta dissertação.

Aos meus pais, Vitor e Elcia, que sempre incentivaram meus estudos. Aos meus irmãos menores, Laura e Arthur, por serem sempre um bálsamo de felicidade e amor em dias cinzentos.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR, que me mostraram tantos novos horizontes e, em especial, ao Professor Dr. Antonio Nery, quem me incentivou a continuar escrevendo, mesmo nos momentos de (auto)dúvida.

Aos meus amigos, que me apoiaram e precisaram suportar minha ausência em muitas ocasiões porque eu estava escrevendo. Agradecimento especial para a Juliana Correa, que leu, revisou e deu sugestões para esta dissertação, e para a Caroline, que constantemente me deu apoio.

À Anna, minha companheira, leitora, revisora e incentivadora. Muito do que pude produzir se deu graças a você. Fora os muitos momentos em que quase literalmente precisou pegar na minha mão para que eu continuasse: obrigado.

*Por lo que fue y por lo que pudo ser
Por lo que hay, por lo que puede faltar
Por lo que venga y por este instante
A brindar por el aguante!
Calle 13, "El aguante"*

Resistir: quanto em resistir é aceitar impávido a desgraça, transigir com a destruição cotidiana, tolerar a ruína dos próximos? Resistir será aguentar em pé a queda dos outros, e até quando, até que as pernas próprias desabem? Resistir será lutar apesar da óbvia derrota, gritar apesar da rouquidão da voz, agir apesar da rouquidão da vontade? É preciso aprender a resistir, mas resistir nunca será se entregar a uma sorte já lançada, nunca será se curvar a um futuro inevitável. Quanto do aprender a resistir não será aprender a perguntar-se?

Julián Fuks, *A resistência*

RESUMO

A partir das leituras de *A hora dos ruminantes*, de José J. Veiga, *A máquina de fazer espanhóis*, de Valter Hugo Mãe, e *A resistência*, de Julián Fuks, é possível pensar como a produção de obras ficcionais lida de diversas formas com a representação e a influência de ditaduras, em especial com a figuração da resistência aos regimes de exceção. Esse corpus serve de base a uma pesquisa que tem como objetivo analisar algumas variáveis dentro desse tipo de produção, em especial três elementos: o distanciamento do tempo de escrita e publicação do tempo dos acontecimentos representados; o envolvimento pessoal e familiar das personagens nos fatos políticos; e as linguagens simbólica e denotativa em relação à matéria narrada. Ambientadas em contextos históricos, políticos e culturais diferentes, as ditaduras centrais a cada uma das obras também possuem suas semelhanças. É à vista desse panorama que esta pesquisa procura pensar e apontar para as características textuais e extratextuais que abrangem os detalhes citados, de modo a possibilitar a reflexão sobre como as representações dos momentos históricos feitos pelos autores em três narrativas distintas dialogam entre si, e como as resistências nelas contidas reverberam além das páginas que as encerram.

Palavras-chave: Ditaduras. Ficção e História. Resistência.

RESUMÉ

Si on considère les œuvres *A hora dos ruminantes*, par José J. Veiga, *a máquina de fazer espanhóis*, par Valter Hugo Mãe, e *A resistência*, par Julián Fuks, il est possible de regarder le travail pluriel de la production des œuvres fictionnelles fait sur la représentation e l'influence des systèmes dictatoriaux, surtout avec l'exploration de la résistance aux régimes d'exception. Ce corpus sert comme base d'une recherche sur les variables chez ce genre de production, surtout 1. l'éloignement entre le temps de l'écriture et d'édition et le temps des événements représentés; 2. Le rapport personnel et de la famille des personnages avec la politique de l'époque; 3. les langages symboliques et dénotatives en relation à ce qui est narré. En vue de cela, cette recherche veut penser et souligner les caractéristiques textuelles et extratextuelles des détails présentés, pour permettre la réflexion sur les résistances dans les moments historiques représentés par les auteurs en trois différents narratives.

Mots-clés: Dictatures. Fiction et histoire. Résistance.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	4
2	A ALEGORIA COMO FORMA DE RESISTÊNCIA E DENÚNCIA EM A HORA DOS RUMINANTES, DE JOSÉ J. VEIGA.....	8
2.1	O tempo, o narrador e os objetos transindividuais.....	12
2.2	A estrutura dos capítulos e a sequência dos acontecimentos	20
2.3	A memória e a alegoria sobre o fundo da Ditadura Militar	25
2.4	Mudanças e resistência.....	29
3	A RESISTÊNCIA ENQUANTO FRACASSO E AUSÊNCIA DE REAÇÃO: A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS, DE VALTER HUGO MÃE, E A DITADURA DE SALAZAR	33
3.1	A discussão da nacionalidade portuguesa: a metafísica de Pessoa.....	36
3.2	Entre Portugal e Espanha: o patriotismo à prova	42
3.3	A ditadura de Salazar e reconstrução do passado	45
4	AS VÁRIAS FORMAS DE RESISTIR EM A RESISTÊNCIA DE J. FUKS	55
4.1	Considerações sobre si e sua própria história – o elemento autoficcional	61
4.1.1	Considerações metalinguísticas – o elemento da linguagem como ponte	66
4.2	Considerações sobre a Ditadura Argentina – o elemento histórico	67
4.2.1	Considerações sobre as fotografias – o elemento material	70
5	RESISTIR, ENTÃO, O QUE É?	74
5.1	As três obras: uma leitura comparativa	77
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
	REFERÊNCIAS	90

1 INTRODUÇÃO

A ficção histórica e sua relação intrínseca com o mundo além dos livros, ou mais chamado de “real”, é o passo inicial deste estudo, visto que entendemos – dentre as várias e possíveis definições para o termo – esse gênero textual enquanto ficções que dialogam com a história, pensando-a e a problematizando. O modo como as narrativas que tentam dar conta também da história em suas páginas – tematizando acontecimentos passados que impactaram nações, povoados inteiros e núcleos familiares – não só é um convite à leitura de nosso próprio passado, mas também de nosso presente. É nesse cenário de diálogo entre o aqui e o antes que um tema se destaca e nos chama a uma reflexão mais prolongada: as ditaduras.

A tematização dos regimes totalitários é uma constante na produção ficcional. Além da singularidade própria a cada manifestação artística, há variabilidade de muitas ordens, entre as quais estão a distância entre o tempo da escrita e publicação em relação ao tempo dos acontecimentos; a proximidade ou distância das personagens quanto ao envolvimento nos fatos políticos; e o recurso à narrativa factual ou ao uso de linguagem simbólica. No intuito de examinar algumas dessas facetas, focalizamos três obras, explorando inicialmente cada uma em separado, para finalmente buscar apresentar uma análise comparativa. As escolhas decorreram, em primeiro lugar, da busca pela percepção de modos diferentes de resistência a governos totalitários, denominador comum às três obras e, em segundo lugar, da atenção às diferenças. Do cruzamento desses dois critérios resultou a seguinte seleção: *A hora dos ruminantes* (1966), do brasileiro José J. Veiga (1915-1999), obra publicada nos primeiros anos da implantação do regime militar no Brasil; *a máquina de fazer espanhóis* (2010), do português Valter Hugo Mãe (1971-), publicada mais de três décadas depois do fim da ditadura salazarista; *A resistência* (2015), do brasileiro de pais argentinos Julián Fuks (1981 -), publicação recente, surgida décadas depois do fim do regime militar no Brasil e na Argentina.

Brasil, Argentina e Portugal, três contextos sociais, históricos e culturais distintos. Década de 1960 e a década de 2010, dois períodos históricos também diferentes, quase mais de meio século de intervalo temporal entre o contexto de produção do *corpus* literário analisado. Por si só essas duas constatações já seriam,

pode-se pensar, suficientes para descartarmos analisar em conjunto essas três obras, mas por que, se os regimes ditatoriais retratados nas páginas contêm em si basicamente sentimentos comuns, como o medo ante governos opressores e, como resposta a esse medo, um desejo e uma vontade por resistir? É justamente isso que motiva este trabalho: o interesse em localizar e verificar como se manifestam diferentemente a resistência dentro dessas obras tão diferentes, se as causas são próximas ou totalmente distantes, se os modos de representação são iguais ou se até mesmo a resistência de fato está representada.

Distanciado há pelo menos 44 anos das outras duas obras, o romance de José J. Veiga é a obra que mais destoa do trio a ser analisado, porque ela precisou lidar com a censura que já imperava no Brasil. Dessa forma, suas reflexões e críticas são feitas a partir do uso de linguagem simbólica, maneira muito mais sutil do que as dos autores contemporâneos, livres para serem mais incisivos e explícitos em suas obras. Ambientada em uma cidade interiorana brasileira, a trama se dá ao redor de uma população que vê sua existência quase levada à extinção devido ao surgimento repentino de um acampamento militar próximo ao povoado. É nesse cenário de mistério e desconfiança que lemos a resistência nessa obra de Veiga como meio de denúncia da ditadura militar que se instaurou no Brasil na época.

Na análise dessa obra, utilizaremos primeiramente Todorov (2014) para abordar o aspecto alegórico, base do texto e do modo como a narrativa é construída, para depois trazer à análise a visão de Eurídice Figueiredo (2017), que trabalha com outras obras que tematizam a ditadura militar. A pesquisadora as entende como arquivo e meio de denúncia contra o regime de exceção. Quanto à ficção histórica e alguns de seus aspectos que se revelam na obra, evocaremos os textos críticos de Alcmeno Bastos (2001), Fredric Jameson (2007) e Perry Anderson (2006).

A obra de Valter Hugo Mãe, que apresenta o final da vida de um idoso posto contra a vontade em um asilo em Portugal, aponta para uma reflexão sobre vários aspectos que constituem a identidade portuguesa pós-ditadura salazarista, mais conhecida como Estado Novo, e que vigorou entre 1933 e 1974, o mais longo período ditatorial dentre os três retratados nos romances selecionados. Assim como as outras duas obras, o romance de Hugo Mãe traz em suas páginas críticas à ditadura, contudo, publicada anos depois do fim do regime, a obra não precisa fazer uso da linguagem alegórica para transmitir suas críticas. Dessa forma, os impactos causados pela ditadura salazarista na identidade do personagem-narrador são

explícitos. Na obra, ainda há uma relação criada com a obra de Fernando Pessoa, em especial o heterônimo Álvaro de Campos, buscando estabelecer um diálogo com o cânone literário português, o que será uma importante chave de leitura para esta pesquisa, pois apontará para a faceta mais desanimadora da resistência: enquanto fracasso.

Então, frente a esses caminhos norteadores da leitura da obra de Hugo Mãe, utilizaremos Stuart Hall (2015) de maneira a dar conta da problematização da identidade fragmentada do protagonista, e que se faz concomitante à reconstrução do passado vivido na época da ditadura. Quanto à reflexão desenvolvida na obra sobre os aspectos literários portugueses, evocaremos a produção crítica de Eduardo Lourenço (2002). Finalmente, utilizaremos Alcmeno Bastos (2001) e Anderson (2006) para os aspectos da ficção histórica, acrescidos de Linda Hutcheon (2001) e seu conceito de metaficção historiográfica.

O romance *A resistência*, nosso contemporâneo, apresenta ao leitor um narrador-personagem em um processo de autorreflexão e autoanálise (em um diálogo com o gênero da autoficção), buscando uma forma de melhorar o relacionamento de sua família a partir de uma intensa rememoração e busca pelo passado em comum: a ditadura militar argentina, que perdurou entre 1966 a 1973 – o mais curto (porém não menos duro) dos períodos de exceção entre as três obras. Nesta obra, a resistência se dá de maneira múltipla (contrariando seu título no singular), e abrange muito além do universo da resistência ao regime de exceção.

Como o romance dialoga com a autoficção, utilizaremos na análise Faedrich (2015) e Klinger (2016), estudiosas voltadas a esse tipo de produção literária. Ainda, Eurídice Figueiredo (2017) e Perrone-Moisés (2017) trazem visões críticas sobre, respectivamente, obras contemporâneas sobre a ditadura e obras contemporâneas metaficcionais, o que entendemos como características centrais na obra de Fuks. Como lemos *A resistência* enquanto também uma ficção histórica, utilizaremos Anderson (2006) e Alcmeno Bastos (2001) como base teórica.

No último capítulo desta dissertação, realizaremos uma leitura comparada entre as três obras, em busca da definição de um conceito de resistência a partir e de suas causas, motivos e manifestações em cada um dos textos, de modo a evidenciar como a particularidade do contexto dos romances analisados influencia e permite novos olhares sobre a representação literária de governos totalitários, utilizando Regina Dalcastagnè (1996) e Hannah Arendt (2012) como fontes teóricas

e de crítica. É através dessa leitura comparativa que perceberemos as essenciais semelhanças e as fundamentais diferenças entre cada uma delas, uma possibilidade interessantíssima que a crítica literária enquanto campo de conhecimento possui e manifesta.

2 A ALEGORIA COMO FORMA DE RESISTÊNCIA E DENÚNCIA EM *A HORA DOS RUMINANTES*, DE JOSÉ J. VEIGA

Lançado em 1966, *A hora dos ruminantes* já traz em seu título a essência da dimensão de dois aspectos centrais para o desenvolvimento da narrativa: o tempo, pelo substantivo “hora”, e a alegoria, pelo substantivo “ruminantes”. Com o decorrer do texto, fica claro ao leitor que o título remete ao último capítulo “O dia dos bois”, quando a cidade palco da história é invadida por bovinos. Devido a essa ligação direta com a marcação da temporalidade que o título denota, nesta análise, questões textuais que apresentam e revelam a ocorrência do tempo serão de extrema significância. Ainda, à alegoria será dado grande destaque, pois o modo como ela encerra e guia o texto literário é fundamental para o entendimento de que a obra se inscreve enquanto denúncia e forma de resistência ao que estava acontecendo no momento em que a obra era lançada: a ditadura militar brasileira.¹ Segundo Mendilow, “a obra de todo romancista é explícita ou implicitamente um comentário social a respeito do tempo no qual é escrita” (MENDILOW, 1972, p. 99), e é com base nessa lógica que analisaremos *A hora dos ruminantes*.

Cabe ainda afirmar que a obra apresenta ao leitor uma pequena cidade interiorana brasileira que se vê ante uma situação inesperada: o surgimento de um acampamento às margens do vilarejo e as mudanças decorrentes do assentamento desses novos vizinhos. Por ter sido lançada durante a ditadura militar brasileira, a obra não é explícita e tampouco faz uma crítica aberta ao regime de exceção que se instaurou no país na época. No entanto, é através dos acontecimentos fantásticos e simbólicos que acometem a cidade que é possível perceber uma sutil crítica ao que acontecia no Brasil da época.

Para a leitura e interpretação do texto que se tem em vista, a importância e o modo de representação do tempo em *A hora dos ruminantes* (1966), de José J. Veiga, é crucial, conforme já apontado. Ainda, entendemos e interpretamos essa

¹ Em sua última entrevista, (disponível no link www.portalentretextos.com.br/noticias/a-ultima-entrevista-de-j-j-veiga,2061.html) José J. Veiga confirma que *A hora dos ruminantes* tratava sobre a ditadura militar brasileira: “Eu não acreditava que aquela ditadura tivesse condições de durar muito. Achei que ela ia se dissolver. Demorou muito mais do que eu esperava. Em *A hora dos ruminantes*, eu pensava que ela ia ser curta”.

obra como sendo uma forma de resistência e também de denúncia, ainda que sutis, feitas nas entrelinhas de um texto que carrega marcas claras de uma alegoria, uma das poucas técnicas capazes de fugir aos olhares ferrenhos de uma censura que se alastrava pelo Brasil.

Por esses motivos, utilizaremos como base teórica e crítica o texto de Todorov (2014), que elabora definição para o alegórico. Antes de criar uma nova visão de alegoria, o autor aponta inicialmente para, no mínimo, duas possíveis definições, uma mais aberta: “a alegoria diz uma coisa e significa outra diferente” (TODOROV, 2014, p. 69 *apud* FLETCHER, p. 2), e outra mais fechada: “a alegoria é uma proposição de duplo sentido, mas cujo sentido próprio (ou literal) se apagou inteiramente.” (TODOROV, 2014, p. 69).

Porém, Todorov conclui que uma característica fundamental da alegoria é ela ser “contrária à literalidade” (TODOROV, 2014, p. 70), ou seja, fugir de uma linguagem puramente denotativa para uma mais conotativa. A partir dessas reflexões, o pensador aponta que, portanto,

a alegoria implica na existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras;
[...]
este duplo-sentido é indicado na obra de maneira explícita: não depende da interpretação (arbitrária ou não) de um leitor qualquer. (TODOROV, 2014, p. 71)

Com base nessa concepção todoroviana de o alegórico pressupor, então, um duplo-sentido explicitamente apresentado ao leitor, encontramos nos seguintes fragmentos da obra de Veiga – que deixam escapar de modo tênue a natureza dos invasores que montaram acampamento próximo à Manarairema – um caráter explícito e que, portanto, permite-nos uma possível leitura alegórica da obra, cuja relação encontra-se nos tópicos abaixo:

a) “Geminiano estava carreando estrume para horta, numa das viagens foi interpelado na cerca do pasto por um homem alto, queixudo, de cabelo cortado à escovinha.” (VEIGA, 1983, p. 7²). O corte à escovinha é o tradicional corte militar curto.

² Doravante, devido ao grande número e pela preferência da fluidez da leitura, as citações de *A hora dos ruminantes*, de José J. Veiga, serão feitas apenas quanto ao número das páginas. A referência completa permanece, assim como as outras, nas Referências, ao final do trabalho.

b) “Um dos homens estava vestido de branco até no chapéu, esquisito jogar peteca de chapéu na cabeça, a aba deve atrapalhar a vista.” (p. 21). O chapéu em questão pode ser um quepe, visto que militares, no geral, não podem retirar o quepe sem autorização de seus superiores e, também, importante frisar que o uniforme branco é reconhecidamente o uniforme da Marinha.

c) “Vinha coberta com um toldo improvisado, simples lona apoiada em um varal e dois esteios, e quando parou na porta da venda dela desceram três homens vestidos com paletós de cinto e bolsos com tampo e botões, coisa mesmo de gente de fora, raramente vista em Manarairema. Desceram, endireitaram a roupa, como se preparando para tirar retrato, bateram na porta.” (p. 28). Aqui, a vestimenta diferente pode ser vista como uma roupa de militares, principalmente pela constituição dos “paletós”, além do asseio pessoal, atributo largamente promovido pelas instituições militares.

d) “— Você não conhece aquela gente, Apolinário. Eles cercam de todo lado, apertam, põem a gente numa roda-viva. Você vai ver.” (p. 54). O termo “roda-viva” faz uma alusão a um antigo instrumento de tortura, e que em 1968, dois anos após a publicação do livro, seria eternizado na música homônima de Chico Buarque, em uma crítica à Ditadura Militar.

e) “— Você está cansando o depoente sem nenhum proveito prático. Em vez de entrar logo no assunto, fica ciscando. — Quer parar? Quer me deixar trabalhar? — disse Neiva olhando firme para o outro.” (p.70). Nesse trecho, fica explícita a natureza atípica dos homens da tapera pelo uso do termo “depoente”, comum em situações de tribunais e julgamentos.

f) “— É? Então agora eu não pergunto mais nada. Acabou-se o interrogatório, pronto. Sr. Apolinário, o senhor está livre. Pode ir embora. Pode ir por minha conta.” (p. 70). Como complemento ao trecho anterior, esse confirma a natureza atípica dos homens, que agem explicitamente como julgadores e censores.

g)

Seriam ciganos? Não estava parecendo. Cigano arma barraca espalhado e pendura panos por toda parte, em desordem; e aqueles lá acampam em linha, duas fileiras certas, medidas, deixando uma espécie de largo no meio. Também cigano não usa ter cachorros, e aqueles tinham, de longe se viam os bichos bodejando no capim, dando pulos e bocadas no ar, se perseguindo entre as barracas, espanando o ar com o rabo, alegres da vida, enquanto os homens andavam ativos carregando volumes, abrindo volumes, se

consultando, sem tomar conhecimento da cidade ali perto. Seriam engenheiros? Mineradores? Gente do governo? (p. 15)

Esse um dos trechos mais explícitos quanto a possível identidade dos forasteiros, conforme o uso do termo “governo”, clara alusão ao sistema dominante.

h)

Naquele dia Amâncio não exagerou na bebida, não teve tempo. Pelo meio da tarde, no voltar da carroça, um dos da tapera saltou na esquina do beco, endireitou a roupa e rumou para a venda. A festa lá dentro parece que o desconcertou: ele parou na porta, fez menção de voltar, reconsiderou. Amâncio pulou o balcão e veio recebê-lo.
— Grande honra! Dê as ordens, major. (p. 45)

Reforçando o trecho anterior (g), esse excerto do texto expõe a natureza dos homens com o uso da palavra “major”, título hierárquico dentro de sistemas militares.

Desse modo, a partir desses oito trechos, fica para nós claro que a obra pode ser lida como sendo alegórica – com base naquilo que Todorov classifica como sendo alegoria – e que isso se dá pela implícita natureza militar dos personagens invasores, e que são o tempo todo na trama postos como diferentes dos habitantes de Manarairrema. Entendemos o uso da alegoria, ou seja, da linguagem de duplo sentido marcada explicitamente, como sendo necessário justamente pelo momento histórico ao qual o Brasil sobrevivia. A Ditadura Militar, ainda que em 1966, ano da primeira publicação da obra, não estivesse no auge de sua censura e repressão, já começava a limar opiniões contrárias ao regime, ou de obras consideradas “subversivas”, como a proibição do romance *O casamento*, de Nelson Rodrigues, no mesmo ano.³

Por isso, partindo então do pressuposto de que há em *A hora dos ruminantes* uma crítica aos militares, com base na sutil caracterização do grupo de personagens que atrapalha a ordem social até então posta na cidade rural retratada, apontaremos nos itens a seguir os modos como há e se dá um movimento de resistência no romance e, ainda, como tal movimento é operado e concretizado.

³ Informação contida no livro *A ditadura envergonhada*, de Elio Gaspari (2014, p. 389). No livro, o autor ainda aponta para outras obras censuradas/proibidas entre 1964 e 1966, como os filmes *Deus e o diabo na terra do sol* e *Sete dias em maio*.

2.1 O tempo, o narrador e os objetos *transindividuais*

Em *A hora dos ruminantes* é inegável a presença da ação do tempo em suas páginas. Essa temporalidade se dá através (principalmente) pela ação que se desenvolve na narrativa e, mais ainda, do narrador, que é aquele, textualmente, que enumera os termos e orações que a compõem. Essa característica temporal já se destaca logo no início da obra:

A Chegada

A noite chegava cedo em Manarairema. Mal o sol se afundava atrás da serra – quase que de repente, como caindo – já era hora de acender candeeiros, de recolher bezeros, de se enrolar em xales. A friagem até então contida nos remansos do rio, em fundos de grotas, em porões escuros, ia se espalhando, entrando nas casas, cachorro de nariz suado farejando.

Manarairema ao cair da noite – anúncios, prenúncios, bulícios. Trazidos pelo vento que bate pique nas esquinas, aqueles infalíveis latidos, choros de criança com dor de ouvido, com medo de escuro. (p.1)

Aparentemente centrado na descrição geográfica da cidade que serve de palco principal para a narrativa, o trecho que abre a obra contém em si – não explicitamente, como o uso de termos “antigamente, nos tempos de outrora, nos idos de, etc.” – mais marcas temporais do que espaciais, a começar pelo título do capítulo: “A Chegada”. Ora, analisemos o substantivo feminino, derivado do verbo chegar. De acordo com o dicionário, entende-se que

che·ga·da⁴

1. Ato de chegar.
2. Momento ou local em que se chega ou em que algo termina. ≠ PARTIDA

Uma chegada pressupõe, então, uma partida, feita em algum momento e local distintos desses aonde se chega. Seguindo noções básicas de Física, tempo é resultado direto da distância percorrida pela velocidade de deslocamento, sendo,

⁴ Do termo "chegada", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/chegada> [acesso em 11-04-2017].

portanto, “a chegada” uma construção que implica obrigatoriamente uma noção de temporalidade. Também podemos ver que em “A noite chegava cedo em Manarairema.”, uma construção frasal simples, dotada de apenas uma oração, a carga de termos relacionados à noção de tempo “noite”, “chegava” e “cedo” é maior (três palavras) do que a de espacialidade (uma palavra) “Manarairema”, sendo que há, implicitamente, uma sensação de continuidade e recorrência imposta pelo uso do pretérito imperfeito “chegava”. Ainda quanto ao primeiro parágrafo, temos as palavras e expressões “Sol”, “de repente”, “hora” e “candeeiros”, que remetem direta ou indiretamente a uma noção de ação do tempo (natural), o que reforça essa possibilidade de leitura.

Dessa maneira, fica explícito, logo de chofre, o teor temporal dado à narrativa. Ainda que pese o fato de não haver referências diretas e claras à passagem do tempo em larga medida, através do uso comumente dado a adjuntos adverbiais de tempo específicos, como “antigamente” (que aparecem apenas durante três momentos ao longo do tempo)⁵; substantivos, como “passado”⁶ (que aparece por duas vezes); “naquele tempo”⁷ (que aparece uma única vez); “muito tempo”⁸ (que

⁵ — Quem havia de dizer que Manarairema ia mudar em tão pouco tempo? Antigamente a gente vivia descansado, sossegado, dormia e acordava e achava tudo no lugar certo, não era preciso pensar nada adiantado. Hoje a gente pensa até para dar bom-dia. O que foi que fizemos para acontecer isso? Manuel, estamos mal. (p. 47)

[...]

— Quem me dera que fosse tudo uma brincadeira, daquelas que a gente fazia antigamente. Mas eu estive lá. Antes não tivesse estado. (p. 47)

[...]

Por que não se lembravam de ir à igreja de santa Bárbara no alto do morro? Era lá que iam os namorados de antigamente, não sozinhos, mas com a família da moça, levavam biscoitos, licor, apetrechos de café, os rapazes levavam violão, flauta, cavaquinho, cantavam e tocavam e só desciam de noite, com a lua clara. (p. 82)

⁶ A manhã já vinha chegando, voltavam as apreensões. O passado já estava vencido, bem ou mal. Até o medo, aguentado sabe-se lá como, era agora um ganho. Mas os males ainda inéditos, o trabalho de passar a vida a limpo, as revisões, o desentulho... — saberiam eles aproveitar certo as lições? (p. 85)

[...]

Quanto tempo levaria o sol para endurecer aquele godó depois que passasse a chuva, chuvinha de moenda que não dava para lavar a obra dos bois? E mesmo depois que o sol secasse tudo, por muito tempo ainda ficaria a poeira fina, moída pelos cascos dos animais e levantada pelo vento, lembrança amarga dos tristes dias passados. Com aquela poeira se imiscuindo por toda parte, Manarairema custaria muito a voltar ao que era, se voltasse. (p. 86)

⁷ Eu devo alguma coisa? E você já me viu com medo algum dia? Você precisa entender que não estamos mais naquele tempo...(p. 47)

⁸ Quando chegou em casa, Manuel encontrou Geminiano na porta, montado na carroça, esperando. Geminiano cumprimentou expansivo, como não fazia havia muito tempo. (p. 43)

[...]

— Somos amigos de muito tempo, Manuel...

aparece por duas vezes); “hoje em dia” (três vezes), a passagem do tempo se dá principalmente por um indicativo de ação (humana, natural ou artificial), ou ainda de substantivos que denotem temporalidade.

Dessa feita, lidar com a questão temporal é algo que o narrador faz e a ele cabe. Visto que o papel do narrador é crucial para o desenvolvimento da temporalidade de *A hora dos ruminantes*, evocamos Alcmeno Bastos, que aponta para

a perspectiva do narrador como o fator primeiro da atribuição de historicidade à matéria narrada. O tratamento por ele dispensado à matéria narrada deve fundar-se em procedimentos discursivos capazes de transmitir ao leitor *forte impressão de historicidade*, quer se trate de dados que já tiveram registro documental, escrito ou não, quer se trate de simulação de historicidade. (BASTOS, 1999, p. 151, grifo nosso)

Assim, apesar de o adjetivo “forte” não ser algo desenvolvido explicitamente nessa obra de Veiga, implicitamente essa impressão se manifesta. Mesmo com a linguagem alegórica da obra, cuja narrativa se dá num tempo cronológico sem marcações datadas, ou facilmente reconhecíveis – naquilo que Bastos denomina de “marcas registradas”, ou seja, aquilo que é capaz de indicar um momento histórico reconhecível –, quase que como ausência do plano histórico brasileiro, há, contudo, uma historicidade enraizada na obra, pois, como afirma o próprio Bastos (2001), em outro artigo, “histórico é também o fato contemporâneo” (BASTOS, 2001, p. 19). Portanto, faz-se necessário e cabível aqui não desprender a obra de seu contexto histórico de produção e publicação, mas justamente o contrário: fazer uma leitura conjunta dos dois fatores.

Por isso, é preciso reiterar que na obra de Veiga não há uma inscrição explícita da narrativa dentro de uma cronologia de acontecimentos históricos reais, tal como ocorre em obras com pano de fundo histórico explícitos, como *Guerra e Paz*, ou *Ivanhoé*⁹, mas também não é por essa ausência que se pode descartá-la como uma obra que tematiza um acontecimento histórico – e que era contemporâneo ao contexto de escrita do autor: a ditadura militar brasileira. Nossa

— Somos. E o que é que tem isso? Você por acaso...

— Deixe eu falar. Somos amigos de muito tempo. Eu vim aqui pedir um favor. Conserte a carroça para mim. (p. 47)

⁹ Comparação aqui explícita com obras tidas claramente como romances históricos.

proposta de leitura é poder ver nesse romance uma historicidade latente, ou seja, que não se manifesta plenamente durante sua época de publicação, mas sim desabrocha posteriormente, e que ganha o status, hoje, décadas depois de ter sido escrita, de uma obra histórica, naquilo que Bastos (2001) coloca como um “romance político”:

Porém [romances] contemporâneos do leitor de sua primeira edição (pelo menos), não são rotulados de romances históricos. Poderíamos supor que se trate, na verdade, de romances políticos, à espera de que o tempo passe e os transforme em romances históricos... Mas a verdade é que o romance político, diferentemente do romance histórico, surpreende o assunto histórico ainda de uma perspectiva temporal – qualquer que seja o elemento eleito como referencial: autor, narrador, leitor – tão próxima que seus contornos históricos não estão definidos com a desejável nitidez (BASTOS, 2001, p. 23).

Ainda, no texto, a fim de confirmação de como o tempo é fator determinante para a constituição da narrativa, é preciso destacar que há um elemento fundamental para a passagem do tempo e a constituição das relações sociais da cidade de Manarairema: a figuração da noite, utilizada na narrativa como momento de acontecimentos fundamentais para o desenvolvimento da trama, além de possuir um caráter notoriamente natural, vide o trecho “Sapos e grilos competindo, *donos* da noite.” (p. 13, grifo nosso).

Ainda em relação à noite, percebemos que a expressão “A noite”, ou ainda suas variantes “em uma noite”, “à noite”, “da/de noite” aparecem no livro ao todo em 37 momentos, dos quais oito desses comportam crase (sendo adjuntos adverbiais de tempo e, assim, situam o momento da ação) e são os momentos em que mais informações importantes do livro são reveladas ao leitor, como o exemplo¹⁰ abaixo:

À noite ninguém conseguia dormir, não tanto pelo desespero dos berros de todo aquele gado encurralado mas pelo receio de um estouro. Se houvesse estouro as paredes na certa não resistiram o empuxo, qualquer casa por mais sólida acabaria inchando para dentro, nem adiantariam escoras, aluídas as paredes com os esteios o telhado afundaria. (p. 85)

¹⁰ Por escolha nossa e a fim de não repetição desnecessária, não foram transcritos aqui todos os trechos em que aparece o termo “à noite”, pois eles já foram ou serão citados no corpo dessa análise.

Existem ainda, na obra, alguns elementos que indicam a passagem do tempo e a transposição de uma situação individual para um “plano transindividual”¹¹, seguindo nomenclatura proposta por Jameson (2007), ou seja, fazem perpassar o meio do indivíduo para o meio de uma comunidade, e que aqui entendemos a cidade de Manairarema como aquele e o Brasil da época como este. Dessa maneira, é de interesse notar o papel que o relógio toma dentro da narrativa que, surgindo apenas no final do texto, reforça a noção temporal que está presente em todo o livro. São dois os momentos em que o termo “relógio” aparece, sendo o primeiro este:

O relógio da igreja não batia mais, o peso de pedra que rodava o mecanismo da corda devia estar descansando no fundo do poço da torre, ninguém subiria mais a escada escura para girar a manivela e erguer a pedra, seria trabalho perdido porque dentro de pouco tempo não haveria mais nem horas para marcar. E era bom que o relógio ficasse mudo, suas batidas regulares seriam uma advertência indesejável, um motivo a mais de desespero. (p. 93)

Nesse trecho, fica clara a situação de que o relógio e seu soar ultrapassa os limites de mero objeto circunstanciado dentro da obra, justamente pelo comentário do narrador de que seria melhor que ele “ficasse mudo”, ou seja, que seria melhor esquecer-lo. Aqui também cabe pontuar que a suspensão do tempo provocada pela imagem do relógio quebrado pode ser lida como a representação do impacto dos militares na vida da cidade de Manairarema, a ponto de tirar o tempo de sua “ordem” até então estabelecida.

O segundo momento em que a palavra aparece se dá no seguinte trecho: “O relógio da igreja rangeu as engrenagens, bateu horas, lerdo, desregulado. Já estavam erguendo o peso, acertando os ponteiros. As horas voltavam, todas elas, as boas, as más, como deve ser.” (p. 102). Essa passagem também é marcada pela presença de um comentário dotado de valor por parte do narrador: “como deve ser”. Por isso, a passagem de tempo, representada pela figura da máquina, do relógio, quando há um contexto ruim (a tomada da cidade pelos bois) é mal vista, pois serviria de lembrança da dor e do sofrimento, sendo o afastamento da noção do

¹¹ Segundo Jameson, “o plano histórico e transindividual, que (...) é então, ao menos em parte, o da relação do indivíduo com seus contemporâneos, bem como com as gerações anteriores e também, pode-se presumir, com as posteriores”. (JAMESON, 2007, p. 190)

tempo algo bom, uma espécie de favor aos moradores. Em contrapartida, a volta do funcionamento do relógio, logo após o desaparecimento dos bois e também dos militares, que habitavam a tapera, é visto como uma volta à normalidade (a quebra da suspensão temporal causada pelos militares), sendo, desse jeito, a intervenção feita pelos homens da tapera e de seus bichos algo prejudicial ao andamento da rotina da cidade de Manarairema, que se viu interrompida por uma força externa. Portanto, essa correlação pode ser encarada à luz de uma comparação sutil da cidade com o Brasil, colocado em uma situação fora da naturalidade do caminhar democrático: uma tomada de poder por uma força ditatorial e militar, de modo que até a percepção do tempo, uma construção humana, se viu ameaçada momentaneamente. Pode-se questionar quanto a essa cena do relógio quebrado ser um problema se lidarmos com a ficção histórica e sua relação direta com a marcação do tempo. No entanto, é justamente por causa dessa particular suspensão temporal que podemos reforçar a ideia de que o romance de Veiga lida alegoricamente com a ditadura militar brasileira. O tempo natural não foi congelado, apenas o do relógio, que é a máquina humana para medir um fenômeno da natureza e grandeza no universo.

Na ficção histórica, entendemos que o diálogo entre o texto literário e elementos históricos é de suma relevância, mas o apontamento da falta desse diálogo enquanto um evento específico e pontual também diz sobre o momento retratado. Como a obra de Veiga não podia ser explícita, visto a existência da censura, ao se representar o tempo congelado e em estase o texto também dá indícios críticos do que acontecia na época.

Sendo assim, evocamos Anderson (2006, p. 205), para explicitarmos o conceito de ficção histórica que utilizamos ao ler a obra de Veiga, basicamente “uma forma literária que lida com a história”. Uma história que, de acordo com o que já citamos de Bastos, na realidade poderia ser visto na época de publicação como romance político, mas que, hoje, décadas depois, tornou-se um romance histórico ou, como preferimos denominar, ficção histórica¹². Ainda à luz de Anderson, que pensa e reflete sobre os novos contornos que o gênero e suas obras representativas tomaram a partir dos anos 1970:

¹² A escolha pelo termo ‘ficção histórica’ se dá a fim de evitarmos confusões de leitura e interpretação que possam vir a surgir se optássemos pelo termo ‘romance histórico’, visto que a definição clássica lukacsiana do termo diverge em muito da visão desse gênero literário hoje.

O que elas traduzem, essencialmente, é a experiência da derrota – a história do que deu errado no continente, a despeito do heroísmo, lirismo e colorido: *o descarte das democracias, o esmagamento das guerrilhas, a expansão das ditaduras militares, os desaparecimentos e torturas que marcaram o período*. Daí a centralidade de romances sobre ditadores nesse conjunto de escritos. As formas distorcidas e fantásticas de um passado alternativo, de acordo com essa leitura, seriam originadas a partir das *esperanças frustradas do presente*, bem como de muitas reflexões, advertências ou consolações. É difícil negar a força desse diagnóstico. (ANDERSON, 2006, p. 218, grifo nosso)

Reconhecemos que o texto de Anderson aponta, essencialmente, para obras que tematizam o passado, e que *A hora dos ruminantes* não possui essa marca básica, podendo ser vista mais facilmente como uma obra de fantasia ou alegórica. No entanto, por entendermos que ela carrega em suas páginas forte noção temporal e, conseqüentemente, historicidade – visto o contexto de produção e a trama principal da narrativa –, também entendemos que isso permite com que ela seja lida enquanto um romance político, segundo a visão de Alcemeno Bastos, e que hoje, em 2018, ela possa ser lida também enquanto uma obra que dialoga com a história do Brasil durante os anos iniciais da ditadura militar brasileira.

Como visto no caso do relógio, existem alguns objetos, elementos narrativos bem marcados durante a obra, que simbolizam estruturas sociais e de poder. Além da máquina de marcar o tempo, outra que merece destaque é a carroça de Geminiano, figurada pelo narrador como:

[...] utensílio público, servia a todos que tivessem paciência de esperar a vez. Quando o desempenho de um serviço mais bruto obrigava Geminiano a parar uns dias para conserto, todo mundo se interessava, queria saber se o estrago era grande, quanto tempo ia demorar parado [...]. A carroça quebrada era como uma pessoa doente. (p.14)

A importância do objeto de transporte, o meio de produção e de trabalho, agente capaz de gerar riqueza, é demarcada pela comparação do objeto com um ser humano. O adjetivo “público” dado ao objeto também reforça isso, visto que é um bem material que serve de uso para os moradores da cidade, que necessitam dele para poderem executar tarefas e trabalhos. No entanto, quando os militares tomam para si o uso da carroça e do carroceiro, a cidade ficou privada de seu uso:

- Que tanta areia você carrega, Gemi? Quando é que acaba?
- Os homens lá é que sabem. Eles esperaram a vez.
- Falta muito?
- Não tenho ideia.

Um mês naquele serviço, duas, três viagens por dia conforme o correr, e ele ainda não sabia quando ia parar. (p.14)

A carroça, instrumento arcaico de trabalho, puxada por tração animal, indica e reforça o cenário rural da narrativa, e que aqui se mostra interessante devido ao distanciamento do mais comum cenário urbano.

Além do uso da carroça e do trabalho de Geminiano, são também levados da cidade bens naturais, no caso a areia que serve de material fundamental para se construir estruturas, como imóveis, casas e prédios:

Na praia das lavadeiras já havia um buraco enorme, por ele se podia calcular quanta areia estava amontoada na tapera.

— Para que eles precisam de tanta areia?

— Obras. Para que mais podia ser? Estão fazendo grandes obras. (p. 14-15)

A retirada de um bem material natural não é paga em momento algum na obra: não há indicações de que o recurso, pertencente à cidade ou que fora recompensado de alguma forma. Os invasores apenas tomaram conta do uso da carroça e do carroceiro, e também da matéria-prima utilizada para seus próprios fins. No livro, não é explicado exatamente o que é construído, o que contribui para a aura de mistério e desconfiança que rondam os militares da tapera. É apenas pontuado que

[...] deduzia-se que os homens estavam fazendo restaurações, puxados, melhoramentos diversos, mas o que era precisamente ninguém ficava sabendo, Geminiano só dizia que estavam derrubando paredes, levantando paredes, entelhando, rebocando, pintando. (p.15)

Novamente às voltas com a situação política do Brasil, igualmente durante a Ditadura a população se via alheia ao que acontecia, devido ao caráter de censura ao qual o regime havia ao redor de si, e igualmente propagava. Aqui retomamos uma relação da situação narrada e da vivenciada pela população brasileira: com a mídia rendida (ou em conluio, há sempre essa opção), os brasileiros tiveram também

como inimiga a desinformação e a falta de informações sobre o que se passava dentro do país sob o comando dos militares. Os recursos brasileiros tomados, com os meios de produção e os próprios trabalhadores tomados pela força e vontade dos militares, estabelecer um paralelo entre ficção e realidade é algo quase impossível de ser feito. Sendo assim, novamente nos fica claro que através de objetos, modernos ou ultrapassados, e de elementos naturais, é possível interpretar a obra de Veiga como representação de uma situação que estava sendo vivenciada pela sociedade brasileira da época.

2.2 A estrutura dos capítulos e a sequência dos acontecimentos

Dessa feita, voltemos, sucintamente, à obra e como ela é organizada: *A hora dos ruminantes* possui três capítulos, “A Chegada”, “O Dia dos Cachorros” e “O Dia dos Bois”; um narrador observador; um espaço definido – a pequena cidade interiorana de Manaraima –; e personagens cujas histórias perpassam a narrativa e servem de eixo para os acontecimentos que ocorrem ao longo do texto.

Os acontecimentos narrativos são poucos, um começo idílico e pacato, a chegada de militares na região conhecida como “*tapera*¹³” e a curiosidade do povo de Manaraima com relação aos novos vizinhos, a invasão dos cachorros e sua desaparecimento alguns dias depois, a vinda dos bois e a quase destruição da cidade (clímax do livro), desaparecimento dos bois e volta à situação inicial de tranquilidade (apesar das mudanças sofridas). Contudo, apesar de poucos acontecimentos dentro da sequência narrativa, a densidade deles é significativa para a construção da obra, dada o caráter alegórico que tomam, sendo, portanto, de interesse para essa análise esmiuçar como se dão, capítulo a capítulo, o desenrolar de cada um deles.

A mudança abrupta que se dá do primeiro capítulo para o segundo é nítida, a começar pelo parágrafo inicial,

O Dia dos Cachorros

O DERRAME de cachorros foi o primeiro sinal forte de que os homens não eram aqueles anjos que Amâncio estava querendo

¹³ Do tupi: “aldeia em ruínas, local abandonado”.

impingir. Mesmo se eles fizeram aquilo por simples brincadeira, mostraram completa desconsideração pelos direitos alheios. (p. 33)

Se o começo do primeiro capítulo se dá de maneira lenta, tranquila, sem muita ação acontecendo, com todos os elementos narrativos sendo aos poucos construídos de modo a evocar e apresentar adequadamente toda a situação e cenário da trama, num claro enfoque na apresentação da cidade de Manarairema, aqui o que toma o centro das atenções é justamente a ação que se fez ausente naquele. A palavra “DERRAME”, em maiúsculas e sujeito da oração inicial do período, denota a primeira violência explícita sofrida pelos moradores de Manarairema: uma invasão de cachorros¹⁴ amedrontou os moradores, os quais passaram a ser ameaçados pelas figuras dos cães, que dominavam a cidade e alteraram a ordem cotidiana. Essa situação problemática e que nos é apresentada já posta no passado, como algo que ocorreu e está sendo explicado, é reforçada pelo seguinte trecho: “Os cachorros baixaram de repente, apanhando todo mundo de surpresa. A cidade estava engrenando na rotina do tomar café, do regar horta, do varrer casa, do arrear cavalo, quando os latidos rolaram estrada abaixo.” (p. 34)

Essa investida dos animais causou um grande problema à vida dos moradores, que se sentiram ameaçados e perturbados pela presença esmagadora dos cães: “Era impossível saber quantos seriam, quem tentou calcular por alto desistiu alarmado, eles estavam sempre passando e pareciam nunca acabar de passar.” (p. 35)

A situação anormal ao qual foram submetidos os moradores de Manarairema provocou uma alteração de valores para a população e uma clara alusão à violência e abuso de poder:

Fechadas em casa, abanando-se contra a fumaça, enervadas com os latidos, as pessoas tapavam os ouvidos, pensavam e não conseguiam compreender aquela inversão da ordem, a cidade entregue a cachorros e a gente encolhida no escuro, sem saber o que aconteceria a seguir. (p. 35)

¹⁴ Animais cujos donos eram os militares que habitavam a tapera, vide o trecho já citado que mostra o momento em que o acampamento deles é formado e a presença dos “cães que saltitavam” foi apresentada.

É, pois, essa cena alegórica, justamente por tematizar de maneira conotativa e simbólica – através da figura do cachorro¹⁵, um animal domesticado pelo homem e submisso a ele – um acontecimento do mundo além dos livros, calcado na realidade vivida pelo país durante e após o golpe militar de 1964. O incômodo e a inversão de valores causados pela invasão dos cães nas vidas das pessoas estabelecem uma ponte com a invasão dos militares na vida cotidiana das pessoas, que passaram a ser regidas pelas leis, regras e visões militares de mundo. O medo geral ante a presença dos cachorros pode ser correlacionado com o mesmo medo de ter a farda e o coturno militares vigiando e patrulhando as vidas dos brasileiros a partir da data do golpe. A relação entre a simbologia do cão como forma de violência que ameaça os habitantes da fictícia cidade se dá pelo fato de ela ser apresentada justamente como imersa no meio natural e de fazer parte dele, de maneira equilibrada e não problemática. Quando os homens da tapera enviam seus cachorros para amedrontar os moradores, há uma clara inversão do papel da natureza¹⁶, que foi posta diretamente contra Manarairema. A subversão de valores causada pelos militares da tapera está, então, nesta ordem: o de voltar o próprio meio da cidade contra ela mesma. Aí reside o alegórico.

Por fim, o medo inicial eventualmente se transforma em submissão: “De repente ficou parecendo que todo mundo adorava cachorro, quanto mais melhor, e só tinha na vida a preocupação de fazê-los felizes.” (p.36); “A ordem era respeitar os cachorros.” (p.36); “Nas ruas, se um cachorro se aproximava de um chafariz, não faltava quem corresse com as mãos em cumbuca para poupá-lo do incômodo de beber da bica.” (p. 37); “Cachorros estranhos dormindo nas passagens eram respeitados mais do que crianças ou velhos, as pessoas passavam nas pontas dos pés para não acordá-los [...]” (p. 37). Contudo, os acontecimentos são narrados juntos de uma sutil e implícita intervenção crítica do narrador, que, sarcasticamente, reflete: “Era uma grande vantagem ser cachorro estranho em Manarairema naqueles dias.” (p.37).

¹⁵ Nota a título de curiosidade: o termo “cachorro”, como nos aponta a obra *Cabo de Guerra*, de Ivone Benedetti, era utilizado durante a ditadura militar para designar informantes dentro dos grupos de guerrilha. Não tentaremos estabelecer uma ligação entre a cena alegórica de *A hora dos ruminantes* com esse uso da palavra por falta de subsídios que possam comprovar ou refutar essa possível relação de significados.

¹⁶ Também cabe aqui apontar uma segunda inversão possível: a expressão “cão, melhor amigo do homem” acaba sendo subvertida quando um dos animais mais próximos do convívio humano é utilizado para amedrontar e ameaçar os moradores.

Contudo, o reinado dos cachorros dura pouco, e assim como vieram eles desaparecem: em um derrame de volta à tapera. A cidade procurou voltar à ordem anterior, mas as marcas deixadas pela invasão e violência sofridas não seriam facilmente postas de lado:

No dia seguinte a cidade se esforçou por voltar à vida normal, e ninguém quis falar nos cachorros; mas a lembrança deles estava em toda a parte, no estrume deixado nos corredores das casas, nas calçadas, na grama do largo; no cheiro de urina que empestava todos os cantos; nos riscos de unhas feitos nas portas e paredes; nas penas de galinha espalhadas pelos quintais e que até ainda voavam no ar, no espanto ainda visível nos olhos das crianças e no constrangimento dos adultos. (p. 38)

Aqui, faz-se necessário um comentário quanto a leitura que fazemos de *A hora dos ruminantes* com a situação vivida pelo país, e a alegoria e alusão feitas à situação: a obra, por ter sido publicada em 1966, obviamente não dá conta de todo o período do regime militar, apenas de seu início. No terceiro e último capítulo, “O Dia dos Bois”, que igualmente traz, assim como o capítulo anterior, uma mudança na rotina e vida dos habitantes de Manarairema, mas dessa vez mais radical e profunda, com sérios riscos à vida e a existência da cidade: ocorre a chegada de bois desconhecidos¹⁷, a princípio lentamente,

Fazia dias que os bois vinham aparecendo aqui, ali, nas encostas das serras, nas várzeas, na beira das estradas, uns bois calmos, confiantes, indiferentes. As marcas que mostravam nada esclareciam, ou eram desconhecidas na região ou muito apagadas, difíceis de serem recompostas.[...]

A ocupação foi rápida e sem atropelo e quando o povo percebeu o que estava acontecendo já não era possível fazer nada: bois deitados nos caminhos, atrapalhando a passagem, assustando senhoras; (p.83)

Até que eles tomam controle de todos os espaços e obrigam os moradores a ficarem presos dentro de suas casas, sem poder sair, conseguir comida ou bebida, ou ainda a se comunicar com os outros moradores:

¹⁷ Mais uma vez aqui o uso da figura de um animal submisso ao Homem e comum à Manarairema, e que vai ser posto contra a cidade: novamente a narrativa apontando para como a natureza é jogada, pelos militares, contra os personagens.

Durante o resto do dia e ainda por toda a noite mais bois chegaram, pisando em tudo, derrubando casas de pobres, invadindo corredores de ricos, espremendo-se uns contra os outros, as cabeças levantadas para os chifres não embaraçarem, sem espaço nem para erguer o rabo na hora de defecar, a matéria saindo forçada pelas pernas abaixo, breando tudo. Não se podia mais sair de casa, os bois atravancavam as portas e não davam passagem, não podiam; não tinham para onde se mexer. Quando se abria uma janela não se conseguia mais fechá-la, não havia força que empurrasse para trás aquela massa elástica de chifres, cabeças e pescoços que vinha preencher o espaço. (p. 84)

A opressão sofrida pelos moradores, sob a figura dos bois e de sua presença física incômoda, tal qual uma versão brasileira para a expressão “um elefante na sala de estar”, chega ao ponto de quase destruição total de Manarairema:

O desânimo já era geral. Todos compreendiam que Manarairema estava condenada, e que só um milagre a salvaria. Joaquim Rufino, o único preso da cadeia, ao ver a dificuldade que os meninos estavam tendo para supri-lo de água e comida, apanhou a viola, sentou-se no parapeito da janela gradeada e fez uma moda para os bois. Os meninos que ouviram gostaram, mas não souberam contar direito em casa. Joaquim não tirou cópia, seria trabalho perdido. Para que escrever os versos num papel com letra caprichada para ser entendida, se tudo aquilo estava para acabar? A cadeia também, com suas grossas paredes e suas grades de aroeira reforçadas com chapas de ferro, ia acabar; e o papel acabaria primeiro. Manarairema estava condenada. (p. 89)

Entretanto, a apatia dos moradores quanto à situação permanece, até o ponto em que o problema se resolve sozinho, sem nunca os habitantes terem se movimentado a fim de resolvê-lo. O clímax da obra está em toda esta situação: vinda dos bois, domínio dos bois de quase todos os espaços públicos e até de alguns ambientes privados, cerceamento da liberdade de ir e vir dos moradores, falta de comida e bens materiais. O desespero e a desesperança com a situação, gradualmente pior a cada dia, dão lugar a uma volta à normalidade após o repentino desaparecimento dos bois e também dos homens da tapera. É feita uma festa pelos moradores, mas, no final, de tudo o que sobrou foi apenas a lama e os excrementos dos bovinos que se misturaram a ela, como lembrança aos moradores de Manarairema:

O que mais o preocupava no momento era a esterqueira dificultando o trânsito. Nas ruas as pessoas sempre davam um jeito de passar

sem pisar em cheio na lama, aproveitavam um murundu aqui, uma laje ali, um tufo de capim; mas no beco estreito tudo ficou coberto, sem alternativa. Quanto tempo levaria o sol para endurecer aquele godó depois que passasse a chuva, chuvinha de moenda que não dava para lavar a obra dos bois? E mesmo depois que o sol secasse tudo, por muito tempo ainda ficaria a poeira fina, moída pelos cascos dos animais e levantada pelo vento, lembrança amarga dos tristes dias passados. Com aquela poeira se imiscuindo por toda parte, Manarairema custaria muito a voltar ao que era, se voltasse. (p. 98-99)

A situação da cidade e dos moradores voltou ao normal, a tranquilidade restaurada e a vida seguindo adiante, contudo, o seguinte trecho entrevê que talvez não completamente:

Amâncio olhou também, não para a lama do beco, mas por cima, para tudo o que estava adiante e além.
— Secar não é nada. Pior vai ser o resquício. Vamos ficar com ele no goto por muito tempo, pode ser que até pelo resto da vida. (p. 99)

A experiência traumática, como indica Amâncio, não será deixada de lado, passou a constituir a própria história da cidade, como lembrança ruim. A expressão “no goto” pode ser traduzida como “engolir em seco”¹⁸ ou “evitar um engasgo”, sendo, portanto, algo preso na garganta. Claramente a situação vivida não será deixada de lado, assim como a situação vivenciada pelo Brasil entre 1964 e 1985 igualmente não será facilmente esquecida, vide os traumas e dores decorrentes desse regime de exceção, e que ainda hoje são revisitados através da literatura de memória, e que será vista no próximo capítulo dessa pesquisa.

2.3 A memória e a alegoria sobre o fundo da Ditadura Militar

Eurídice Figueiredo (2017) aponta que romances escritos durante a ditadura, e também os que foram escritos depois, enfocam em suas narrativas o clima opressor, de modo que numa obra produzida e publicada durante a época, a

¹⁸De acordo com o site Dicionário Informal:
Ato de fechar a glote voluntariamente para evitar engasgo.
Engolir em seco.
Engolir saliva.

Acesso em 21 de maio de 2017 em: <www.dicionarioinformal.com.br/g%C3%B4to/>.

ditadura se figura como um pano de fundo, sendo – para a pesquisadora – o caso de José J. Veiga, com *A hora dos ruminantes*, claramente o de um romance alegórico, o que vai ao encontro com o apontado previamente, no início dessa análise, sobre uma visão todoroviana sobre o texto. (FIGUEIREDO, 2017, p. 49)

No romance, à memória é dado um papel central na resistência ao novo e às mudanças que estão sendo perpetradas à revelia dos moradores da cidade de Manarairema, como fica claro no trecho:

À noite, quando iam fechar as janelas para dormir e davam com os olhos no clarão do acampamento, as pessoas procuravam se convencer de que não estavam vendo nada e evocavam aquele trecho de pasto como ele era antes, uma clareira azulada na vasta extensão da noite rural. A vizinhança incômoda, os perigos que pudessem vir dela, eram eliminados por abstração. Mais tarde podia haver sonhos com os homens figurando como inimigos, mas eram apenas sonhos, vigorantes somente na escuridão dos quartos, solúveis na claridade do dia. (p. 7)

Esse excerto identifica que a mudança provocada pela chegada dos militares não era algo positivo para a população, que precisava fingir que eles não estavam ali para poderem seguir suas vidas, o que claramente demonstra inicialmente uma não aceitação por parte dos habitantes com a mudança de vida (um ato de resistência a essas mudanças forçadas), mas que eventualmente se transforma na já apontada (no subcapítulo anterior) completa submissão ao momento. Ora, a comparação com o momento histórico da obra é algo inevitável. O Brasil, sofrendo justamente uma mudança negativa na vida política e cotidiana com a tomada de poder pelos militares, não teve outra opção (para grande parte da população que não podia se exilar ou pegar em armas e acabar preso e torturado em um porão qualquer) senão resistir através do esquecimento momentâneo, da abstração, da evocação de dias anteriores como fuga do momento presente. Não por todos, é claro, pois temos consciência de que Manarairema e seus personagens não visam representar perfeitamente a nação em que ela estava claramente inserida, mas sim apresentar uma das várias realidades vivenciadas pelos brasileiros, cujo país fora tomado por um golpe militar: a sensação e sentimento de impotência, denotadas pela única ação possível e que foi apresentada na obra de José J. Veiga, a abstração enquanto refúgio, um ato reativo (no sentido de agir a partir de outra ação iniciada previamente) de resistência ao novo que é forçado garganta abaixo.

Contudo, apesar do desânimo geral, dois personagens na trama estabelecem contato e chegam a visitar a tapera regularmente: o carroceiro Geminiano e o dono da venda Amâncio. Ambos assumem uma postura de não revelar informações sobre os homens ou sobre o que viram no acampamento deles, mas seus posicionamentos quanto aos militares divergem. O primeiro é retratado como um prestador de serviços, e se abstém de tecer comentários sobre seus empregadores, mas o último, enquanto comerciante (e por ter uma posição social um pouco acima da do carroceiro) tenta vender – sem haver na obra um motivo claro para isso – uma imagem positiva dos militares, conforme os trechos:

- Se todo mundo aqui fosse como eles, Manarairema seria um pedaço de céu, ou uma nação estrangeira. (p. 25) [...]
- Cheirar, não. Ninguém veio cheirar nada. Eles vieram trabalhar, trazer progresso. Se o povo não entende, e fica de pé atrás, a culpa é do atraso, que é grande. Mas eles vão trabalhar assim mesmo, vão tocar para a frente de qualquer maneira. Quem não gostar que coma menos. (p. 39)

Essa aproximação dessas duas figuras importantes para a cidade: o carroceiro, dono de seu rudimentar meio de subsistência, e o proprietário de uma pequena mercearia, apoiam, ou são coagidos a apoiar, os forasteiros e as mudanças pretendidas desses para a cidade. Os embates com outros personagens da obra (Apolinário¹⁹ e Manuel Florêncio, principalmente), nas várias situações em que Geminiano e Amâncio coagidos são forçados a reproduzir a violência a que são submetidos e igualmente coagir os que ainda não foram, são entendidos aqui como uma referência à parcela da população que apoiou a tomada de poder. As microssituações que aparecem na obra, como simulação da realidade maior à qual a obra e seu contexto de produção estavam inseridos, remete, portanto, à macrossituação do país – tudo isso apresentado em um texto alegórico.

Ainda sobre elementos alusivos à situação vivida pelo Brasil durante a ditadura, na obra de José J. Veiga também é retratada, de maneira sutil, a censura que vigoraria com maior força apenas dois anos mais tarde, em 1968, com o A.I. 5,

¹⁹ O personagem Apolinário, ferreiro da cidade, protagoniza uma cena de desafio direto ao poder dos homens da tapera, motivado por uma pequena rusga causada por seu filho, Mandovi. Conforme trecho já apresentado previamente nesta análise (trecho apresentado quanto à questão alegórica, no item 1 deste texto), o ferreiro é posto sob julgamento pelos homens da tapera, mas é logo liberado.

mas que já se fazia presente à época da publicação do livro, como nas três cenas seguintes:

A custo Geminiano conseguiu dizer que não vira Amâncio, que não sabia de peteca nem de briga, que estava tudo calmo na tapera, todo mundo trabalhando. (p. 23)

[...]

– Mas o que é que eles querem? Que apito tocam?

– Não querem nada. Não tocam apito nenhum. (p. 25)

[...]

Amâncio parecia saber alguma coisa, devia saber, mas teimava em desconversar, em fazer mistério — ou pelo prazer de irritar ou porque não podia mesmo falar, ordem dos homens, proibição. (p. 39)

Aqui, fica claro que a censura exercida não se dá através do silenciamento²⁰ de uma voz jornalística ou ainda de um veículo de comunicação, impedido de repassar informações que não estivessem de acordo com o regime, mas sim com o silenciamento das vozes comuns de pessoas comuns de Manarairema, impedidas de falar por um medo que as fazem evitar tecer comenter qualquer coisa sobre o que sabem dos militares que habitam a tapera²¹. Esse temor e arrependimento por terem entrado em contato direto com os invasores fica claro nas seguintes passagens, primeira com o discurso direto de Geminiano e a segunda com o de Amâncio, únicos personagens a constantemente estarem em contato com os militares e, portanto, os diretamente influenciados pelo poder tácito dos “homens da tapera”:

— O que é que eu faço, meu pai, o que é que eu faço? Como é que vou sair desta prisão? Por que foi que não recuei enquanto era tempo? O que será de mim agora? Não aguento mais! Estou nas últimas! Vejo que vou acabar fazendo uma besteira. (p. 29)

[...]

²⁰ Esse aspecto será desenvolvido no último capítulo desta dissertação mais pormenorizadamente.

²¹ Interessante apontar aqui para a figura do personagem Joaquim Rufino, com apenas uma única aparição em toda a obra, apontado como o único preso da cadeia de Manarairema, e podemos inferir com o trecho em que aparece como sendo um músico: “Joaquim Rufino, o único preso da cadeia, ao ver a dificuldade que os meninos estavam tendo para supri-lo de água e comida, apanhou a viola, sentou-se no parapeito da janela gradeada e fez uma moda para os bois” (p. 79). Entretanto, não iremos estabelecer paralelo com a situação dos músicos presos/exilados brasileiros por dois motivos: 1º. o personagem já estava preso na cidade, ao que tudo indica antes da vinda dos homens da tapera e, portanto, preso sem a influência ou por motivos do interesse dos militares; 2º. a prisão ou exílio de músicos brasileiros só se dará em grande impacto para o Brasil a partir do A.I. 5, em 13 de dezembro de 1968, dois anos após a publicação da obra de J.J. Veiga, conforme aponta a obra *A ditadura envergonhada*, de Elio Gaspari. Associar o personagem aqui a esses acontecimentos seria um claro anacronismo.

— Aí é que está o seu erro. Você fala como se não tivesse acontecido nada. Direitos? Que direitos! Quem não deve não teme! Tudo isso já morreu. Hoje em dia não é preciso dever para temer. Por que é que você acha que eu estou aqui pedindo, implorando, me rebaixando? Eu devo alguma coisa? E você já me viu com medo algum dia? Você precisa entender que não estamos mais naquele tempo... (p. 47)

Os que apoiaram os homens da tapera, no decorrer do tempo ficcional demonstram arrependimento e sofrimento com a situação na qual se envolveram. Como visto no subcapítulo anterior, Amâncio, ao final do problema, não se vê otimista com relação ao esquecimento e prosseguimento com a vida. Para ele, ainda haverá resquícios de tudo isso, principalmente por sua participação direta no problema. Contudo, nem todos terão esse sentimento de desilusão e arrependimento, Manuel Florêncio (o personagem mais otimista do livro todo) aponta para possíveis desdobramentos e consequências positivas da invasão e dos estragos causados pelos homens da tapera e de seus animais: “— Vai ser bom para as hortas — disse Manuel, sempre com um olho para ver o lado bom das coisas, das situações.” (p. 99).

2.4 Mudanças e resistência

Entendemos aqui que há no livro sutis referências a situações de resistência e de esperança, conforme visto no subcapítulo anterior. Mesmo que não explicitado, devido ao caráter alegórico da obra e do momento histórico vivido pelo autor, esses indícios se fazem presentes e significativos. O caráter político da obra é expressivo e, retomando outra obra de Jameson (1991), temos que

Isso concebe a perspectiva política não como um método de apoio, não como um método opcional e auxiliar a outros métodos interpretativos utilizados hoje – o psicanalítico ou o mito-crítico, o estilístico, o ético, o estruturalista – mas sim como um horizonte absoluto de toda leitura e toda interpretação. (JAMESON, 1991, p.17, tradução nossa)²²

²² Original: It conceives of the political perspective not as some supplementary method, not as an optional auxiliary to other interpretive methods current today – the psychoanalytic or the myth-critical, the stylistic, the ethical, the structural – but rather as the absolute horizon of all reading and all interpretation. (JAMESON, 1991, p.17)

Portanto, a interpretação e a leitura da obra de Veiga por nós feita é também uma leitura política do momento no qual ele estava inserido. Comparar a obra com o regime militar é inevitável. Para dar sequência e reforçar essa impressão que tivemos, é preciso apontar que a contínua presença dos militares, inicialmente motivo de curiosidade e mistério, passa ao longo da obra gradualmente ao desinteresse, como fica explícito nos trechos:

À noite a fogueira e os lampiões do acampamento queimavam até tarde, da cidade via-se o clarão entre as folhagens, e quando o vento era favorável chegava-se a ouvir vozes e risos e ondulações esgarçadas de música; mas o povo não prestava maior atenção, aquilo já fazia parte do cenário natural da noite, não chegava a perturbar o sossego.

Manarairema já não se preocupava tanto com os homens, e quando alguém falava neles era como quem se refere a realidades familiares – o calor, doenças, a carestia – o acostumado, o absorvido. (p. 13-14)

[...]

Obras cujo sentido – se tinham mesmo algum – ninguém alcançava nem queria mais alcançar; e quanto menos se falasse neles, mais tempo e mais cabeça sobram para o capinar diário. (p. 28)

Tal desinteresse chega ao ápice de fonte de “inspiração” para uma mudança, sendo, na realidade, entendido aqui mais como uma contaminação do que uma inspiração de fato, de maneira que ocorre uma mudança cultural nos modos e na vida dos habitantes da cidade, conforme a voz da personagem D. Bitá enuncia, próximo ao desfecho da obra:

E o mais triste era que certas pessoas de Manarairema estavam se esforçando por adotar aquelas comidas, obrigavam as mulheres a cozinhar broto de bambu, comiam fingindo estar gostando e repetiam para convencer; mas as crianças, mesmo obrigadas, cuspiam fora e largavam o prato.

Pensando bem, só as crianças de Manarairema é que estavam refugando as novidades trazidas pelos homens da tapera. (p. 82)

Nesse trecho, resumida principalmente à alimentação, a crítica da personagem mais velha – uma das poucas representantes de sua faixa etária a serem representadas no livro – aqui se dá quanto ao “novo”, à novidade, trazido pelos militares e que aos poucos acabou sendo reproduzido pela população de Manarairema que, ainda de acordo com o olhar de D. Bitá: “era cheia de prudências, de conveniências, de esperanças de vantagens, ou então de simples medo.” (p. 82).

Desse modo, fica claro que as mudanças eram feitas de maneira consciente, porém não espontâneas ou de modo natural, mas sim foram influenciadas pelo poder velado que os militares detinham sobre os habitantes de Manarairama, poder esse manifestado basicamente pelo medo. Contudo, nem todos aceitavam passivamente essa mudança imposta, cabendo às crianças o principal papel de resistência. Aqui é necessário olharmos para outra obra, igualmente produzida durante a ditadura militar brasileira, no ano de 1970, e igualmente uma obra alegórica: *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, em que, ao final de seu texto, dá a uma criança o papel de fazer o que nenhum adulto ousava dizer:

CII

A julgar pelas aparências, pelo seu progresso material visível a olho nu – novas indústrias e casas de comércio, mais ruas asfaltadas, serviços públicos melhores – Antares é hoje em dia uma comunidade próspera e feliz.

Como, porém, nada é perfeito neste mundo, às vezes na calada da noite vultos furtivos andam escrevendo nos seus muros e paredes palavras e frases politicamente subversivas, quando não apenas pornográficas.

Os dedicados guardas municipais, sempre alerta, dão-lhes caça dia e noite. Numa destas últimas madrugadas abriram fogo contra um estudante que, com broxa e piche, tinha começado a pintar um palavrão num muro da Rua Voluntários da Pátria. Na calçada, no lugar em que o rapaz caiu, ficou uma larga mancha de sangue enegrecido, na qual a imaginação popular – talvez sugestionada por elementos da esquerda – julgou ver a configuração do Brasil. (É assim que nascem os mitos.)

Cedo, na manhã seguinte, empregados da prefeitura vieram limpar a calçada dessa feia mácula, e quando começaram a raspar do muro o palavrão, aos poucos se foi formando diante deles um grupo de curiosos.

Aconteceu passar por ali nessa hora um modesto funcionário público que levava para a escola, pela mão, o seu filho de sete anos. O menino parou, olhou para o muro e perguntou:

– Que é que está escrito ali, pai?

– Nada. Vamos andando, que já estamos atrasados...

O pequeno, entretanto, para mostrar aos circunstantes que já sabia ler, olhou para a palavra de piche e começou a soletrá-la em voz muito alta: “Li-ber. ...”.

– Cala a boca, bobalhão! – exclamou o pai, quase em pânico.

E, puxando com força a mão do filho, levou-o, quase de arrasto, rua abaixo. (VERÍSSIMO, 1998, p. 336)

A crítica sutil ao estado de exceção instaurado no Brasil encontrada na obra de Veiga (e também em outras obras da época, como na obra citada de Veríssimo), e que está presente ao longo do texto alegórico, pode ser explicada à luz das

palavras de Weinhardt: “A oposição ao regime militar das décadas de 60 e 70 do século passado já foi ficcionalizada, seja no período mesmo, como denúncia e tentativa de resistência, seja após a abertura, como exorcismo.” (WEINHARDT, 2015 p. 245).

Claramente percebemos, pois, em *A hora dos ruminantes*, um explícito tom de denúncia e, através dessa, uma sutil forma de resistência (novamente uma ação reativa a algo feito por outros, no caso os militares). Ao representar a situação que o país vivia através de um texto alegórico que condensa em si várias das situações e transformações radicais pelas quais a sociedade brasileira passava, e que se dão em mudanças sofridas pela fictícia cidade de Manarairema, tais quais as mudanças de ordem causadas pela chegada dos militares da tapera, o medo que eles causaram e o mistério que os rondava, os personagens que os auxiliaram e caíram em desgraça por fazê-lo, os meios de produção da cidade alterados e tomados, a invasão dos animais e as situações sociais invertidas, quase que culminando na total destruição da cidade e morte da população, e, finalmente, o único enfrentamento possível da situação com um escape ao passado, de forma que o presente tornou-se insuportável de encarar, vemos tudo isso como uma forma de denúncia. Se na obra a situação se resolve – mesmo que sem intervenção ou ação direta dos moradores que padeciam dos maiores problemas –, o nó provocado pelos militares invasores ainda assim acabou sendo desfeito sozinho, passando a fazer parte da história da cidade. Devido ao fato da narrativa contida no livro se passar anos antes do desfecho da ditadura militar brasileira, interpretamos o seu final não como um prenúncio ou tentativa de vidência, mas como reflexo da situação que reinava no momento: um dia o regime de opressão iria acabar, de um jeito ou de outro, coisa que a História sempre ensina aos homens, nada é perene, tudo uma hora se transforma e vira outra coisa. Portanto, “a hora” do título da obra está envolta em seu próprio termo: hora, fração de tempo, composição de momentos que resultam em dias, em anos, em décadas. Uma parte pequena do todo, e que – certamente – irá dar lugar a outras, caso se resistisse tempo suficiente.

3 A RESISTÊNCIA ENQUANTO FRACASSO E AUSÊNCIA DE REAÇÃO: A MÁQUINA DE FAZER ESPANHÓIS, DE VALTER HUGO MÃE, E A DITADURA DE SALAZAR

O romance *a máquina de fazer espanhóis*, de Valter Hugo Mãe, traz em suas linhas a história de um senhor de 84 anos, António Jorge da Silva (ou comumente chamado de apenas “Sr. Silva²³”), após a morte de sua esposa, Laura. Resumidamente, depois do falecimento de sua mulher, o personagem é colocado em um asilo por sua filha, Elisa, de modo que a narrativa se concentra em grande parte na vida dele dentro da casa de repouso, chamada de Feliz Idade.

Dotada de uma escrita que não se utiliza de letras maiúsculas, ou da alternância, em uma aproximação da dicção de Saramago²⁴, a obra passa, em quase a totalidade dos capítulos, a visão do personagem Sr. Silva sobre os acontecimentos – sendo ela também a voz do narrador. É possível afirmar isso com base na leitura de dois emblemáticos capítulos: “Teófilo Cubillas” e “A máquina de fazer espanhóis”, pois, além de serem os únicos em que existe o uso convencional de maiúsculas, há também uma mudança de foco narrativo, pois o leitor descola-se do olhar do Sr. Silva sobre a situação para acompanhar a visão de um narrador distante da cena, como é possível de verificar nos dois seguintes fragmentos dos dois capítulos, respectivamente:

Raios partam se não era o Teófilo Cubillas impecavelmente emoldurado, sem vincos que se vissem, posto na parede como uma obra de arte, o belo estupor, a sorrir.

“É já antigo e não há muito quem se lembre (...)” (MÃE, 2010, p. 58)

[...]

A dona Leopoldina refileva com o inspetor dizendo-lhe claramente que não queria mais que pusesse ali os pés. Era uma maçada estar continuamente preocupada com uma pinga de sangue que alguém deixara cair no chão de seu quarto. (MÃE, 2010, p. 189²⁵)

²³ Interessante apontar que na obra a maioria dos personagens é referenciado apenas por seus sobrenomes, ou seja, por suas famílias, tipicamente portuguesas. Esse aspecto será de grande importância a esta análise no subcapítulo 1.3.

²⁴ Essa relação com Saramago é apontada no prefácio de Caetano Veloso, presente na 2ª edição brasileira, lançada pela Editoria Globo através do selo “Biblioteca Azul”.

²⁵ A fim de contribuir para fluidez do texto, as citações da obra literária serão doravante feitas apenas com a indicação do número da página. A referência completa encontra-se ao final da dissertação.

Por figurar o final da vida de um homem que vivenciou boa parte da história de Portugal do século passado, entende-se e pretende-se nesta análise apontar para a maneira como a obra de Hugo Mãe representa, de maneira alegórica – por meio de um intertexto com o cânone literário português (Fernando Pessoa) –, a fragmentação de Portugal enquanto entidade social historicamente construída e a influência disso nos personagens da obra. Em decorrência dessa situação posta no romance, entendemos que o ideário de nação é problematizado e refletido a partir das consequências da ditadura salazarista, mais conhecida como Estado Novo português (1933 – 1974), juntamente com uma também problematização da identidade do narrador-personagem, um senhor que vivenciou os 41 anos da ditadura como parte integrante de sua própria história e que agora vive os momentos mais frágeis e debilitados de sua vida, internado num asilo.

A hipótese de leitura a ser apresentada neste texto é a correlação entre o asilo Feliz Idade e Portugal, de modo que a decadência de um se reflete, simbolicamente, no outro, havendo um destaque importante à resistência longa da população de uma nação extremamente impactada pela ditadura, anos de repressão e violência estatal, porém que acaba falhando e cedendo ao longo do desenrolar da trama, ou simplesmente não demonstra reação, sem opor resistência consistente ao regime. É importante também destacar que a narrativa se vale de elementos de obras do gênero ficção histórica para desenvolver suas reflexões, visto que, por ser o personagem-narrador um senhor já de idade e que vivenciou a ditadura de Salazar, as suas memórias não são dissociadas da importância que tal momento tem para a história da nação. Afinal, como aponta Anderson, “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.” (ANDERSON, 2006, p. 219, grifo nosso). Esse trecho do crítico, que busca em seu texto discutir a relevância e possibilidade de existência do romance histórico na contemporaneidade, para nós é revelador devido ao uso da expressão “período pós-moderno”, e não apenas relativo a uma obra ou produção literária pós-moderna, o que consiste em uma grande diferença, principalmente se levarmos em consideração o debate sobre a existência

ou não de um pós-modernismo, se não seria na realidade um longo modernismo e outras discussões. Ainda para ajudar-nos a pensar sobre as obras contemporâneas produzidas, também recorreremos a Bastos, que aponta para:

Esta ficção histórica nossa contemporânea discrepa do modelo romântico em muitos aspectos, tais como a ausência de triunfalismo, a diferente perspectiva temporal do narrador, a explicitação de sua natureza ficcional e conseqüente *caráter autorreflexivo, intertextual*, além da frequente recorrência à paródia. (BASTOS, 2001, p.19, grifo nosso)

Dessa forma, à luz de Hall (2015), entende-se que o que acontece na obra de Hugo Mãe evidencia a transição do que o crítico denomina de “sujeito sociológico” para o “sujeito pós-moderno”. A fim de esclarecer essas nomenclaturas e como elas se relacionam, Hall afirma que:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. (...) Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. (HALL, 2015, p. 11)

Ao revisitar seu passado, de maneira a não apenas compreender e tentar superar a morte de sua esposa, o Sr. Silva também passa a recuperar acontecimentos marcantes de sua trajetória e que, de certo modo, espelham-se com aquilo que ele vivencia dentro do asilo. O interesse tímido que ele demonstrou ainda jovem pela política renasce e floresce em sua estadia no Feliz Idade, quando entra em contato com um dos moradores (o personagem Silva da Europa, um ávido entusiasta desses assuntos), de maneira que as discussões entre os dois desperta no narrador-personagem uma maior consciência acerca de questionamentos políticos, que ele descobre também fazerem parte da própria constituição de seu Eu. É através desse exercício de alteridade, a relação direta com o Outro que vem a definir o Eu, que o fascismo despontará no decorrer da obra como característica definidora do Sr. Silva. Junto a esse interesse político renovado e despertado e, mais ainda, a uma consciência crítica sobre seu posicionamento e comportamento

em sociedade, o Sr. Silva também se verá recuperando lembranças da ditadura salazarista, o que está intimamente ligado a esse despertar político do personagem.

Ao rememorar suas atitudes pequenas e questionáveis durante o regime de exceção, o protagonista toma consciência crítica de seus atos, num claro exemplo de processo de construção de conhecimento histórico (pelo menos a sua própria história), somente possível através de um distanciamento temporal. Porém, ao final da obra, percebemos que o narrador e suas tentativas de construção de identidade após a internação em um asilo falham, ao passo que as máquinas que assombram o Feliz Idade começam, uma a uma, a retirar o que há de mais importante e de simbólico dos personagens importantes da obra. A resistência, um elemento caro a esta análise, na obra de Hugo Mãe é apresentada em sua mais cruel faceta: na sua ausência.

3.1 A discussão da nacionalidade portuguesa: a metafísica de Pessoa

Sendo assim, para nós fica possível de ler que a ideia e a problematização da nacionalidade portuguesa de nação, presentes em todo o romance de Hugo Mãe, tornam-se visíveis de algumas formas, principalmente com a) uma relação literária (Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa); b) uma relação histórica (a ditadura salazarista e seus impactos no país após o fim do regime); e c) a própria ideia de identidade portuguesa. Esses três aspectos se mostram na obra de modo muito particular e específico: através da figura das máquinas que roubam coisas e que aparecem pontualmente em três momentos no livro.

Cercados de mistério e estranheza, alguns pacientes terminais do Feliz Idade relatam em um dos quartos a existência, durante a noite, de “máquinas” que são levadas até as acomodações para retirar o que dá de melhor em tais pacientes. O primeiro trecho que mostra essa cena se dá com o Sr. Esteves, retratado na obra como o homem que aparece em alguns versos do poema “Tabacaria”²⁶, de Álvaro

²⁶ Conforme o poema de Álvaro de Campos:

O homem saiu da Tabacaria (metendo troco na algibeira das calças?).
Ah, conheço-o: é o Esteves sem metafísica.
(O dono da Tabacaria chegou à porta.)

de Campos, e que, dentro do romance, é tido como alguém que possui uma “metafísica”²⁷. Esse personagem é marcado na obra, portanto, como representante da metafísica da poesia de Pessoa e que, retomando Hall (2015, p. 11), entendemos como figuração do “sujeito sociológico”, ou seja, um “eu” já muito mais complexo que a concepção anterior, não mais dotado de autonomia e autossuficiência, passando a depender de uma relação íntima com o meio social ao qual estava inserido, sendo esse “eu” igualmente parte da estrutura social à qual estava inteirado – nesse caso, o “eu” português é visto como parte constitutiva também da própria sociedade portuguesa, expressas na obra pela metafísica, obtida somente através da poesia de Pessoa. O seguinte trecho evidencia essa cena:

o doutor bernardo veio dizer-me que o esteves se lembrava bem dos pesadelos tolos da noite anterior, que estava a rir-se da máquina para roubar a metafísica a um homem e que achava que eu era um anjo dele. o esteves, senhor silva, veio dizer-me que você era um anjo dele. e eu, que estava calado numa tristeza profunda, só então falei para dizer, o doutor sabe que *aquele homem é alguns dos melhores versos do fernando pessoa, aquele homem é a nossa poesia problematizada*. a longevidade dele foi uma demorada marcha contra a derrota. (p. 60, grifo nosso)

Nele, vemos que a “máquina para roubar a metafísica de um homem” serve para evidenciar uma explícita virtuosidade portuguesa e que está expressa na figura do personagem Sr. Esteves (a metafísica) e que se dá também através de um intertexto com o famoso poema “Tabacaria”. Ao ter sua metafísica roubada, metafísica essa que é dita como ‘demorada marcha contra a derrota’, deixa-se claro que o processo de derrota citado é acelerado, ou seja, o ideal de identidade atrelado à poesia de Álvaro de Campos (heterônimo de Fernando Pessoa) se desvanece gradualmente, de modo a se transformar em outro tipo de identidade, mais uma vez aqui retornando às concepções de Hall sobre as três identidades possíveis. Ainda, relativo à “marcha contra a derrota” apontada, é importante também salientar como os personagens, ao menos o Sr. Silva e seus colegas, possuem uma consciência quanto a importância da obra de Pessoa – e da metafísica dela expressa no Sr.

Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me.

Acenou-me adeus gritei-lhe Adeus ó Esteves!, e o universo

Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança, e o dono da Tabacaria sorriu. (PESSOA, 2007, p. 292)

²⁷ O seguinte trecho explica essa relação em o personagem ter ou não ter, afinal, uma metafísica: “eu voltei a ouvi-lo dizer, mas eu tenho muita metafísica, isto de os poetas nos roubarem a alma não é coisa decente, porque aquilo da poesia leva muita mentira.” (p. 51)

Esteves –, como algo que serve de amparo e apoio ou ainda, em outra interpretação possível, algo que auxilia no processo de resistência a um processo entendido aqui como de grande perda cultural e social que Portugal está vivenciando. Fica claro, pela leitura do seguinte trecho, que a “metafísica” se faz presente na vida do protagonista com base em sua relação com o túmulo de sua falecida esposa:

o lugar onde a laura está é igual aos outros. não tem nada de especial e se eu não a conhecesse não conseguiria convencer-me de que ela mereceria melhor. [...] e por isso *não seria de espantar que o seu túmulo tivesse um aparato todo outro, a explicar às pessoas a diferenças entre os mortos*. mas era saudade minha. só uma saudade minha. qualquer outro visitante do cemitério sentiria o mesmo se porventura se desse ao lirismo habitual de meus devaneios. (p. 103, grifo nosso)

Aqui, apesar de consciente em relação à ausência de um elemento sobrenatural ou místico no local em que reside o corpo de sua esposa, o Sr. Silva ainda tem a saudade que sente como algo que desperta e causa uma sensação diferente e subjetiva sua percepção da realidade, e faz questão de deixar isso claro. Essa subjetividade, expressa pela saudade e por uma visão diferente da realidade, é algo que entendemos como influenciado, sutilmente, pela presença indireta do Sr. Esteves e de sua metafísica, não como personagem que interage diretamente e provoca essa mudança de percepção, mas sim como símbolo. O excerto a seguir reforça essa impressão, devido ao fato de o protagonista estabelecer uma relação desse personagem com uma figura religiosa: “pus-me dali para fora e achei que o esteves sem metafísica, com os seus quase cem anos, era a melhor senhora de fátima do lar.” (p. 51), ou ainda como lembrança direta à memória de Pessoa: “[...] era como se o próprio maravilhoso genial lindo fernando pessoa ressuscitasse à minha frente, era como dar pele a um poema e trazê-lo à luz do dia, a tocar me no quotidiano afinal mágico que nos é dado levar.” (p. 51).

Desse modo, cabe aqui destacar a importância da obra de Pessoa enquanto literatura que contribuiu ao processo de formação do indivíduo português durante a modernidade, conforme nos aponta Eduardo Lourenço:

O modernismo é para Fernando Pessoa uma questão que ele tem ao mesmo tempo com o mundo em que vive e com Portugal, mas por sua vez Portugal apresentou-se lhe cedo como enigma objetivo com o qual há muito a consciência nacional se debate. Desde jovem que

ele pretende, novo Édipo, encontrar a resposta que, mais tarde, sob transparente arquitectura, será para nós o Templo da nova imagem de que necessitava para ter uma pátria cujo centro estaria em toda a parte e a circunferência em parte alguma. Se a resposta de Pessoa é aquela que a enigmática realidade lusíada estava pedindo é assunto que ficará de fora do nosso horizonte. *O nosso propósito é somente o de mostrar que a utópica preocupação de Pessoa pelo ser e destino histórico-mítico de Portugal se insere num contexto e num processo mais antigo e vasto (...).* (LOURENÇO, 2002, p. 81, grifo nosso)

Fica claro, portanto, que parte da crítica literária voltada às obras portuguesas, expressas aqui na voz de Lourenço, tomam ciência da representação portuguesa através de nomes marcantes de sua literatura. Ao trazer não explicitamente e explicitamente, conforme apresentado, em sua obra um intertexto com Fernando Pessoa, mais especificamente o heterônimo Álvaro de Campos, entendemos que Hugo Mãe dialoga com essas tradições, sendo inclusive possível apontar para a possibilidade de um outro diálogo, mais sutil, com a própria crítica literária, visto que o autor também tem formação na área²⁸ - e que reforça a possibilidade do diálogo com a obra camoniana, apesar de isso não se fazer de maneira direta.

No próximo trecho, o narrador aponta para uma relação entre essa “máquina” misteriosa e outro elemento de grande destaque para *a máquina de fazer espanhóis*: a ditadura de Salazar. A relação entre objeto ficcional e um acontecimento histórico é posto em um mesmo plano, o que evidencia a importância que ambos os elementos possuem na obra:

chegou-se mais perto e disse, sabe o que é que afinal foi mesmo uma máquina para roubar a metafísica aos homens, perguntou aquilo e suspendeu-se no nosso ar, expectante, à espera de esclarecimento, o estupor da ditadura, a ditadura é que nos quis pôr a todos rasos como as tábuas, sem nada lá dentro, apenas o andamento quase mecânico de cumprir uma função e bico calado, a ditadura, colega silva, a ditadura é que foi uma terrível máquina de roubar a metafísica aos homens, eu e a elisa rimo-nos. (p. 62)

Dessa ditadura, temos a relação entre ficção (a narrativa em torno da vida do Sr. Silva) e o que, com um certo receio, denominamos realidade (ditadura

²⁸ O escritor é pós-graduado em *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea* pela Universidade do Porto.

salazarista). É sempre delicado lidar em análise literária com essas definições absolutas entre “realidade” e “ficção”, contudo, é reconhecido que muitas vezes o texto literário dialoga e se apropria de elementos do mundo além das páginas dos livros. Nesse caso, a ditadura portuguesa é tematizada dentro da obra de Hugo Mãe, principalmente no que tange a relação dos personagens, que se ocupam em grande parte do tempo em discutir os efeitos da ditadura em suas vidas e na sociedade portuguesa. É através dessa íntima relação com o passado do narrador-personagem que a obra possui sua maior crítica à realidade portuguesa e, principalmente, ao passado português, conforme o trecho seguinte deixa claro:

não foi culpa do padre, nem da igreja e nem de deus. foi só o triste acaso de *sermos miseráveis num país de miséria que não esperava de nós mais do que o brio e o sacrifício mudo*. havíamos sacrificado o nosso primeiro filho, e saído com duas moedas no bolso que pagariam quatro ou cinco sopas e nos deixariam para o resto do mês à deriva da sorte, começaram os outros a benzer-se e a rezar e levaram-me para uma cadeira onde me estenderam o crucifixo que tínhamos sobre a cómoda, e esperaram que deus, ou o peter pan, entrasse na minha vida com explicações perfeitas sobre o que sucedera, esperaram que a vida se prezasse ainda, feita de dor e aprendizagem, feita de dor e esperança, feita de dor e coragem, feita de dor e cidadania, feita de dor e futuro, feita de dor e deus e *salazar*. (p. 84, grifo nosso)

O resgate histórico da nação não se dá de modo aparente ou explícito, no entanto, é possível ver *a máquina de fazer espanhóis* como um retrato de uma situação social, podendo ser encontrada em várias regiões do planeta, como no Brasil e na Argentina, (por tematizar a velhice e os últimos anos da vida de uma pessoa), independente de nacionalismos. Todavia, dispensar a importância do elemento Portugal e da reflexão sobre a nação e de como isso influencia os habitantes do país dentro da obra é algo que não seria possível ser feito: Portugal e seu passado recente (com enfoque para o regime de exceção) habitam as páginas de Hugo Mãe tanto quanto habitam a vida de seu protagonista. Um e outro não podem ser dissociados, o que nos leva, portanto, a uma necessária consideração da importância de a conjuntura histórica para melhor compreender o texto ficcional que remete a esse tempo.

Por isso, ainda dentro do símbolo da “máquina”, temos ainda um segundo tipo de máquina, compreendida aqui como representante dessa ideia de nação e pátria que estão intimamente ligadas à ditadura e que, na ordem na qual aparece no livro,

parece dar sequência à metafísica da poesia de Pessoa. Se essa primeira máquina distorcida e imperfeita visava roubar a metafísica, a próxima máquina apresentada ao leitor visa roubar a noção patriótica e identitária do que é ser português. Novamente aqui recuperamos Lourenço (2002), que aponta que “O nacionalismo de Pessoa é de outra ordem e outro alcance” (LOURENÇO, 2002, p.113), o que o crítico, em linhas gerais, discute como sendo um tipo de nacionalismo muito mais idealista do que prático, também reforçado no trecho “De Portugal enquanto realidade presente não espera Pessoa nada. De Portugal como nauta de si mesmo, como história-profecia (...), tudo.” (LOURENÇO, 2002, p.114).

À luz desses fragmentos do texto crítico apresentados, reforça-se a ideia de que na obra de Hugo Mãe é possível ler a transição entre essa identidade mais utópica, expressa pelo Sr. Esteves e sua metafísica, para uma de outra ordem, expressa em outro personagem, e de modo a evocar um realismo prático a tal identidade. O momento literário e histórico português de Pessoa gradualmente passa a algo mais recente, mais próximo da ditadura de Salazar e, concomitante a isso, também se alteram as concepções de identidade portuguesa. Entretanto, esse processo de mudança não é pacífico e natural: a ele ocorre muita resistência, porém tal situação é inexorável, lentamente essa identidade que vimos como é construída na obra de Hugo Mãe acaba por se transformar, gostando ou não os personagens disso. Como o próximo trecho evidencia, a perda causada pelo Sr. Esteves altera a própria percepção do narrador-personagem sobre aspectos de ordem subjetiva:

sentei-me nas pedras da laura e não tive a menor percepção de que ela estivesse ali a sentir minha presença. não senti a sua, quero eu dizer. não havia ali nada que pudesse recuperar a sensação de tangibilidade com a minha mulher. nenhuma aragem esquisita ou ruído sinistro que eu pudesse treslar para achar que do além se comprovava a persistência da vida e, melhor, a persistência da laura. (p. 180)

Nesse fragmento, fica clara a ausência de uma “metafísica”, de algo que sutilmente influenciava a percepção turvada pela saudade do Sr. Silva. Quando morre, depois de tirada sua metafísica, o Sr. Esteves também passa a representar a perda de um ideal, de um símbolo. A resistência à derrota, conforme um dos trechos anteriores citava, cedeu um tanto a mais, acelerando o processo, de modo que o protagonista passa a duvidar da existência do personagem falecido e de sua

história: “o esteves foi um delírio, doutor bernardo. que estupidez a minha a de acreditar que fora personagem do pessoa, uma personagem tão fictícia quanto possível. era uma fantasia e eu só caí nela porque queria tanto encontrar algo que me sustentasse diante do sol.” (p. 180). Se antes o Esteves era motivo de alegria para seus amigos, após sua morte, sua influência e características principais são perdidas juntamente com ele, e isso também se demonstra em como o protagonista o enxergava.

3.2 Entre Portugal e Espanha: o patriotismo à prova

Essa transição de representação de identidade para outra mais prática e realista não se dá aleatoriamente com um personagem que não é de Portugal, mas sim com um proveniente da Espanha. Representado não por sobrenomes, numa sutil inferência à relação de que apenas cabem os “verdadeiros” portugueses serem representados por um sobrenome tradicional, mas sim pelo primeiro nome, Enrique é uma figura que procura, na obra, reafirmar que não é espanhol, mas sim português (apesar de ser sempre marcado pelos outros habitantes do asilo pelo adjetivo pátrio “espanhol”). Esse estrangeiro que procura ser visto como português é, estranhamente, o único personagem do romance que busca reforçar sua nacionalidade e vínculo patriótico com Portugal. O seguinte trecho aponta para essa relação entre pátria e as estranhas máquinas que circundam a obra de Hugo Mãe, de maneira a evidenciar a relação histórica entre as duas nações:

e sabem que mais, portugal ainda é uma máquina de fazer espanhóis, é verdade, quem de nós, ao menos uma vez na vida, não lamentou já o facto de sermos independentes, quem, mais do que isso até, não desejou que a espanha nos reconquistasse, desta vez para sempre e para salários melhores, deixem-se de tretas, meus amigos, que o *patriotismo* só vos fica mal, bem iam assentar-vos uns nomes à maneira, como pepe e pablo, diego e santiago, assim a virar para o lado de lá da fronteira, onde se come mais à boca grande e onde sempre houve mais ritmo no sangue, aqui, enquanto houver um salazar em cada família, estamos entregues ao inimigo, o senhor pereira, de fralda e tudo, encarou o silva da europa e pediu-lhe que tivesse piedade dos nossos ouvidos, só um pouco, para que o sol viesse sem medo bater-nos na pele. (p. 78, grifo nosso)

Nesse fragmento, fica clara uma reflexão quanto à importância da nação para esses idosos. A nacionalidade portuguesa não é vista de maneira positiva, e nem é mais cercada de metafísica, como naquela proposta por Pessoa. Outro trecho reforça essa visão negativa:

[...] andámos nós a desbravar os mares, a encontrar monstros marinhos e terrestres, a sofrer de escorbuto e a morrer de amor por elevadas donzelas exóticas, para chegarmos a este ponto e nos vermos infestados de madames xanicas e pachis, com biquinhos de flores, a cheirarem como as flores como se regressem ao básico do cio e da condição animal. [...] fomos sempre um povo de caminhos salgados. ainda somos um povo de caminhos salgados. isto é coisa para nos amargar o sangue e nunca mais nos permitir a leveza destas cenas. (p. 205)

Ainda, este último fragmento reforça esses elementos de maneira sintetizada, e reforça também a importância que Portugal tem para Enrique: “tínhamos estado a comentar que porcaria era a cidadania portuguesa, mesmo depois da revolução e como poderia ser melhor a espanhola. mas na cabeça daquele homem a tradição deste lado da fronteira cumpria mais adequadamente os seus anseios.” (p. 185).

Retomando Hall (2015), é aqui que se percebe com maior força a desfragmentação de um ser único e dotado de valores igualmente plenos, com uma passagem a outro tipo de ser, não mais uno, mas sim múltiplo e contraditório. Para esses personagens, que passaram pelo pior da ditadura, ser português é passar fome e receber salários míseros, de modo que a nacionalidade não é algo positivo, pelo contrário. A percepção da realidade portuguesa para esses personagens portugueses reforça a ideia de uma perda de identidade comum, associada à nação. O excerto a seguir mostra nitidamente como tal valor já está esgotado, assim como os próprios personagens, um reflexo do outro: “dizíamos asneiras, era o nosso modo último de ter nação. estávamos demasiado ferrados pela idade para sermos coerentes e de confiança.” (p. 186).

Contudo, é somente através da figura do Outro, novamente o exercício da alteridade posto em prática, que transparece na obra o valor do nacionalismo português. É somente através de Enrique, um espanhol e que valoriza “ser português”, que fica clara essa perda identitária nacional por parte dos portugueses representados na obra. Se ao falar da metafísica figurada por Pessoa ainda havia uma ‘marcha contra a derrota’, aqui ela já está completa: a resistência portuguesa, já decadente por ser representada somente por personagens idosos, foi “vencida” por

seus próprios cidadãos, que desistiram, ou melhor, nem chegaram a tentar resistir: a representação explícita da não reação e da inação, diferentemente do que se pode perceber na obra de José J. Veiga, e que poderá também ser vista na obra de Fuks. Porém, o ato de resistir ainda subsiste nesse 'outro', o espanhol, que ainda resiste em ceder sua nacionalidade portuguesa, o que apenas reforça a leitura de que os cidadãos portugueses que habitam o lar Feliz Idade não chegam a de fato tentar resistir aos efeitos da ditadura.

Essa perda fica ainda mais nítida no próximo trecho, em que a segunda máquina aparece transformando portugueses em espanhóis, ou seja, transformando um povo em outro, estabelecendo assim uma clara diferenciação de valores quanto às nacionalidades:

o espanhol enrique dizia que à noite entravam uns homens pelo seu quarto dentro, cumprimentavam o senhor medeiros, que se mexia e lhes falava com confiança, e depois montavam sobre ele um aparato estranho de cabos e mangueiras, de ecrãs e coisas de computador, como teclados e até godés e tubos de ensaio onde fumegavam preparos químicos, durante a noite, esses homens iam para ali com ar de cientistas secretos, dos quais ninguém sabia nada, e montavam uma tremenda máquina de transformar portugueses em espanhóis, e ele insistia em explicar-lhes que era português, que estava bem com o ser português e que não precisava de ajuda para fugir do país, deitar o país fora, ser outro, mas os homens não queriam saber da sua insistente vontade, tinham por ofício convencer os cidadãos a apreciar o modo de vida do país vizinho, chamando atenção para a sua história deslumbrante e para o facto de nos ter dado nascimento e até lembrando os sessenta anos em que pareceu que o sonho de regressar a casa se consumava, eram homens muito decididos, não viam como poderia existir resistência numa transformação tão brilhante, e o enrique de badajoz insistia que badajoz era toda uma cidade de Portugal e gritava a pulmões cheios enquanto o senhor medeiros lhe dava ordens concretas para a morte, durante a noite, tantas noites assim acontecia, o antigo quarto do esteves era usado para as experiências mais bizarras de quem inventava máquinas para fins que aceleravam a morte dos utentes, o senhor medeiros, que não morreria nunca, fizera algum estranho pacto com o diabo. (p. 98)

A perda de identidade para o espanhol que se quer português pode até ser lida de maneira a destacar a caricatura e ironia presentes na cena, mas é também relevante o fato de que essa máquina estranha e cheia de aparatos tecnológicos rouba algo importante para esse personagem. Não é à toa que o título da obra remete, portanto, a essa cena em particular: entende-se que, ao ser transformado

em espanhol, quem passa por tal aparelho tem sua identidade portuguesa, comunitária e social negada e adaptada a novos valores. Ao retirarem a cidadania portuguesa de Enrique, retiraram simbolicamente do personagem também a importância cultural e histórica que Portugal possui e influi no personagem. Apesar de resistir, o seu destino foi inexorável. Isso deixa claro o grande tom pessimista que há na obra de Hugo Mãe. Se em *A resistência* ou em *A hora dos ruminantes* o ato de resistir, apesar das mais variadas formas em que se apresenta, perdura e leva a algo positivo, por menor que seja, em *a máquina de fazer espanhóis* ele nem chega a se manifestar adequadamente.

Nossa hipótese reside no tempo de duração das ditaduras militares, a fim de tentar apresentar-se uma possível resposta a essa situação expressa nas três obras. Se na Argentina o regime de exceção durou sete anos e no Brasil 21 anos, em Portugal ela fez parte da vida de várias gerações, pois durou no total 41 anos: um período muito longo e que causou severas consequências na nação e em seus habitantes. Talvez nisso se explique um dos motivos dessa desesperança contida na obra de Valter Hugo Mãe.

3.3 A ditadura de Salazar e reconstrução do passado

O narrador se vê colocado em um asilo, como um inválido, à margem da sociedade, e ainda de luto pela perda da esposa. Contudo, apesar desse cenário ser terrível, o personagem não se desanima de todo. Há vários debates e conversas que interessam ao Sr. Silva e que aparecem ao longo do romance, mas um em especial é sempre motivo de calorosas disputas e instigam o personagem: o fascismo em Portugal. A importância dessas reflexões políticas para o narrador se mostra explícita nos seguintes trechos, primeiro com o personagem já à beira da morte: “diga-me coisas sobre o fascismo, explique-me como éramos um povo de orelhas baixas a mando de um padeco de voz de menina, e ele sorria, respondia-me, você já sabe tudo, você sabe até melhor do que eu.” (p. 100), e são reforçadas pelo fato de ele só se permitir ter esse tipo de discussão depois de velho, quando o regime fascista há havia se ido e também a mulher, que lhe servia como desculpa para não discutir política:

por isso não gostava que eu discutisse com ela as coisas da política. queria que a política não fosse um assunto lá em casa. haveríamos de apreciar a poesia, o folclore e uns fados, haveríamos de ter passeios aos domingos e brincar com os miúdos a crescerem e era assim a nossa vida, sem beliscar os tubarões que nos podiam ferrar. (p. 133)

[...]

e ele foi olhar nos olhos da laura, que estavam apavorados, e ela seguia dizendo que nós não tínhamos ligações a nenhum movimento, que éramos os mais correctos cidadãos e que da nossa família só se esperavam a virtude e o trabalho. (p. 183)

É visível a influência e importância que a falecida esposa desempenhava nas quase inexistentes tentativas do narrador em ter uma vida política e se rebelar ao regime. Importante destacar, então, que a morte dessa personagem impacta profundamente o protagonista, que agora se vê sem mais desculpas ou motivos familiares contrários ao desenvolvimento de sua voz política. Se antes a esposa servia como espécie de guia moral e jeito de evitar se envolver na política, durante a narrativa no asilo, destituído à força de laços familiares e distante no tempo dos acontecimentos passados, o Sr. Silva já não possui mais motivos para não o fazer, como o trecho deixa claro o viés crítico com que o personagem reconstrói sua própria percepção da história: “o regime se nos metia pela pele adentro como um vírus, ficávamos sem reacção, íamos pela vida abaixo como carneirada, tão bem enganados.” (p. 86).

Dessa forma, valores forçados e oriundos da influência da ditadura salazarista como a religião, que antes eram aparentemente sólidos, mostraram-se não tão rígidos assim já durante a juventude do personagem:

eu e a laura começámos por pensar que nada nos faria mal. que a custo nos tornaríamos úteis na máquina social e estaríamos abrigados num tecto onde os nossos filhos nascessem com os nossos nomes portugueses e orgulhosos, começámos por achar que até da igreja adviria uma benignidade tranquila e natural, por isso nos acercávamos mais da vida religiosa e tentávamos acreditar que aquela especulação das almas e o improvável do invisível serviria para nos levar a uma melhor humanidade, onde se erradicassem erros profundos que resultavam em atrocidades inaceitáveis, eu e a laura assistíamos às missas de domingo, muito esperançados na ideia de que começar uma vida a dois seria melhor assim, com as bênçãos sagradas, e aqueles crentes todos em nosso redor, com cara de quem nos ajudaria por ofício de fé, com ar de quem gostava de nós e se preocuparia com as nossas misérias, e nós gostávamos deles.

aprendi tudo ao contrário depois, ser religioso é desenvolver uma mariquice no espírito, um medo pelo que não se vê,[...] durante muito tempo, portugal foi um país cujas crianças nasceram em França, tantas, caramba, e eu pensava, já ali por mil novecentos e sessenta e dois, que em França estaríamos a salvo, escapando da fome e do jugo de um trabalho sem retribuição suficiente para um raio de sol por dia. (p. 85, grifo nosso)

Além de importantes para manter o espírito do Sr. Silva vivo durante seu tempo no asilo, ocorre concomitante a essas discussões políticas um processo de rememoração (já perceptível pelos trechos apresentados), em que o personagem começa a recuperar, de modo crítico, seu próprio passado em meio à ditadura de Salazar, em especial durante a narrativa que se dá no capítulo doze, “a promoção da beleza de se ser pobrezinho”. Dentro desse capítulo existe um deslocamento do tempo da narrativa para o passado, como se o narrador-personagem se desviasse por um momento dos acontecimentos presentes ao lar Feliz Idade, e se voltasse para acontecimentos de anos antes e que o marcaram profundamente (no caso, o vínculo que o Sr. Silva mais novo desenvolveu com o rebelde que escondeu da polícia e que, depois, ele mesmo acabou por delatar), como fica claro logo nas primeiras linhas do capítulo: “terça-feira, dia cinco de setembro de mil novecentos e sessenta e sete. uns minutos antes de fechar a barbearia, já a luz apagada e o chão varrido, um homem assustado entrou por ali adentro e fitou-me.” (p. 131). Além desse começo não linear à narrativa que se contava até então, outra passagem que merece destaque dentro do capítulo é:

eu deixava que a sociedade fosse apodrecendo sob aquele tecido de famílias de bem, um mar imenso de famílias de aparências, todas numa lavagem cerebral social que lhes punha o mundo diante dos olhos sublinhado a lápis azul, para melhor vermos o que melhor queriam que apreciássemos. ai as glórias e salazar, eram tão grandes as pontes e longas das estradas, eram tão bonitas as criancinhas a fazerem desporto e a cantarem letrinhas patrióticas. parecíamos um grande cenário de legos, pobrezinhos mas tão lavadinhos por dentro e por fora, a obedecer. (p. 133)

Nesse fragmento, fica evidente e sintetizada a reflexão que o personagem faz sobre o momento pelo qual passou. Contudo, tal crítica que o Sr. Silva tece com relação ao próprio passado e ao período histórico culminam em uma revelação importante para a construção da narrativa: é também nesse capítulo em que ele é definido (e se aceita, de certa maneira) como um fascista, de acordo com o trecho

“foi a primeira vez que, num certo sentido, me chamaram de um bom fascista. ou, mais correctamente, me chamaram de *bom homem* que, por acaso, seria fascista.” (p. 136, grifo nosso). Mais para frente na narrativa o personagem já se intitulará como sendo esse “bom homem”: “embora que eu fosse um *bom homem*” (p. 183, grifo nosso).

Dessa forma, fica claro que é nesse processo de recuperação de suas memórias que o leitor conhece mais sobre a constituição dos valores políticos e das reflexões que o personagem faz. Somente ao resgatar essa terça-feira de 1967 é que tomamos ciência da importância que o fascismo irá ter para a constituição desse imperfeito e tão controverso Sr. Silva, afinal, essa é uma característica que integra e faz parte desse Eu atormentado, mas que não aconteceu durante o ano de 1967 ou logo após. É apenas depois de velho, tempos depois do ano que esse capítulo narra, quando o personagem entende que fora de fato um fascista e isso se dá não de maneira espontânea, mas a partir das conversas com o Silva da Europa, o Outro que também possui um tanto do Eu por causa do sobrenome em comum. O seguinte fragmento é uma das falas desse personagem tão aguerrido em assuntos políticos, e que está com o Sr. Silva também no começo da obra, no primeiro capítulo discutindo com o protagonista assuntos de ordem política, sendo esse majoritariamente a sua temática favorita em conversas:

estamos para aqui todos fascistas, com pensamentos de um fascismo indelével a achar que antigamente é que era bom, este é o fascismo remanescente que vem das saudades, sabe, acharmos que salazar é que arranjará isto, que ele é que punha esta juventude toda na ordem, é natural, porque temos medo destes novos tempos, não são os nossos tempos, e precisamos de nos defendermos, quando dizemos que antigamente é que era bom estamos só a ter saudades, queremos na verdade dizer que antigamente éramos novos, reconhecíamos o mundo como nosso e não tínhamos dores de costas nem reumatismo. é uma saudade de nós próprios, e não exactamente do regime e menos ainda de salazar. (p. 116)

É a partir dessa fala, ainda na mesma página, que o narrador-personagem se depara com a associação entre “bons homens” e “fascismo”, de modo que nas linhas seguintes o Silva da Europa encerra sua longa reflexão:

o fascismo dos bons homens. é o que para aí abunda. já quase não faz mal a ninguém e não é para prejudicar. mas é um sentimento que fica escondido, à boca fechada, porque sabemos que talvez não

devesse existir, mas existe porque o passado, neste sentido, é mais forte do que nós. quem fomos há de sempre estar contido em quem somos, por mais que mudemos ou aprendamos coisas novas. (p. 117)

Sendo assim, através do contato com outro personagem, muito mais politizado e crítico, o narrador-personagem desenvolve esse seu lado e isso o leva a revisitar seu passado, de modo a buscar suas memórias durante a ditadura, o que o leva à uma compreensão maior sobre si mesmo a construção de um Eu mais consciente sobre a própria história só é possível na obra através desse contato com o Outro e da memória.

Conforme confessa, “ninguém soubera do quanto me *amedrontei egoísta* naquele tempo do regime.” (p. 179, grifo nosso). O personagem começa a assumir o papel que teve durante o período, principalmente guiado por dois sentimentos: o medo e o egoísmo. Isso o leva a entregar um membro da resistência ao regime, conforme igualmente confessa posteriormente o personagem: “não voltei a ver o jovem homem que entreguei à polícia política. Posso, agora de velho, pensar melhor nisso e ponderar tragicamente o seu homicídio. [...] a vida era assim, e eu e a minha laura vivemo-la linearmente, com um juízo de cada vez.” (p. 182). Ao assumir que sua delação levou um homem a ser morto, o narrador consegue refletir sobre si mesmo e seu passado. Esse jovem, morto por sua causa, para o autor era uma espécie de vazão aos seus desejos de expressão política, cerceados pela figura da esposa:

apropriei-me do entusiasmo do rapaz, fui guardando para mim a satisfação de alguma coisa estar a ser feita contra a opressão, como se eu estivesse a fazer alguma coisa contra a opressão, alguma coisa mais do que deliberadamente cortar o cabelo a um indivíduo que se recusava a baixar a guarda e a viver no enfiamento em que nos padronizávamos a todos. (p. 183)

Aqui, o narrador reflete e recupera como durante a ditadura ele não resistia ao regime, mas sim se ‘realizava’ sua vontade silenciada e amedrontada através da figura desse outro, o rebelde a quem ele cortava os cabelos. Ao assumir tudo isso, o narrador passa por um processo de expiação²⁹ de seus próprios pecados, cometidos

²⁹ Ou ‘exorcismo’, como já citamos no capítulo anterior sobre a leitura de Weinhardt sobre obras contemporâneas que lidam com obras sobre ditaduras.

em outra época, mas que ele passa a ver como fundamentais para a definição dele como um “bom homem”, algo que posteriormente, ainda na esteira do processo de tomada de consciência política, ele verá como algo ruim e negativo.

À luz dessa leitura pontual de trechos tão emblemáticos, é preciso recuperar Linda Hutcheon, e o termo *metaficção historiográfica* que, segundo a autora, “Com esse termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos.” (HUTCHEON, 1991, p. 21). Direcionado a uma produção norte-americana (estadunidense e canadense, principalmente), tal termo inevitavelmente não serve de maneira perfeita e ideal para obras de outras regiões e influências culturais, contudo, o usaremos por ser a obra de Hugo Mãe dotada de um claro caráter autorreflexivo, por proporcionar uma reflexão sobre aspectos da cultura portuguesa pós-ditadura salazarista, e por possuir, dessa forma, um diálogo com um importante acontecimento histórico português, a ditadura de Salazar. Cabe aqui destacar a semelhança, devido a esses aspectos específicos, entre a obra *a máquina de fazer espanhóis* e *A resistência*, de Fuks, ainda a ser analisada.

Quando pensamos nesse termo cunhado por Hutcheon e o que a autora desenvolve de reflexão quanto a ele: “A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios³⁰, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado.” (HUTCHEON, 1991, p. 22, grifos da autora), reforça-se a hipótese de leitura quanto a essa obra poder ser lida como uma espécie de autoanálise de Portugal, um país em decadência por vários motivos, pois o protagonista da obra também se vê em um estado de decadência e obrigado a enfrentar seu próprio passado, numa tentativa falha de (re)encontrar sua identidade. Ainda, Hutcheon aponta que “A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico.” (HUTCHEON, 1991, p. 147), ou seja, afasta-se a ideia de um passado absoluto e pleno, único, próximo às concepções datadas de conhecimento histórico enquanto verdade absoluta e inquestionável. Ao se questionar e olhar com novos

³⁰ De acordo com a obra de Hutcheon, os três domínios são a teoria, a história e a literatura.

olhos a própria história, o Sr. Silva também contribui para tornar menos sólido esse passado histórico pelo qual ele passou, o que nos faz lembrar da instabilidade característica do ser pós-moderno apontada por Hall (2015) e que apontamos através da relação da obra de Hugo Mãe com o cânone português, reforçando o caráter autorreflexivo a que aponta Hutcheon (1991).

Então, assim que o personagem-narrador se apropria dessa consciência política e histórica sobre si mesmo e sua nação ele se transforma e se altera, conforme o seguinte fragmento, já no final do romance, deixa claro: “é um bom homem. você é um bom homem. sabia a um enorme fracasso ouvir aquilo. que fracasso redondo o de não ser capaz de me destruir nem no momento em que me colocava transparente aos olhos de outra pessoa.” (p. 180).

Nas cenas finais do romance, com o Sr. Silva já à beira da morte e consciente de seu passado e sua identidade atrelada ao fascismo de Salazar, a última máquina que retira a identidade dos personagens surge e ele passa a ver, durante as madrugadas, um aparelho capaz de tirar o fascismo dos homens:

e a enfermeira voltou, trouxe uma *pequena geringonça* com ela que tinha *um visor e uma luz vermelha intermitente* que, no escuro do quarto, tingia tenuemente todas as coisas, lá rodou tal geringonça até aos pés da minha cama e foi novamente à porta, espreitou e entrou dizendo, podem vir, podem vir. foi quando entraram umas oito pessoas, nenhuma que eu tivesse visto antes, *carregadas de estranhas armas que se juntavam umas às outras, a passarem cabos por sobre o meu corpo, a susterem agulhas, soros, e com uns globos a ferverem como chá. corriam pequenas mangueiras com cores diferentes e um dos homens tinha uma lanterna de capacete, como se fosse explorar uma mina*, e desataram por ali a ver umas folhas grandes e a discutirem como alcançar o melhor resultado e espiavam-me o rosto e os olhos, ficavam muito perto à procura de algo. alguém foi cumprimentar o senhor medeiros. estava onde eu não o poderia ver, mas percebia-o em conversa com o senhor medeiros com algum entusiasmo, uma mulher começou a tratar de uns *botões, batia num teclado e sintonizava uns interruptores*, subitamente fez-se um clarão de fogo e um outro homem disse-lhe, cuidado, ainda incendeias isto tudo outra vez, e ela desculpou-se, disse que eram os ritmos que precisavam de ser reajustados porque eu estava a resistir demasiado, e depois alguém comentava que talvez eu fosse demasiado resistente, e outra mulher respondia, nada disso, está mesmo a precisar, não se mexe, já nem fala, é urgente, é um caso de urgência, e, para ficarem descansados, alguém notou que eu não resistia tanto quanto o outro, eu não sabia quem seria o outro, o ritmo é mais acertado, vai correr bem, afirmava, inclinava-se diante de mim e dizia, vai ficar tudo bem, está tudo bem. e eu vi como montaram sobre mim *a parafernália incrível de uma máquina nunca vista que se erguia até ao alto tecto e se estendia por todo o*

quarto, até passando pelo senhor medeiros e chegando à porta, com arrebiques de tudo, sustentada em arames e ferros articulados que se desdobravam para servirem de pés à estrutura esdrúxula que aqueles loucos cientistas sabiam montar, vi como tinham as tarefas perfeitamente distribuídas e como se revezavam em cada momento para que fizessem todos o que quer que fosse que punha aquilo a fremir um pouco, num silêncio profundo mas intenso que parecia potenciar até uma bomba. (p.247-248, grifos nossos)

É de destaque nesse fragmento o detalhamento à máquina: uma ‘parafernália’ dotada de vários botões e de formato estranho, que causa faíscas e pode inclusive pegar fogo se mal utilizada. Já no seguinte trecho fica evidente a natureza dessa máquina fantástica que amedronta as noites do Sr. Silva, retirar aquilo que ele passou a entender, já no final da vida, como parte de sua história e de sua identidade – o fascismo que ele tanto tinha apreço em debater com o Silva da Europa –:

*eu explico-lhes que durante a noite o senhor medeiros ordenava que eu morresse, e que gente sinistra entrou por aqui montando uma incrível máquina sobre mim. era uma máquina para me tirar o fascismo da cabeça, mas eu já o havia tirado antes, explico eu. *eu já o tinha feito a frio*, sem ajuda das tecnologias, porque a consciência ainda é dos químicos mais corrosivos, ou dos melhores detergentes (p. 248, grifo nosso)*

Se antes na obra era figurada uma frágil resistência às mudanças, em decorrência de um longo período ditatorial, no final o personagem narrador já não tenta mais resistir. Há uma máquina para retirar sua essência? Tudo bem, ele já teria feito isso sozinho, através da autorreflexão. A resistência aqui é claramente a não resistência: não há ação ou reação, apenas a inação, a desistência total. Não há nada mais, pela visão desse narrador, a ser perdido: ele mesmo fizera isso, por conta própria. Por fim, a última cena do romance arremeta essa impressão pessimista:

*finalmente, só acredito nos homens, e espero que um dia se arrependam. bastava-me isso, que um dia genuinamente se arrependessem e mudassem de conduta para que fosse possível acreditarem uns nos outros também. mais do que isso, *sinto apenas angústia*. [...] e eu repeti, angústia, sinto angústia. (p. 250, grifo nosso)*

Ainda é preciso destacar que novamente é utilizada a figura de uma máquina para extrair o que há de mais valioso para um personagem, primeiro a máquina de tirar a metafísica do Sr. Esteves, depois a de transformar portugueses em espanhóis de Enrique, o Espanhol, para, enfim, o Sr. Silva, protagonista e narrador, se ver deparado com uma que lhe “tira o fascismo da cabeça”. Entendemos aqui essa expressão não como positiva, no sentido de devolver o bom senso a alguém com péssima visão política, mas sim retirar a essência do personagem, que passa toda a obra sendo confrontado, por si mesmo e por outros personagens, como um cidadão português que não se levantou contra o regime fascista de Salazar, pelo contrário, inclusive ajudou a eliminar membros do movimento da resistência. Em admitir-se como um fascista, como um “bom homem”, já apontado no título do primeiro capítulo, o Sr. Silva assume uma tênue identidade, uma frágil concepção de sua própria história, contudo, é isso que ele adquire no final da vida, e é justamente isso que lhe vai ser tentado tirar com a grande e fantástica máquina de roubar o fascismo de um homem, senão fosse o fato de ele mesmo já o ter feito. Ao perder isso, por vontade própria, sai de cena o sujeito sociológico e entra o sujeito pós-moderno que é, em essência, despossuído de valores fixos, em constante mutação e incoerente, conforme define Hall (2015). Desse modo, Hugo Mãe representa esse personagem já no final da vida e decadente, que se descobre e se constrói em relação a história de seu país e seu meio social, como uma representação da própria nação contemporânea, igualmente decadente, com as tentativas de resistência delatadas ou em frangalhos, o desânimo gerado por essa perda de referenciais, continuamente, já em seu ápice. Ao retirar o que há de melhor e mais importante nos personagens, o estranho e imperfeito maquinário lança-os num mar de dúvidas e liquidez de valores, algo próximo da definição de Hall (2015) para o sujeito pós-moderno, já desprovido de valores fixos ou únicos, entregue à mercê de uma colossal desesperança que se vê presente em toda a obra.

Tudo isso se dá pelo olhar do Sr. Silva que, ao ser colocado no asilo, começa a criar laços com diferentes personagens e passa a tomar maior consciência de seu passado e de sua relação intrínseca com a história de Portugal. Por reviver o passado do narrador e misturar as narrativas de focos temporais distintos, o romance pode ser também lido como uma obra de ficção que dialoga ativamente com a história. Ao relembrar e recuperar as memórias de suas atitudes durante a ditadura, o narrador-personagem passa a se identificar com esse período

histórico, visualizando-se – de certo modo – como um daqueles que se intitulam de “bons homens” e, logo, alguém que em alguma medida contribuiu com o regime fascista. É somente a partir dessa “aceitação” de sua própria história, que se faz de maneira autoconsciente e autorreflexiva, que o personagem assume (momentaneamente) sua identidade, fragmentada e interpenetrada por uma série de elementos, e que culminarão numa recusa a ela, de modo que a resistência às mudanças, até então existente de maneira débil e desgastada e quase sempre na figura de outros personagens, se confirmará enquanto, na realidade, submissão e inação.

4 AS VÁRIAS FORMAS DE RESISTIR EM *A RESISTÊNCIA*, DE J. FUKS

Logo nos dois períodos iniciais do trigésimo quinto capítulo do livro *A resistência*, de Julián Fuks³¹, pode-se observar clara e resumidamente o principal recurso estilístico da obra: a metalinguagem, que entendemos como principal meio para a reflexão histórica que perpassa e é contemplada ao longo da narrativa:

No álbum de fotos, há uma foto da minha mãe ordenando o álbum de fotos. Curioso registro de uma memória a se montar, de uma existência longínqua a se converter em narrativa numa sequência artificiosa de imagens; curiosa noção de que haveria algo de memorável na própria constituição da memória. (FUKS, 2016, p. 104³²)

A obra é um texto sobre si mesmo que, em linhas gerais, trata de um narrador-personagem que fala igualmente de si. Ao longo do romance, percebe-se que o principal enfoque dessa voz narrativa (e que também é protagonista da trama) está nas memórias sobre seu irmão mais velho, que é adotado, e de como a existência desse irmão influi na própria constituição da família do narrador, que busca melhor compreender as relações entre seus pais e os filhos. A frase inicial do romance já indica essa finalidade autorreflexiva sobre o seu núcleo familiar: “Meu irmão é adotado, mas não posso e não quero dizer que meu irmão é adotado.” (p. 9). Ao abrir o livro indicando essa característica do irmão, o narrador joga os holofotes para essa conturbada relação, indicando qual será a principal discussão e reflexão a ser feita no texto.

A obra é dividida em 47 capítulos apenas numerados em ordem, sem títulos, e nela existem quatro linhas narrativas que perpassam todo o livro: a) um narrador no presente que faz reflexões sobre pensamentos e lembranças que assaltam sua mente; b) um narrador no presente que relembra sua infância e acontecimentos importantes para sua formação; c) um narrador no presente que imagina um

³¹ Com o objetivo de evitar problemas de leitura e de interpretação, a utilização do sobrenome “Fuks” nesta análise será apenas quando for para citarmos/referenciarmos/retomarmos o escritor Julián Fuks, não estando o termo atrelado ao narrador da obra *A resistência* em momento algum.

³² A fim de contribuir para fluidez do texto, as citações da obra literária serão doravante feitas apenas com a indicação do número da página. A referência completa encontra-se ao final da dissertação.

passado que não lhe pertence, um passado criado, dos feitos e ações de seus pais quando ainda jovens; d) um narrador que, igualmente no presente, passeia por Buenos Aires. Essa pluralidade de tempos narrativos desenvolvidos no romance podem ser vistos, à luz da leitura de Perrone-Moisés (2017), como uma espécie de simulação da memória: “A presença do passado nas obras atuais não se manifesta de modo diacrônico, como nos manuais de história literária, mas de modo sincrônico, que é o modo da memória.” (PERRONE-MOISÉS, 2017, p.116-117). Sendo assim, é importante destacar que esse jogo entre os tempos, nos quais o narrador-personagem se intercala entre passado e presente, reforça o aspecto fragmentário e também lacunar que a obra de Julián Fuks possui.

As narrativas se intercalam de maneira irregular, a evidenciar um aspecto natural à obra, que se pretendia, de acordo com autor, um exercício de terapia para resolver problemas familiares³³, e que pode ser verificado por alguns trechos da obra, como o seguinte: “Ele sabe e não sabe que escrevo este livro, que este livro é sobre meu irmão mas também sobre eles” (p. 40).³⁴ Com base na leitura de Eurídice Figueiredo, cabe aqui afirmar que essa motivação da obra dada por Fuks é possível de ser corroborada, visto que, segundo a autora, “Para haver cura, é preciso lembrar, reviver o trauma através da palavra, ou seja, da narrativa, nas sessões de psicanálise ou através da escrita.” (FIGUEIREDO, 2017, p. 29). Ainda, Figueiredo afirma que

Na maioria dos casos, os autores que escrevem nos dias de hoje foram afetados, de maneira direta ou indireta, pela ditadura, sendo, em sua maioria, pessoas nascidas nos anos 1940-1950. Nota-se, mesmo nos livros publicados entre 2010 e 2016, que poucos jovens autores abordaram a ditadura, como se ela estivesse longe demais, não fizesse parte de seu passado e não os afetasse. (FIGUEIREDO, 2017, p. 42)

³³ De acordo com matéria publicada n'O Globo, o autor afirma que o processo que deu origem ao livro se iniciou em 2005, quando a família passou por um processo terapêutico em conjunto para melhorar sua relação e convívio. No trecho da matéria jornalística “Fui, então, percebendo que, para escrever sobre o meu irmão, era necessário resgatar a história dos meus pais e a relação deles com a ditadura argentina.” Link da reportagem: <oglobo.globo.com/cultura/livros/a-resistencia-consagra-curta-trajetoria-de-julian-fuks-como-escritor-20620415>. Acesso em: 10 de setembro de 2017.

³⁴ Entretanto, é preciso salientar que esta análise, apesar de respeitar a opinião do narrador sobre sua própria obra, não se limitará a essa leitura possível, embora a leve em consideração como um aspecto relevante.

Não é o caso de Julián Fuks figurar entre essa maioria de autores que não abordam a ditadura em suas páginas, pois apesar de ter nascido em 1980, ele é filho de argentinos exilados, logo a história não está “longe demais”, como afirma a pesquisadora, mas reside dentro do próprio seio familiar do autor.

Na obra de Fuks é perceptível uma escolha por parte da narrativa em se centrar em questões envolvendo a figura do irmão do narrador, preocupando-se essa figura que narra em refletir sobre aspectos subjetivos e com a relação que a família estabelece com esse irmão. A ditadura argentina tem sua presença dentro do texto geralmente colocada de maneira não tão evidenciada, estando a relação familiar muito mais em destaque do que o próprio evento histórico. Aqui não se nega a ocorrência da ditadura dentro das linhas de *A resistência*, mas apontamos para como ela é construída de modo a ser entendida enquanto o evento causador do problema familiar, de maneira que as páginas debatem e refletem sobre o problema do que a causa, visto que a primeira frase do livro já aponta para esse protagonismo do aspecto familiar: “Meu irmão é adotado, mas não posso e não quero dizer que meu irmão é adotado.” (p. 9)

Diferentemente de outras obras contemporâneas que lidam com governos ditatoriais – como *K.*, de Bernardo Kucinski, que conta história da busca de um pai por sua filha desaparecida pela ditadura militar brasileira, ou *Não falei*, de Beatriz Bracher, que traz ao leitor as memórias de um professor sobre sua experiência com a época –, *A resistência* se detém em uma situação familiar, orbitando em grande medida as relações que existem entre seus membros. É, portanto, a família e os acontecimentos que a cercam e que culminaram em sua formação que estão em análise na obra de Julián Fuks. O regime ditatorial ocupa papel fundamental enquanto o pano de fundo e ambiente da narrativa, afinal sem a existência dela não haveria o bebê adotado e o casal em fuga, rumo ao exílio no Brasil como forma de escapar do autoritarismo argentino, mas o regime brasileiro ocupa papel pouco central na narrativa. Desta forma, a ditadura ao qual se resiste e se foge no romance é, fundamentalmente, a que ocorreu na Argentina. Entretanto, como o autor é brasileiro e parte de sua própria experiência e história para falar desse período histórico de outra nação (a qual seus pais e irmão mais velho pertencem), a relação com esse período é de grande interesse para esta pesquisa e demanda um olhar mais detalhado sobre o tema, visto que as vozes do autor e do narrador se misturam nessa obra.

Ainda, é importante apontar como a construção da narrativa se dá em um modelo aparentemente pertencente ao de uma obra de autobiografia – em que o autor empírico do texto (Julián Fuks) é a própria voz do narrador e vice-versa, de modo que elementos da vida pessoal transpiram ao longo da matéria narrada. Contudo, é importante frisar o uso do termo “aparentemente”, pois a obra de Fuks não segue os moldes comumente associados à autobiografia, visto que – apesar de conter similaridades com a vida pessoal do autor e de sua família – elementos como, por exemplo, o nome do narrador não é o mesmo do autor, ou o tipo físico do irmão real do autor não é o mesmo do irmão personagem e que é irmão do narrador. Conforme o leitor descobre já ao final da narrativa, verifica-se isso quando o narrador cita uma fala de seu irmão: “Só não quero que você se guie pelo que digo, isso eu jamais quis: vá em frente, *Sebastián*, você fez o que tinha que fazer, e até é possível que alguém leia nisto um bom romance.” (p. 137, grifo nosso).

Frente a essa situação, seria muito mais oportuno ler a obra³⁵ de Julián Fuks a partir do termo dubrovskiano *autoficção*, ou um texto que flerta com essa concepção de romance. É possível afirmar isso com base na leitura de Faedrich (2015) que, em um artigo, aponta para algumas características como fundamentais à autoficção, sendo elas: a) uma mistura entre um *pacto oximórico*, em que não há comprometimento com a veracidade nos relatos (algo mais ligado ao pacto autobiográfico) com um pacto puramente inventivo ou imaginado (algo muito mais ligado ao pacto ficcional); b) o tratamento específico com a ambiguidade, em que se confundem realidade e ficção dentro da obra, a qual a autora afirma que “Embora a mistura entre realidade e ficção se encontre também em romances históricos e romances autobiográficos, na autoficção é intenção deliberada do autor abolir os limites entre o real e a ficção, confundir o leitor e provocar uma recepção contraditória da obra.” (FAEDRICH, 2015, p. 57).

Aqui, no entanto, entendemos que essa aparente barreira entre autoficção e ficção histórica é muito tênue, de modo que um interpenetra e complementa o outro. O elemento histórico de *A resistência* se dá pelo processo de construção da memória familiar, marcada pela ditadura militar argentina, do autor-narrador-

³⁵ Não se pretende de maneira alguma nesta análise rotular e enquadrar a obra tão vasta de significados e leituras de Julián Fuks dentro de apenas uma categoria, mas esse apontamento quanto à autoficção se dá de maneira a apontar para uma característica fundamental para a leitura e compreensão da obra literária. Uma obra pode ser muito bem categorizada dentro de mais de uma classificação literária, como é nitidamente o caso de *A resistência*.

personagem que protagoniza a obra. Faedrich ainda aponta para uma diferença entre autoficção e autobiografia quanto à preocupação com a linguagem e elementos estéticos concernentes ao processo de criação, elemento muito marcado em toda a obra de Fuks. O narrador se preocupa com os termos e palavras que utiliza – a ponto de isso o incomodar – e deixa clara essa situação ao leitor a todo instante, como fica comprovado com o seguinte fragmento, um dentre tantos que aparecem na obra: “[...]linguagem, resquícios indigentes que eu insisto em malversar em palavras.” (p. 23).

Sobre a diferenciação entre o gênero autoficção e o gênero autobiografia, temos na leitura de Kingler (2016) um destaque para a similaridade existente entre esses dois tipos de obras, com um destaque ao modo como seria mais apropriado, para a estudiosa, compreender a autoficção:

Para circunscrevê-la, é preciso inseri-la no campo mais amplo do que aqui chamo “escrita de si”, que compreende não somente os discursos assinalados por Foucault, mas também outras formas modernas, que compõem uma certa “constelação autobiográfica”: memórias, diários, autobiografias e ficções sobre o eu. (KLINGER, 2016, p. 34)

O que a estudiosa aponta como “escrita de si” pode ser visto como algo amplo e vago, mas ela continua seu raciocínio, a ressaltar o aspecto subjetivo que orbita a discussão que envolve esses gêneros literários, e afirma que essa “[...] ‘constelação autobiográfica’ está rodeada de certa polêmica, que envolve a questão dos gêneros, pois ela se move entre dois extremos: da constatação que – até certo ponto – toda obra literária é autobiográfica até o fato de que a autobiografia ‘pura’ não existe.” (KLINGER, 2016, p. 34). Há dificuldade em objetivamente definir qual gênero é qual e a pesquisadora ainda aponta para como

A linha que separa o romance autobiográfico da autoficção (...) é mais sutil. [...] O romance autobiográfico se inscreve na categoria do possível, do verossimilmente natural, ele suscita dúvidas sobre sua verificabilidade mas não sobre sua verossimilhança; enquanto que a autoficção mistura verossimilhança com inverossimilhança e assim suscita dúvida tanto a respeito de sua verificabilidade quanto da sua verossimilhança. (p. 42)

Desse modo, com base na leitura desses excertos de Klinger, fica claro que separar nua e cruamente o que é ou não é autoficção, ou apenas autobiografia, é

um processo de extrema dificuldade, pelo fato de ambas lidarem com elementos da vida pessoal do autor do texto. Ainda, a escritora pontua que “Herdeira da psicanálise, a noção de verdade ligada à escrita autobiográfica se associa assim com um estrato profundo, inconsciente, inatingível senão através da mediação do ficcional.” (KLINGER, 2016, p. 35). Esse fragmento reforça a característica apontada por Fuks sobre a elaboração do livro, e que justificamos com base na leitura de Faedrich: a obra é, além de outras definições possíveis e de quaisquer rotulações que caibam em uma obra literária, claramente uma forma de o autor lidar – mesclando ficção e seu passado pessoal – com uma questão maior do que ele próprio: a influência da ditadura argentina na constituição de sua família e os impactos por ela deixados.

Sobre isso, Eurídice Figueiredo (2017) afirma que “Escrever hoje sobre os romances e relatos (auto)biográficos que tratam da ditadura é forçosamente rever e repensar o passado.” (FIGUEIREDO, 2017, p. 41). A pesquisadora não se concentra em distinguir autoficção de autobiografia como Klinger faz, mas parte de uma noção de testemunho que, segundo ela, é algo característico de obras contemporâneas que tematizam a ditadura militar brasileira: “[...] não há dúvida de que a literatura que tematiza os grandes desastres do século XX tem um forte caráter de testemunho.” (FIGUEIREDO, 2017, p. 41). Segundo a estudiosa, a importância dessas obras (literárias ou não), que tematizam e discutem esse grave momento histórico brasileiro, reside na contribuição para a autorreflexão e autoconsciência geradas a partir desse processo de rememoração e diálogo com o passado. Conforme ela destaca: “O passado está aberto para novas interpretações, donde a importância da literatura para reelaborar os traumas causados pela ditadura.” (FIGUEIREDO, 2017, p. 41). Dessa maneira, a obra de Fuks se torna importante e de grande relevância à (re)construção da história argentina e também brasileira recentes por problematizar e tematizar um momento que, segundo a autora, não foi plenamente digerido e superado para ambas as nações. A autora nos apresenta a conclusão de que quaisquer obras que lidem e abordem a ditadura são relevantes:

Todo livro – ficção ou depoimento –, todo filme – documentário ou ficcional –, toda obra de arte ou projeto museológico que contribua para a reflexão sobre os anos de chumbo no Brasil tem um enorme valor porque não se pode esquecer o que foi perpetrado, é preciso render tributo àqueles que lutaram pela utopia de um país mais justo e mais democrático. [...] Ao rememorar as vítimas, a arte suscita a

reflexão, na esperança de que não ocorram novas catástrofes. (p. 35)

Ao rememorar o próprio passado através de uma narrativa que mistura elementos fictícios e autobiográficos, Fuks também contribui para um processo de autorreflexão: processo esse que culminará na demonstração de que a palavra 'resistência', título da obra, carrega consigo mais significados do que aparenta em uma primeira passada rápida de olhos pelo romance ou ainda de uma primeira leitura. A resistência mais facilmente encontrada no romance é a do irmão mais velho para com o resto da família, provavelmente por ser adotado, e que culmina no processo de criação literária a fim de melhorar essa relação familiar problemática, conforme verificado anteriormente. Destaca-se, então, que ela não é a única ao levarmos em conta a epígrafe, com uma citação do escritor argentino Ernesto Sabato: "Creio que é preciso resistir: este tem sido meu lema. Contudo, hoje, quantas vezes me perguntei como encarnar esta palavra.³⁶" (p. 7, tradução nossa). A obra, apesar de possuir um título grafado no singular, encerra em suas páginas *resistências*, no plural, muito mais sutis do que essa primeira, referente à relação fraternal, e que serão investigadas nesta análise.

4.1 Considerações sobre si e sua própria história – o elemento autoficcional

Como apontado previamente, existem dois elementos de grande relevância para *A resistência*. O primeiro é a autorreflexão a que o narrador se submete – tal qual um processo de autoanálise – uma revisitação de si mesmo e de seu passado, de maneira a expiar problemas familiares, e que são o principal elemento que constitui o desenvolvimento da trama: a difícil relação atual e passada com o irmão mais velho, a relação com os pais e com a irmã, a própria inserção do eu dentro do seio familiar e, por fim, a família dentro do contexto histórico que a moldou e originou. Esse último problema familiar é o segundo elemento de grande destaque para a obra: uma procura do narrador pela história que precede a sua existência, sendo esse processo feito através da criação de um livro, uma obra literária.

³⁶ Excerto original, presente no livro: "Creo que hay que resistir: éste ha sido mi lema. Pero hoy, cuántas veces me he preguntado cómo encarnar esta palabra". Tradução do autor da análise.

Vários trechos da obra foram selecionados, de maneira a deixar explícita como todas essas questões perpassam o livro de Fuks, e como elas acabam por ser a essência da reflexão contida na obra. O primeiro excerto se dá logo no início do texto: “Na minha lembrança os olhos do meu irmão estavam lacrimosos, mas desconfio que essa seja uma nuance inventada, acrescida nas primeiras vezes que rememorei o episódio, turvado já por algum remorso. Ele estava sentado no banco da frente.” (p. 14). Aqui, os sentimentos do narrador influenciam a própria memória relatada: o remorso dá origem às lágrimas, e até isso é um processo incerto, que se confunde com a realidade vivenciada e fica ainda mais evidente no próximo trecho, em que é apontada a incapacidade desse narrador em lidar com certas questões, não sendo ele capaz nem de inventar situações: “Não consigo lembrar como era passar um minuto, dez minutos, uma hora ao seu lado, e também não consigo inventá-lo. Como se passaram oito anos naquele estado é uma questão que não sei responder, é mais uma noção do real que aqui se evade.” (p. 21).

A palavra ‘invenção’ e suas variantes são termos recorrente para esse narrador³⁷, como também pode-se perceber nestes dois trechos, dentre vários outros: “Uma brincadeira não sei se recupero intacta de algum recôndito da memória ou se invento agora, distribuindo papéis como quem a comandasse, redimindo em palavras a inação que me era própria. Vejo ou invento meu irmão a nos convocar calado [...]” (p. 26); “O corpo encolhido da minha irmã como uma silhueta desenhada no assoalho — vejo ou invento essa imagem? (p. 28)”. Quando não tem certezas sobre suas memórias, o narrador não se furta à possibilidade de criá-las ou alterá-las e, mais importante, deixar claro que talvez o que ele esteja escrevendo não seja de fato o que aconteceu. A história narrada dentro do livro, e que poderíamos denominar de *história interna* do romance, não necessariamente dialoga com a necessidade do narrador de ser fiel à realidade que pretende remeter. O que importa, e é colocado em primeiro plano na obra, é o sentimento provocado por essa memória, sendo seus detalhes de pouca ou nenhuma importância – é do que o narrador nos tenta convencer.

O exílio dos pais, e de si mesmo, – um dos problemas que o narrador se questiona e que é dado destaque por Eurídice Figueiredo ao comentar sobre A

³⁷ Na obra, o termo ‘inventar’ aparece três vezes (pgs. 59, 69); ‘invento’ aparece quatro vezes (pgs. 26, 27, 113); ‘invenção’ aparece uma vez (p. 40); ‘inventada’ aparece uma vez (p. 13); ‘inventasse’ aparece uma vez (p. 72); “inventava” aparece uma vez (p. 97)

resistência: “(...) que aborda a ditadura argentina pelo viés da viagem, do *exílio* e da dupla identificação com os dois países.” (FIGUEIREDO, 2017, p. 43, grifo nosso) – também é outra das questões levantadas e refletidas na obra:

De Buenos Aires meus pais foram expulsos quando ele não somava nem seis meses de idade, de Buenos Aires nos sentíamos todos alijados enquanto não lhes permitiam retornar — mesmo que alguns de nós, minha irmã e eu, nem sequer houvéssimos pousado os pés mínimos em suas calçadas. Pode um exílio ser herdado? Seríamos nós, os pequenos, tão expatriados quanto nossos pais? Devíamos nos considerar argentinos privados do nosso país, da nossa pátria? Estará também a perseguição política submetida às normas da hereditariedade? Ao meu irmão essas questões não se colocavam: ele independia dos pais para ser argentino, para ser exilado, para ter sido privado de sua terra natal. Talvez fosse algo que invejássemos, essa autonomia de sua identidade, que ele não precisasse batalhar tanto por sua argentinidade. Ele nascera lá, ele era mais argentino do que nós, seria sempre mais argentino do que nós, por menos que isso significasse. (p. 18)

Aquilo que os pais sofreram, a fuga do país natal, é vista como talvez uma das causas que levam o narrador a refletir sobre si mesmo. Seria aquele evento desencadeador de sua própria consciência e modo de enxergar o mundo? Questões como essa atormentam essa voz do texto, de maneira que também reforçam a ligação que ele possui com o irmão: pois ele de fato era um exilado, perdera algo que o narrador jamais tivera. Esse sentimento que atravessa o narrador é recorrente e retorna em outros momentos, como nos dois trechos seguintes: “Acirra-se assim a consciência de que ali eu não estava, de que ali eu não podia estar, de que aquela travessia apressada é um acontecimento ancestral da minha própria história, essencial por algum motivo que não consigo explicar bem, ou que não vem ao caso.” (p. 82); “Aqui a memória é escassa: parece injusto dizer que me pediu que respeitasse o lugar do meu irmão, sua relação com os amigos, sua privacidade.” (p. 48).

A consciência de que a própria existência tem origem em algum momento anterior a si própria e de que sua memória é lacunar, incompleta e falha é algo que incomoda essa voz do texto. Há, aqui, uma tentativa pelo narrador em tentar apreender o próprio passado e, portanto, apreender a si mesmo, mas isso a ele é negado, pois sua individualidade não é suficiente para resolver várias das questões a que ele busca refletir/analisar.

A reflexão sobre o próprio ato de refletir, e de escrever, e de lembrar acompanha a voz que narra e que, assim, dá ordem ao seu próprio passado. Vemos nitidamente o processo de construção da lembrança e da memória, e de como esse é algo incerto e não definitivo ao narrador. Enunciar o passado, de modo a reestruturá-lo e tentar apreendê-lo é também uma das formas de resistência que o livro trabalha. Geralmente, o lembrar vem acompanhado de uma marcação da incerteza e da dúvida do narrador, como fica evidente logo no começo da obra:

Isto não é uma história. Isto é história.

Isto é história e, no entanto, quase tudo o que tenho ao meu dispor é a memória, noções fugazes de dias tão remotos, impressões anteriores à consciência e à linguagem, resquícios indigentes que eu insisto em malversar em palavras.

[...]

Não consigo decidir se isto é uma história. (p. 23-25)

A marcação do que é ou não história não passa pelos livros ou pelos teóricos na obra de Fuks, mas é dado ao narrador todo o poder de decidir o que é ou não matéria histórica. Os dois primeiros períodos são marcados pela ausência/presença do artigo indefinido, que altera o sentido dado ao substantivo 'história'. No primeiro, a palavra significa narrativa, matéria narrada/contada; no segundo, conhecimento humano construído e que tem seu campo nos atos já realizados anteriormente pela humanidade. Aqui, fica reforçada mais uma vez a importância dada pelo autor ao uso das palavras. Um simples artigo indefinido altera em grande medida a compreensão que o narrador tem daquilo que narra. Ao enunciar que aquilo que conta não é apenas uma história, apenas mais uma entre tantas, mas sim algo pertencente ao campo vasto de conhecimento da humanidade, o fazer histórico, ele dá uma dimensão de relevância a sua obra, de modo que o próprio enunciador estabelece a relação entre o conhecimento humano e a memória que o fundamenta. Ou seja, o narrador passa a impressão aos seus leitores de que o conhecimento coletivo, para ele, se dá através do conhecimento individual, da experiência vivida e que remonta a algo comum ao grande grupo, à sociedade em geral.

Para justificar tal ideia, esse eu que impregna todo o texto e que vamos aos poucos conhecendo em suas nuances e dilemas percebe que precisa da voz de outros para achar a sua própria: no caso a de seus pais, a voz da coletividade mais

próxima dele, porém esse complexo narrador não quer essas outras vozes. O trecho seguinte deixa isso claro:

Há algo que não quero lhes perguntar. Há muitas coisas que não quero voltar a perguntar, que prefiro evocar de palavras guardadas na obscuridade da memória, palavras que já esqueci mas que minha mente cuidou de transformar em vagas noções, turvas imagens, impressões duvidosas. Com esses escombros imateriais tenho tratado de construir o edifício desta história, sobre alicerces subterrâneos tremendamente instáveis. (p. 90)

Aqui é nítida a já apontada presença de uma memória frágil e que é influenciada por vários elementos externos a ela. Contudo, é interessante pontuar que há uma opção por parte do narrador em não chamar pelos pais, o que poderia ser visto como um reforço da própria individualidade do narrador – ou uma simples resistência, teimosia ao ato de pedir ajuda –, que parece em toda a obra procurar os limites e contornos que moldam a sua voz. Isso fica ainda mais evidente no próximo trecho, em que todas essas questões apresentadas em excertos anteriores parecem finalmente se definir, já nos últimos capítulos:

Sei que escrevo meu fracasso. Não sei bem o que escrevo. Vacilo entre um apego incompreensível à realidade — ou aos esparsos despojos de mundo que costumamos chamar de realidade — e uma inexorável disposição fabular, um truque alternativo, a vontade de forjar sentidos que a vida se recusa a dar. Nem com esse duplo artifício alcanço o que pensava desejar. Queria falar do meu irmão, do irmão que emergisse das palavras mesmo que não fosse o irmão real, e, no entanto, resisto a essa proposta a cada página, fujo enquanto posso para a história dos meus pais. Queria tratar do presente, desta perda sensível de contato, desta distância que surgiu entre nós, e em vez disso me alongo nos meandros do passado, de um passado possível onde me distancio e me perco cada vez mais. (p. 95)

O narrador sabe de sua falta de objetividade com a realidade, que talvez a História enquanto conhecimento humano a que ele pleiteava também seja uma história, agora enquanto texto a ser contado a outros, uma narrativa, talvez em resposta à dúvida deixada logo no começo da obra: “Não consigo decidir se isto é uma história.” (p. 25). Com isso, fica desnudada outra das resistências que compõem a obra: a resistência de si mesmo em lidar com os limites da própria voz e da incapacidade em apreender completamente, sozinho, a sua própria história.

Entendemos aqui que o narrador, então, resiste a si mesmo – e toma consciência disso ao final da obra – ao não aceitar recorrer à voz da coletividade próxima dele.

4.1.1 Considerações metalinguísticas – o elemento da linguagem como ponte

Em complemento ao que foi visto sobre a autoficcionalidade que perpassa a obra de Fuks, é também relevante pontuarmos a metalinguagem enquanto um dos aspectos que também fundamentam e embasam a narrativa de *A resistência*, assim como a metaficção, tema largamente estudado por Linda Hutcheon, que o caracteriza como a “ficção a respeito de ficção, isto é, ficção que inclui nela mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ou sobre sua identidade linguística.” (HUTCHEON, 1980, p.1 tradução de PERRONE-MOISÉS).

O seguinte trecho reflete essa característica da obra: “Meu pai nunca me quis, nunca quis ter nenhum de seus filhos. Digo isso e antecipo que algum leitor se sensibiliza, que outro crê entender algo sobre mim ou sobre estas pretensas confissões, que um terceiro que nos conhece ri do desatino.” (p. 41). A preocupação do narrador com o leitor é um elemento que surgirá novamente em outros trechos no decorrer da obra. Fica explícito que tudo o que está sendo lido é algo pensado para assim o ser. Afasta-se, portanto, a ideia de uma história desligada da realidade ou de si mesma: a história enquanto conhecimento humano, contada pela voz narrativa é apontada e evidenciada enquanto tal. Se em *A hora dos ruminantes*, por motivos já apontados, as reflexões sobre acontecimentos que o autor vivenciou e que estão contidas na trama estão sob o uso da alegoria, em *A resistência* elas são feitas à luz do dia, escancaradamente, através da metalinguagem.

O ato de dialogar sobre si mesmo reforça o aspecto que a memória possui na obra: a da invenção de uma ‘mentalidade’ própria, “Não sei ao certo, talvez estas sejam lucubrações forjadas, noto pelo tom que se faz penoso, o tom que me sobrevém quando reconstruo estes episódios.” (p. 89). Ao usar o substantivo feminino ‘lucubração’ e o verbo ‘reconstruir’ conjugado na primeira pessoa do singular, o narrador deixa claro que o que está fazendo é um processo regido pela subjetividade e pela falta de apego a um inexistente preciosismo com a matéria descrita. As memórias não são fiéis aos acontecimentos crus, visto que para o narrador isso é impossível: antes elas passam por ele e partem dele. Isso fica ainda

mais explícito no seguinte trecho, em que esse processo é completamente desnudado:

Ao vê-los, me limito a pensar o óbvio: que este meu relato vem sendo construído há tempos pelos meus pais, que pouco me desvencilho de sua versão dos fatos. Ao vê-los, sinto que sou em parte um ser que eles moldaram para contá-los, que minha memória é feita de sua memória, e minha história haverá sempre de conter a sua história. (p. 104)

Aqui temos uma conclusão à resistência autoimposta pelo narrador ao negar a ajuda direta de seus pais na reconstrução do próprio passado. Se ele estava vacilante e reticente em envolver-se na história coletiva, pouco depois ele assume seu próprio lugar dentro da história familiar: não pegará emprestado a voz de seus pais, mas servirá como continuidade a ela, um quebra-cabeça que se monta com as peças disponíveis no momento, imperfeito, porém unido. Dessa maneira, Fuks dá um novo contorno ao seu narrador e à sua resistência: faz dele alguém que continua a história de outros. Ainda podemos ir além, ao retomarmos Figueiredo sobre a importância de obras que esmiúcem e tematizem ditaduras: “Ao escrever para um público mais amplo, o autor encontra no leitor um elemento ativo na transmissão da memória para que não se apague aquilo que afetou a vida das pessoas.” (FIGUEIREDO, 2017, p. 46). Ao encontrar o espaço para a sua voz – através principalmente da metalinguagem –, o personagem-narrador transforma-a também em ponte para que os seus leitores a usem como também parte de suas memórias, afinal, a pesquisadora afirma que “O passado não está fechado, ele está aberto a novas interpretações, a um acerto de contas.” (FIGUEIREDO, 2017, p. 46). Ao ceder à própria voz, o narrador permite o florescimento de uma outra e mais impactante resistência: a da memória que se perpetua através das gerações, nunca deixando um momento histórico ser completamente esquecido, a fim de evitar que ele possa voltar a acontecer no futuro.

4.2 Considerações sobre a Ditadura Argentina – o elemento histórico

Sendo a ditadura militar argentina de extrema relevância para a construção da narrativa, afinal é em torno dela que as reflexões e questionamentos do narrador

orbitam, fica claro que ela não toma papel de destaque ao ser abordada pelo narrador de forma direta. É apenas em curtos trechos, espaçados ao longo dos capítulos, que percebemos sua presença. O narrador não discorre apenas sobre esse tema, como se fosse um ensaio, mas o insere de modo a fazê-lo integrar, situação a situação, a própria reflexão de que se ocupa no momento. O seguinte trecho evidencia isso: “Permanecer já não era opção, permanecer porque a cidade pertencia a eles e não aos algozes, porque naquelas ruas a vida acontecia e naquelas praças se convertia em história, nada disso agora soava sensato. Partir era o que deviam fazer, sem nem passar em casa.” (p. 82). Nele, podemos notar que o assunto central é o exílio, decorrente da necessidade dos pais do narrador de escaparem da ditadura, mas é importante notar que nada é posto explicitamente, pelo contrário. É através do contexto que se percebe a presença da ditadura, tema que Perry Anderson aponta como “[...] persistente pano de fundo da ficção histórica do período pós-moderno”. (ANDERSON, 2006, p. 219). Por apresentar em suas páginas um tema recorrente no que Anderson qualifica como ‘período pós-moderno’, a obra de Fuks lida com o que o historiador norte-americano aponta como “a história como um pesadelo do qual ainda não conseguimos despertar.” (ANDERSON, 2006, p. 219). Recuperando a informação de que o livro surgiu a partir de uma tentativa de autoanálise, fica reforçada essa ideia de um passado que persegue o autor, de modo que a obra consumada serve além do projeto estético e literário, de modo a também dar conta de um enfrentamento ao passado, ou seja, um processo de resistência às más memórias, associadas a um também enfrentamento de terrível período histórico para a história desse narrador.

Já neste próximo trecho, ainda de maneira a lidar com situações complexas e delicadas envolvidas no passado sobre a ditadura tematizada na obra, é citada a tortura realizada pelo regime contra seus detratores: “Seu tornozelo direito estava inchado, vermelho, deformado: Está vendo este meu tornozelo?, ele indagou à minha mãe. Fizeram isso enquanto perguntavam sobre você.” (p. 84). Novamente aqui pode-se notar que as palavras “tortura” e “ditadura” não são escritas, mas é possível inferir que se trata de tortura praticada pelos militares. De acordo com Figueiredo, “Só a literatura é capaz de recriar o ambiente de terror vivido por personagens afetados diretamente pela arbitrariedade, pela tortura, pela humilhação.” (FIGUEIREDO, 2017, p. 43), e vemos que Fuks não se furta a isso:

apesar de o terror recriado ser sutil e de menor intensidade por não entrar em detalhes, ele se faz presente no romance.

A memória ficcionalizada da tortura ainda permanece, resiste ao tempo, e aqui é colocada como modo de denúncia às brutalidades de uma ditadura, ou ainda como o que Eurídice Figueiredo define como sendo um ‘arquivo’³⁸: “Esse material pode ser, também, considerado como arquivo, pois ele faz o inventário das feridas e das cicatrizes que as torturas e as mortes provocaram em milhares de brasileiros.” (FIGUEIREDO, 2017, p. 45)

Sobre a relação entre os dois períodos ditatoriais recentes, ocorridos tanto no Brasil (1964-1985) quanto na Argentina (1966-1973), no seguinte trecho do romance há uma breve comparação explícita entre as ditaduras, porém feita de maneira sutil, sem tom ensaístico ou de denúncia, quase como um fato corriqueiro à história rememorada pelo narrador:

Você nem se importa que o homem não entenda o seu sotaque, você gesticula e o homem ainda perdido lhe devolve um sorriso simpático — aqui há pesares, é claro, aqui é uma ditadura como lá, aqui a miséria se vê em cada esquina que não há, e no entanto há gente sorridente por toda parte. (p. 86)

Compreende-se que a voz narrativa qualifica uma ditadura pior do que a outra, mas sempre no campo da subjetividade e da percepção pessoal, dando ênfase às dificuldades sofridas por essa família em exílio. Esse uso da linguagem subjetiva, não explícita, é algo que reforça a ideia de que as ditaduras – sejam quais forem suas nacionalidades – não são, na obra, dissecadas e rememoradas de maneira objetiva. À luz de Figueiredo, estudiosa que pensa obras que tematizam a ditadura militar brasileira, temos que

Essa escrita objetiva tende a homogeneizar para que seja fixada uma versão da História sem fissuras, ao passo que a Literatura, pelo viés da *subjetividade*, mostra resíduos de experiências fraturadas pela violência do vivido. É por isso que a escrita do trauma é, frequentemente, uma escrita fragmentária e lacunar. (FIGUEIREDO, 2017, p. 44, grifo nosso)

³⁸ Importante destacar que os apontamentos de Figueiredo foram pensados quanto à ditadura brasileira, mas possível também de as noções por ela pesquisadas e apresentadas serem expandidas e identificadas em outros regimes de exceção que se valeram da violência para atingirem seus fins, tal qual a ditadura argentina, ou ainda a ditadura de Salazar, em Portugal.

A rememoração das lembranças feita pelo narrador – atrelada a uma carga afetiva da própria família que foi afetada por elas – passa a ser o próprio passado da família, um ato de resistência, feito de maneira não linear e fraturada. A questão histórica e transindividual que Jameson (2007) aponta quanto à ficção histórica – por afetar um país inteiro e toda uma série de povos que habitam essa nação – ocorre a partir e em conjunto com a questão familiar e individual dentro da obra de Fuks. O núcleo familiar é gerado através do advento da ditadura e de suas consequências brutais, como o exílio e a tortura, em última instância. Novamente, mostra-se outra face da ‘resistência’: aqui, uma alusão sutil à família que resistiu à ditadura argentina, apesar das dificuldades e adversidades.

4.2.1 Considerações sobre as fotografias – o elemento material

Na obra de Fuks, como complemento ao aspecto histórico desenvolvido, também é dado à fotografia um papel de grande importância para a construção da memória, conforme o excerto, já antes apresentado nesta análise, aponta: “No álbum de fotos, há uma foto da minha mãe ordenando o álbum de fotos.” (p.104). Na obra, é apresentado ao leitor que a foto captura um momento e preserva-o, de modo que isso se choca, muitas vezes, com aquilo que a mente do narrador relembra. Às vezes, no entanto, a imagem serve de suporte e de reforço para o alicerce da lembrança frágil a que o narrador-personagem se atém. Como complemento ao visto quanto ao uso da linguagem subjetiva ao longo de todo o texto literário, ficou para nós claro que as fotografias dentro de *A resistência* são igualmente suporte e conflito, o campo da objetividade – a lente que grava o momento tal qual aconteceu –, e o campo da subjetividade – as voltas labirínticas da memória sobre o acontecimento. O trecho abaixo aponta para essa relação ambivalente com a fotografia:

A foto não diz o que eu quero que diga, a foto não diz nada. A foto é apenas seu rosto brando no centro de uma varanda sombreada, os olhos que me contemplam através das lentes do fotógrafo, aqueles olhos tão claros, os cabelos mais lisos do que eu teria imaginado — sua beleza de criança que talvez eu invejasse. Sua cabeça pende para o lado como se ele indagasse algo, mas sei que essa indagação não me cabe fabricar. Seus lábios entreabertos também emudecem, mas é neles que preciso cravar o olhar para ter certeza da injustiça

que lhe faço, da injustiça que faço ao meu irmão neste empenho tão indelicado. (p. 24)

É perceptível a relação estabelecida entre o objeto e a memória do narrador. É a atenção aos detalhes, os lábios, a cabeça pendida, que provocam à voz do texto a lembrança. Indissociável a coisa da lembrança da coisa, uma leva a outra, e isso também transparece em outros trechos, como por exemplo no seguinte:

Vejo o jovem casal numa imagem esmaecida, uma foto em preto e branco que o tempo exagerou em desbotar. Algo em sua aparência os aliena, contribuindo à sensação de anacronismo — talvez o volume dos cabelos, as pregas marcadas de uma camisa, o banco de pedra maciça onde se sentam, algo além disso que não reconheço e que de algum modo os eterniza. Porque são meus pais, e porque não estão sós, porque meu pai porta no colo uma menina, sei que é um registro do início dos anos 1980, e, no entanto, me parece bastante mais longínquo. São seres históricos, esses que vejo. Sua aparição pontual na fotografia é uma culminação de caminhos pretéritos, uma entre muitas culminações dessas vidas complexas que se entrelaçam e se permeiam com um passado coletivo, com a marcha de uma época, com as tortuosas fissuras de um tempo. Não sei quanto os conheço. Não decifro seus sorrisos alegres. Não entendo bem o intrincado arranjo de atos e acasos que acabou por uni-los, mas sei que devo a essa união minha existência e as palavras indolentes que aqui escrevo. (p. 35)

Aqui fica explícita a relação do tempo com o objeto. Os detalhes novamente são destacados, os sorrisos, os cabelos, a camisa. Fuks apresenta a fotografia como janela para o passado, mas um passado não totalmente apreendido, não integralmente pertencente a quem o olha. A fotografia é um registro e, como tal, não possui significação inerente. É a partir das fotos que o narrador constrói significados, dando inclusive historicidade a eles. Aqui é preciso o resgate de um artigo de Alcmeno Bastos, que aponta que

A matéria narrada no romance histórico deve ser, obviamente, histórica, isto é, conter elementos passíveis de registro documental, escrito ou não, com satisfatório grau de familiaridade para o leitor medianamente informado sobre a História de uma determinada comunidade, preferencialmente de uma comunidade nacional (BASTOS, 2001, p.21)

A obra de Fuks pode ser compreendida como sendo uma ficção histórica, portanto, por possuir não apenas uma temática de conhecimento histórico amplo – a

ditadura militar ocorrida na Argentina –, mas também pela presença na obra que aponta para um registro documental do passado: as fotografias, que não apenas servem como elemento imprescindível à formação da memória e das lembranças do narrador, mas também amparam a trama como pertencente ao gênero literário destacado.

É também através de Anderson que podemos melhor entender a narrativa construída por Fuks e sua importância para constituição enquanto obra literária. Segundo o teórico,

o romance histórico reinventado para pós-modernos pode misturar livremente os tempos, combinando ou entretecendo passado e presente; exibir o autor dentro da própria narrativa; adotar figuras históricas ilustres como personagens centrais, e não apenas secundárias; propor situações contrafactuais; disseminar anacronismos; multiplicar finais alternativos; traficar com apocalipses. (ANDERSON, 2006, p. 217)

Conforme aponta Anderson quanto ao modo como o ficcionista lida com sua obra, podendo ele inserir-se nela ou até mudar os tempos narrativos, notamos que isso é muito próximo daquilo que Fuks concretiza em seu livro.

A alteração entre os focos narrativos, com o uso de recursos estilísticos metalinguísticos e que constantemente refletem sobre si mesmos, tais quais lentes fotográficas que são trocadas por um fotógrafo; os múltiplos tempos, lacunares e fragmentados, vivenciados pelo narrador e a sua própria inserção na trama, de modo a evocar um passado coletivo além do seu; ambos esses aspectos se dão concomitante à matéria histórica trabalhada e referenciada na obra. Em decorrência dessa junção de elementos, percebe-se um texto essencialmente denso, que traz em suas páginas muito além do que uma simples história de busca por um irmão que resiste ao contato com a família, conforme nos traz a primeira linha da obra. Dessa forma, em *A resistência* vimos que existem resistências, no plural. A resistência do narrador em aceitar sua própria voz e do lugar dela em meio às outras, feita através do uso de uma linguagem subjetiva e metalinguística, além do uso de uma técnica literária autoficcional, que confunde elementos da vida do autor com a do narrador do texto. A resistência gerada pelo narrador em recuperar o seu passado e de sua família, de forma a não deixar serem perdidas memórias importantes sobre um período histórico que sempre tenta se apagar. A resistência por parte de famílias exiladas e que sobreviveram aos regimes de exceção,

representadas ficcionalmente pela família do narrador. E, por último e a mais óbvia ao longo da leitura do texto, porém não menos importante: a resistência do irmão do narrador e destinatário do livro, vítima direta da ditadura argentina, em aceitar seu passado e seu lugar dentro da família.

5 RESISTIR, ENTÃO, O QUE É?

Se a Literatura pode ser entendida enquanto, além das várias características e nuances listadas em extensos e inúmeros trabalhos que a refletem e analisam, uma forma de se ordenar o caos da vida real por meio de uma narrativa com uma estrutura que foi elaborada e racionalizada, também podemos, por consequência, atribuir essa característica ao estudo que se faz sobre literatura. Uma das funções da crítica literária é também sustentar e construir visões possíveis quanto a leituras pertinentes sobre as mais variadas produções de textos, enriquecendo – direta e indiretamente – o próprio texto.

Dessa forma simples de resumir a própria área de concentração deste trabalho de pesquisa, depreende-se então que, assim como a literatura ordena o mundo, a crítica e os estudos literários procuram ordenar a literatura. Ambos os trabalhos são impossíveis de serem concretizados plenamente, mas sempre com alguma margem de acerto e outra de erro. Por isso, talvez seja óbvio pontuar que ao elencarmos obras literárias e tentarmos definir padrões de leitura ou interpretação também tentamos, de certo modo, ‘domar’ a própria literatura, o que é algo falho em essência.

Apesar disso, no entanto, não seria possível usar esse argumento como desculpa, ou até mesmo omissão quanto ao necessário estudo da literatura e sua inegável relação com o mundo do qual ela partiu e tenta, mais ou menos, consciente ou inconscientemente, recriar e entender. Portanto, ao lidarmos com obras literárias sempre enfrentaremos pontos que não se encaixam perfeitamente e lacunas que se agigantam, algo que nossos professores de literatura sempre fizeram questão de deixar claro ao longo da trajetória acadêmica como sendo algo inevitável no processo da pesquisa e do desenvolvimento do conhecimento literário.

Esse preâmbulo, que poderia ser visto como totalmente dispensável visto a obviedade que contém, faz-se pertinente justamente por isso, afinal este trabalho está calcado em três obras de autores, nacionalidades, temáticas, ambientações, dicções e reflexões distintas, mas que, aos olhos deste pesquisador, trazem dentro de si marcas que podem ser correlacionadas e estudadas. O trio de obras, em um primeiro e segundo olhares, não fecha, não orna entre si nem estabelece conexões de entendimento e interpretação perceptíveis. Contudo, ao partirmos de uma ideia

manifestada em uma palavra, e de suas diferentes outras manifestações, temos um ponto de contato entre essas obras: o termo “resistência”. É dele que partimos e é nele que chegaremos nas reflexões desta dissertação. Também cabe salientar que a construção desse conceito, processo fundamental para este texto, se deu durante a leitura e análise das obras em questão, ou seja, foi um procedimento que se originou concomitante à pesquisa e construção da interpretação das três obras e, sendo assim, tem como origem os textos literários, e não o contrário.

Resistir pode ser muitas coisas, e acreditamos que a riqueza intrínseca das palavras é o caminho para podermos ler diferentes obras, de diferentes épocas e contextos de produção, mas que, no fundo, tratam de uma ação e sensação humanas: a de resistir, seja como for. A palavra “resistência” suscita reflexões, principalmente na atual conjuntura social e política que o mundo e, mais localmente falando, o Brasil vivencia. Se, então, refletir e pensar nesse substantivo feminino calha neste momento histórico, também é preciso apontar que, na realidade, tais atos – sem medo aqui de entrar em um algum clichê qualquer – são extremamente necessários em quaisquer momentos e períodos históricos da humanidade, visto que não estamos a salvo permanentemente da opressão e de ditaduras, infelizmente. Com esse cenário em mente, então nos voltemos a esse substantivo, derivado do verbo ‘resistir’ que, de acordo com o dicionário online Michaelis³⁹, pode ter pelo menos 19 variações de significado:

- 1 Ato ou efeito de resistir.
- 2 Capacidade que uma força tem de se opor a outra.
- 3 Capacidade que o ser humano tem de suportar a fome e a fadiga.
- 4 Defesa contra uma investida.
- 5 Recusa do que é considerado contrário ao interesse próprio.
- 6 Não aceitação da opressão.
- 7 Qualidade de quem é persistente.
- 8 Movimento de luta nacional contra o invasor.
- 9 Qualidade do que é firme, resistente ou durável; solidez.
- 10 FIG Qualquer coisa que represente um obstáculo.
- 11 CONSTR Qualidade de certos materiais que os torna capazes de resistir a desabamentos ou a outras intempéries.
- 12 ELETR Razão de uma diferença de potencial aplicada às extremidades de um condutor pela intensidade da corrente que por ele circula.

³⁹ Disponível no link michaelis.uol.com.br/

13 ELETR Dispositivo de baixa condutibilidade elétrica, introduzido em um circuito, com o objetivo de consumir parte da força eletromotriz que por ele passa.

14 FÍS Oposição ao deslocamento de um corpo em movimento.

15 JUR Oposição, prevista ou não por lei, feita por alguém à execução de uma norma legal, considerada injusta e que seja interpretada como violação dos seus direitos.

16 Pessoal responsável pela movimentação da carga em terra até o costado do navio mercante.

17 MED Oposição manifestada pelo organismo quando exposto à ação de agentes patogênicos.

18 MIL, POLÍT Movimento de luta nacional contra o ataque do inimigo, para manter a posição ocupada.

19 PSIC Mecanismo de defesa utilizado pelo analisando para recusar-se a não tomar consciência de suas motivações, dificultando o retorno aos traumas vivenciados.

Devido a essa grande variedade de significados possíveis, optamos por analisar mais minuciosamente o termo “resistir” (cuja etimologia vem do latim *resistere*) que aponta, pelo menos, para cinco diferentes significados. São eles, ainda de acordo com o dicionário online Michaelis:

- 1 Não ceder à pressão de outro corpo.
- 2 Oferecer resistência, geralmente a um poder ou força superior.
- 3 Não aceitar (algo); negar-se, recusar-se.
- 4 Manter-se firme; não sucumbir.
- 5 Agir em defesa própria.

Desses significados apresentados, os quatro primeiros dão conta, em maior ou menor medida, de uma noção - desde mais física até mais abstrata - de não ceder a alguma força, em uma ideia muito mais reativa/passiva do que ativa, enquanto que o último significado apresentado pelo dicionário apresenta uma ideia ativa, ou seja, de uma ação que é tomada, e que não apenas reage a algo que ocorre. Dito isso, podemos então pensar que a palavra resistência tem como dois cernes majoritários de significância uma reação ou uma ação, sendo que o primeiro aspecto pode ser perceptível de diversas formas. Ora, se qualquer palavra - o que não é uma estranheza em nenhuma língua humana - pode possuir mais de um significado, também é possível afirmar que uma noção geral de resistência não é admissível ao analisarmos um sentimento humano de luta face a algo transformador - uma força maior, que obrigue a mudanças -, pois existem igualmente várias percepções quanto a esse ato de resistir. Aqui fica claro que há uma necessidade de diferenciarmos tipos de resistência, e de como esses tipos indicam, por consequência, implicam em possíveis e diferentes interpretações de obras literárias.

Ainda, cabe pontuar que além destas duas possíveis visões centrais quanto à significância do termo “resistir” também não se pode descartar o contrário a essa ideia: a não resistência, algo que poderíamos chamar de “desistência”, no sentido do abandono ao ato de resistir, a submissão, ou ainda, a representação da ausência de resistência.

Além disso, de maneira a reduzir a esfera de análise sobre esse termo chave para a leitura das três obras analisadas, delimitamos também um contexto: o ato de resistir frente a ocorrência de uma ditadura, seja esse processo algo mais próximo a tomada de ações de combate (uma ideia envolvendo a expressão “resistência armada”), seja mais voltado a questões sutis e subjetivas, como a memória. Acreditamos ser de extrema importância definir esse contexto envolvendo ditaduras e as resistências múltiplas decorrentes delas para que não enveredemos por caminhos alheios ao que as narrativas escolhidas contêm dentro de si.

5.1 As três obras: uma leitura comparativa

A ausência de uma voz que pode ser ouvida pela sociedade é um tipo de violência comum e ocasional ao se viver em conjunto com outros seres humanos, mas durante a existência de regimes de opressão – ou ditaduras – essa ausência acaba sendo regra geral. Devido a isso, é comum às três obras a representação dessa violência, a imposição de um silêncio que, caso não seja mantido, o infrator pode ser punido terrivelmente. Em relação a essa situação, Regina Dalcastagnè (1996, p.103) afirma que “obstruir a comunicação é o primeiro passo para a opressão de uma sociedade. O isolamento faz surgir desconfianças, medos e até pretensões tirânicas que não existiriam caso os homens ainda se sentissem interligados, solidários uns com os outros”. Essa tática utilizada pelo governo ditatorial se faz presente em *A hora dos Ruminantes*, conforme o seguinte trecho evidencia:

As pessoas ficaram sem saber o que pensar nem o que fazer, com medo de se descontraírem antes da hora e terem de repor a máscara às pressas. Não querendo fazer comentários prematuros, todos se recolheram cedo para absorver no escuro as humilhações

desnecessárias e tão prontamente aceitas, quando não procuradas espontaneamente.

Cada um torturado pela sua vergonha particular, ninguém dormiu bem aquela noite, nem mesmo os que se conservaram de lado desaprovando a degradação geral com um simples abanar de cabeça; *esses já sentiam que desaprovar em silêncio é pouco menos do que aprovar*, e nem tinham o consolo barato dos que tiveram a coragem de aderir.

No dia seguinte a cidade se esforçou por voltar à vida normal, *e ninguém quis falar nos cachorros; mas a lembrança deles estava em toda a parte*, no estrume deixado nos corredores das casas, nas calçadas, na grama do largo; no cheiro de urina que empestava todos os cantos; nos riscos de unhas feitos nas portas e paredes; nas penas de galinha espalhadas pelos quintais e que até ainda voavam no ar, no espanto ainda visível nos olhos das crianças e no constrangimento dos adultos. (VEIGA, 1983, p. 38, grifo nosso)

Ainda, em *A resistência* isso também se mostra, em especial associada à memória, conforme a seguinte passagem da obra deixa claro ao leitor:

Mas há pesares que não sucumbem a argumentos, há dores que não se exageram. Há histórias que não se inventam à mesa, entre goles e garfadas, entre papos quaisquer, histórias que recusam a proximidade com a leveza, que não se prestam à ruminação corriqueira, às frases diárias. Há casos que não habitam a superfície da memória e que, no entanto, não se deixam esquecer, não se deixam recalcar. No espaço de uma dor cabe todo o esquecimento, diz um verso sobre estas coisas incertas, mas os versos nem sempre acertam. *Às vezes, no espaço de uma dor cabe apenas o silêncio*. Não um silêncio feito da ausência das palavras: um silêncio que é a própria ausência. (FUKE, 2015, p. 75, grifo nosso)

E, por fim, em *a máquina de fazer espanhóis* a falta da comunicação também é retratada nas memórias do protagonista, deixando evidente essa situação comum às três obras:

e eu começara há um bom tempo a comentar com a laura que *nos punham de boca fechada* porque o ditador achava que sabia tudo por nós. vai lá, português pequenino, fica sossegado e quieto no teu canto que para pensar estou cá eu, tão sapiente e doutor. e ele pensava que éramos de facto todos inertes e cordeiros, obrigados às manifestações de louvor e proibidos de contestação, o salazar pensava, na verdade, que na pior das hipóteses eram todos como eu, um pai de família acima de tudo, cuja maior rebeldia seria abdicar da igreja, mesmo assim discretamente, tanto quanto possível, porque tinha baptizado os filhos *e tinha emudecido os meus protestos*, naquele tempo, quem não fosse baptizado não valia de muito na sociedade e haveria de ser rejeitado em inúmeras oportunidades, nós fomos molhar a cabeça dos filhos à igreja para que os deixassem em paz. convictos de que mais tarde poderiam secar essa

água da cabeça se quisessem, como afinal fizéramos também.
(MÃE, 2010, p. 133, grifo nosso)

Em *A hora dos ruminantes*, a alegórica invasão de cachorros incomoda e atrapalha a vida da população de Manairarema, mas seus habitantes preferem calar a ter de confrontar os homens da tapera, donos dos cachorros, para que acabem com aquilo. A causa disso é o medo de represálias, uma constatação do poder tácito que os militares exerciam e isso dentro da obra de Veiga reforça o tom de mistério e desconfiança que está presente em toda a obra. Já em *A resistência* o silêncio se manifesta de várias formas, mas em especial o trecho apresentado aponta para os efeitos diretos da ditadura argentina em um acontecimento envolvendo a família do narrador, em que esse silêncio remonta à memória da perda de uma pessoa, e também atesta que o medo de quebrar o silêncio contra o regime ditatorial não é infundado, conforme o seguinte trecho complementa o já apresentado:

Sem precisão apreendi que daquela amiga não havia cartas, que nunca houve cartas, que um rótulo se imprimia em vermelho sobre seu nome: Marta Brea, desaparecida. [...]
A última vez que minha mãe ouviu sua voz foi numa reunião do conselho diretivo, [...]
Ela se meteu com quem não devia, mexeu com quem não devia, que sofra agora o castigo que lhe cabe. (FUKS, 2015, p. 75-76)

A inserção dessa memória familiar não é sem motivo, pois ela ajuda a construir uma das características centrais do texto de Fuks: o incômodo do narrador por não poder apreender totalmente sua própria história, seu próprio passado, tudo isso causado por consequências da ditadura argentina, calcadas até as raízes de sua família, vítima direta e indireta de seus acontecimentos.

Por fim, em *a máquina de fazer espanhóis* o silêncio advindo do medo da ditadura, recuperado através do constante processo de rememoração do protagonista, é lido sob um ponto de vista crítico e político, de modo a reforçar um dos principais aspectos dessa obra de Hugo Mãe, a autoconsciência quanto ao passado português recente e a representação da decadência decorrente disso, conforme se vê claramente no seguinte trecho:

quando o silva da europa nos falou de sermos fascistas e comunistas
ao mesmo tempo eu pus-me a fazer contas para trás e a ver coisas,

concluí também que a maior parte daquilo em que acreditamos nos dá medo e isso leva-nos a ficar de boca fechada [...] (MÃE, 2015, p. 117)

Essas diferentes facetas do silêncio reiteram as diferentes interpretações de mundo que as três obras carregam dentro de suas páginas e, conseqüentemente, das resistências representadas nos livros, além de apontar para outro elemento fundamental a ser refletido: a presença do medo, de um temor que pode ser entendido como reconhecimento das capacidades destrutivas e nocivas que as ditaduras possuem.

Aqui entendemos o medo como um dos motivos centrais para que a resistência ocorra, afinal ele é uma das raízes que levam aquele que resiste a lutar contra a mudança e a perda de condições e direitos conquistados pela democracia. Sob esse viés, Dalcastagnè aponta que

o medo não foi o único legado às novas gerações; como herança àqueles que ainda não estavam lá restou uma incrível, uma inestimável capacidade de resistência diante dos que apostavam no acovardamento das ideias, na mediocrização da arte. Estão aí a música, o teatro, a poesia que não se deixaram calar. E estão aí, também, os romances, íntegros e firmes, a repetir incessantemente a história de um tempo em que o homem teve medo, mas que não se deixou derrotar por ele. (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 44)

Se o medo que causa o silêncio na obra de Veiga é cercado por uma aura de desconfiança com os militares que surgem e atrapalham a rotina da pequena cidade, no texto de Fuks ele é real e representado diretamente pelo desaparecimento de uma amiga da família do narrador. Tal processo de reflexão quanto ao papel do temor em contextos ditatoriais pode ser, então, claramente visível e perceptível pela leitura da obra de Hugo Mãe, que carrega em si mesma essa natureza de estabelecer uma (auto)crítica do Sr. Silva quanto ao seu envolvimento direto e indireto na ditadura de Salazar. O protagonista rememora ao longo da obra o medo que sentia de agir, de se politizar: “ninguém soubera do quanto eu me amedrontei egoísta naquele tempo do regime. que cagão de homem fui, um burro sonso a remoer por dentro as agruras de aceitar e aceitar sempre calado.” (MÃE, 2011, p. 179) Esse medo do personagem, no entanto, acaba não sendo exatamente o mesmo que se manifesta nas outras obras, pois ele foi de tamanha magnitude que fez com o que os personagens representados nas páginas de a máquina de fazer

espanhóis se deixassem derrotar por ele, levando para a desistência de agir e resistir.

Se principiarmos definindo a ocorrência de um ato de resistir que é passivo/reactivo e outro como sendo ativo, a partir dessa constatação do silêncio imposto pelas ditaduras nas obras (seja durante o acontecimento, seja em revisitação posterior através da memória), torna-se explícito que ocorre a resistência reativa, ou seja, quando acontece, o ato de resistir nas três obras é em resposta a algo desencadeado previamente.

Em *A hora dos ruminantes*, o ato de resistir pode ser lido em três situações: a abstração da realidade, a figura das crianças que se recusam a aceitar os hábitos tacitamente impostos pela presença dos militares e, por fim, a obra como um todo, que serviu e ainda serve de denúncia para a situação vivenciada pelo Brasil na época de seu lançamento. Todas essas são possíveis de serem encaixadas nas 4 primeiras definições do ato de resistir que o dicionário Michaelis nos forneceu. Já na obra *a máquina de fazer espanhóis* resistir não é algo que acontece: conforme vimos, no romance de Hugo Mãe está representada a inação gerada pelo medo, o que culmina no agravamento de uma perda de identidade nacional portuguesa, e que se faz representar no texto a partir do asilo Feliz Idade e da voz do protagonista Sr. Silva, que revisita seu passado de maneira mais crítica e conformada. Se nas outras obras a resistência ocorre, apesar das diversas formas com que se manifesta, na obra portuguesa ela se revela em sua ausência. Por fim, em *A resistência* temos a maior quantidade de facetas da ação de resistir, não necessariamente todas relacionadas diretamente com o contexto da resistência a um regime de opressão, mas sim entendemos que estão muito mais enfocadas na esfera individual do que em outros aspectos: a resistência do narrador em aceitar sua voz, a resistência do narrador em recuperar sua história, a resistência do irmão do narrador ao se relacionar com a família e, por último, dentro do contexto de resistência a ditaduras, a resistência ao longo do tempo das famílias que foram prejudicadas pela ditadura argentina frente às dificuldades sofridas pelo evento. Foi a partir dessas várias facetas de resistências encontradas ao longo do texto de Julián Fuks que surgiu a necessidade de estabelecermos um parâmetro claro quanto a qual (ou quais) noções de resistências são de interesse a este trabalho de pesquisa. Dessa forma, e baseando-nos nos significados trabalhados neste capítulo, entendemos que a obra *A resistência* traz questionamentos e reflexões de extrema importância, contudo

devem ser vistos sob um ponto de visto holístico: as partes (os tipos de resistência) somadas não possuem a mesma dimensão que o todo que a obra contém em si, e representa a tematização de uma família afetada diretamente por um regime de opressão e as várias formas com que ela lida com seu próprio passado e seu lugar dentro da história. É no emblemático capítulo 26 que a importância dessa obra e a dimensão reflexiva que possui e causa em seus leitores se manifesta, conforme o seguinte trecho deixa evidente:

É preciso aprender a resistir. Nem ir, nem ficar, aprender a resistir. Penso nesses versos em que meu pai não poderia ter pensado, versos inescritos na época, versos que lhe faltavam. Penso em meu pai na última reunião clandestina que lhe coube presenciar, quieto entre militantes exaltados, abstraído do bulício das vozes. Resistir: quanto em resistir é aceitar impávido a desgraça, transigir com a destruição cotidiana, tolerar a ruína dos próximos? Resistir será aguentar em pé a queda dos outros, e até quando, até que as pernas próprias desabem? Resistir será lutar apesar da óbvia derrota, gritar apesar da rouquidão da voz, agir apesar da rouquidão da vontade? É preciso aprender a resistir, mas resistir nunca será se entregar a uma sorte já lançada, nunca será se curvar a um futuro inevitável. Quanto do aprender a resistir não será aprender a perguntar-se? (FUKS, 2015, p. 79)

Resistir é algo, segundo o narrador, necessário. Porém, o que seria de fato resistir? A pergunta que o narrador se faz não é respondida objetivamente, de maneira clara e direta, dentro do romance. Ela permanece ao longo de toda a obra e, à luz da leitura quanto às várias resistências que se manifestam no texto, percebemos que a obra pode ser lida também como uma problematização sobre o ato de resistir, não questionado dessa forma em *A hora dos ruminantes* ou *a máquina de fazer espanhóis*. Nesses dois outros textos, de contextos de escrita e publicação tão distintos, a resistência é algo que ocorre, e isso se dá como reação a um governo ditatorial que surge. Em *A resistência*, em que vários elementos e aspectos estão sendo postos sob análise pelo narrador, a resistência enquanto conceito (ato de resistir dentro de um contexto ditatorial) vai além dos que se manifestam nas outras obras analisadas e passa a ser objeto de reflexão e problematização.

Conforme vimos ao longo desta pesquisa, se a obra contemporânea que revisita o passado pode ser lida enquanto formas de racionalização, exorcismo, ressignificação ou formas de lidar, entender ou ainda aceitar eventos passados, em

A *resistência* podemos também pensar que o passado, apesar de matéria constante e crucial para o desenrolar da trama, não é apenas aquilo que está sendo revisitado. Sendo assim, uma das considerações que surgem a partir dessas leituras isoladas e em paralelo das obras é a de que apesar de se manifestarem de jeitos e formas diferentes, a ideia de não se manter completamente indiferente frente às mudanças (políticas, cotidianas, ideológicas, religiosas) forçadas por regimes totalitários. A partir dessas três importantes obras, pode-se ler que resistir é reagir à violência, seja como for: de maneira velada, enquanto veículo de denúncia, revisitação do passado ou até mesmo em se questionar seu próprio passado e o lugar da própria voz.

Além da voz que é impedida de se manifestar livremente e do medo que leva a isso, pontos que entendemos enquanto centrais para o entendimento dessa ideia múltipla de resistência, também é preciso tomar ciência quanto ao cerceamento da vida pública e de sua conseqüente influência direta nos processos de resistência às ditaduras, conforme Hannah Arendt afirma:

O governo totalitário, como todas as tiranias, certamente não poderia existir sem destruir a esfera da vida pública, isto é, sem destruir, por meio do isolamento dos homens, as suas capacidades políticas. Mas o domínio totalitário como forma de governo é novo no sentido de que não se contenta com esse isolamento e destrói também a vida privada. *Baseia-se na solidão*, na experiência de não se pertencer ao mundo, que é uma das mais radicais e desesperadas experiências que o homem pode ter. (ARENDR, 2012, p. 527, grifo nosso)

À luz desse trecho, fica evidente que, além do silêncio forçado que as ditaduras provocam nas populações por elas dominadas, também ocorre um movimento de isolar os indivíduos, desconectando-os de seus grupos familiares, sociais, locais e culturais. Essa característica, que leva a um sentimento e uma busca pelo ato de resistir, igualmente se faz presente nas três obras analisadas. Na obra de Veiga, o isolamento social e político está relacionado diretamente com a noção de comunidade que a cidade de Manairarema contém e representa dentro do texto literário. Os casos de isolamento de personagens, como o carroceiro Geminiano ou do dono da venda Amâncio, se aliam ao seguinte trecho, que aponta para esse sentimento de não pertencimento que Arendt afirma e, mais importante, para o ápice da tensão provocada pelos militares em *A hora dos ruminantes*:

Não se podia mais sair de casa, os bois atravancavam as portas e não davam passagem, não podiam; não tinham para onde se mexer. Quando se abria uma janela não se conseguia mais fechá-la, não

havia força que empurrasse para trás aquela massa elástica de chifres, cabeças e pescoços que vinha preencher o espaço. (VEIGA, 1983, p. 84)

Percebe-se que essa pequena passagem encerra a essência do isolamento social que está representado na obra de José J. Veiga: pela forma alegórica com que incômodo dos bois gera ao impedir os moradores de poderem sair de suas próprias casas. Interessante apontar que no texto alegórico o incômodo causado pelo isolamento social (algo muito mais tácito do que explícito, ao pensarmos em um primeiro instante) aqui se dá de maneira literalmente física, o que não ocorre de modo semelhante em *A resistência*, em que o isolamento está representado em outro nível, o familiar, e de maneira muito mais abstrata e sutil. Se na obra de Veiga esse isolamento é causado pela figura do boi, na obra de Fuks o isolamento está resumido na figura do irmão do narrador (um órfão da ditadura), conforme fica ao leitor claro já nos capítulos iniciais do livro:

Foi só mais tarde que ele começou a se demorar no quarto, a ignorar os chamados insistentes que nós nos revezávamos em bradar, apelos cada vez mais veementes que acabavam por ferir seu humor. Nem sequer podíamos ouvir sua voz quando ele enfim se rendia ao jantar, seus olhos eram então uma triste cortina de pálpebras, mas tão largo era seu recolhimento, tão ressonante seu silêncio, que parecia ocupar o espaço inteiro e nos coagir também a calar. Acho que foi para evitar essa pequena batalha diária que passamos a ocupar sua cadeira, minha irmã ou eu, quem se incomodasse antes com o vazio que se abria entre nós, quem se atrevesse antes a romper a tradição. (FUKS, 2015, p. 30)

O isolamento em que o irmão do narrador se coloca é uma das causas, conforme o próprio narrador tenta nos direcionar, da existência da obra. Desse modo, fica claro que essa característica do irmão (a de se isolar) é importante para a construção do texto, reforçando a ideia apontada por Arendt quanto aos efeitos de regimes totalitários, visto que o isolamento a que ela se refere ainda perdura e se vê refletido na figura desse irmão. Se o irmão do narrador é resultado direto dos males da ditadura argentina (uma criança cujos pais foram ‘desaparecidos’ e entregue a um casal que tempos depois foge para o Brasil em busca de melhores chances de vida), o comportamento do irmão indica uma outra possível interpretação de manifestação desse isolamento social: o da vida individual diretamente relacionada com o meio familiar e, ambas, afetadas pela ditadura. Já em *Hugo Mãe*, esse

isolamento é visto com certa distância temporal pelo narrador, que recupera as memórias da vida que teve durante os anos do governo de Salazar, e dos impactos gerados a partir disso, em especial a cena em que narra como delatou o jovem da resistência ao regime de Salazar que antes havia salvo:

coragem, não é estranho, pois, que pensando embora que eu fosse um bom homem, me viesse facilmente a torpeza de carácter ao de cima e o desejo de retirar de mim a mira laminada da polícia política, ao entregá-lo não hesitei, é verdade, protelei, andei por ali às voltas na conversa para que não fosse óbvio o conhecimento que tinha do envolvimento do rapaz com a esquerda proibida, mas foi apenas uma encenação cuidada, como só cuidadosamente o poderia fazer para valer a pena e me salvar, depois, na hora h, entreguei-o, quase sentindo uma euforia interior que tinha de abafar, uma euforia por ter conseguido levar aqueles policiais experientes a seguir o caminho que eu indicava, sem suspeita de maior nem retorno, expliquei-lhes que no sábado seria dia para o ver. (MÃE, 2010, p. 183, grifo nosso)

O motivo que leva o Sr. Silva a entregar o jovem revolucionário à polícia é o medo de ser descoberto enquanto amigo e, conseqüentemente, cúmplice. O personagem resolve cometer a traição para proteger a si mesmo e sua família da polícia política⁴⁰, isolando-se nesse processo, visto que como não conseguia na época conversar sobre política com ninguém (nem sua esposa), a figura do jovem representava algo importante em sua vida, conforme o trecho demonstra:

quando se sentava na cadeira do meu estabelecimento, e ao longo de quase uma década me confiava os planos ansiosos das forças de esquerda, eu ouvia-o com o entusiasmo leal de quem revigorava covardemente, de quem atingia o orgasmo com o pénis dos outros, como quem fazia a glória só por assistir quando a via passar na rua, apropriando-se indevidamente do que não lhe pertencia, e eu apropriei-me do entusiasmo do rapaz, [...] (MÃE, 2010, p. 182, grifo nosso)

De posse dessas reflexões sobre o conceito de resistência/resistir e de suas causas e conseqüências, entendemos que essas três obras distintas representam, cada uma a seu modo, épocas e momentos diferentes, em situações e contextos regionais e culturais diversos, ocasiões em que ditaduras imperaram e causaram

⁴⁰ A Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) foi a polícia política portuguesa entre 1945 e 1969, responsável pela repressão de todas as formas de oposição ao regime político vigente.

medo, mas que também representam em suas páginas personagens que não se deixaram dominar completamente, seja durante ou muito após o final desses regimes de exceção. Personagens e comunidades que resistiram, cada qual ao jeito que melhor encontrou, a momentos em que resistir era uma necessidade.

Dessa forma, uma conclusão a que se pode chegar com base nessa interpretação e leitura em conjunto das obras é a de que a resistência às ditaduras deriva de um medo da perda de uma identidade, seja ela nacional, comunitária ou individual/familiar. Em *A hora dos ruminantes*, existe o medo em acontecer uma desfiguração completa de Manairarema e de seus costumes:

Como é que se pode ter confiança em pessoas que desperdiçam o gosto comendo coisas tão esquisitas? E o mais triste era que certas pessoas de Manairarema estavam se esforçando por adotar aquelas comidas, obrigavam as mulheres a cozinhar broto de bambu, comiam fingindo estar gostando e repetiam para convencer; mas as crianças, mesmo obrigadas, cuspiam fora e largavam o prato. (VEIGA, 1983, p. 82)

Em *a máquina de fazer espanhóis*, a trajetória do narrador e a representação da decadência de Portugal evidencia uma perda de identidade nacional que se fez catalisada pela ocorrência de um longo período ditatorial, deixando claras as consequências da falta de resistência efetiva ao salazarismo:

dizíamos asneiras, era o nosso modo último de ter nação, (MÃE, 2010, p. 186)

[...]

“andámos nós a desbravar os mares, a encontrar monstros marinhos e terrestres, a sofrer de escorbuto e a morrer de amor por elevadas donzelas exóticas, *para chegarmos a este ponto* e nos vemos infestados de madames xanicas e pachis,[...]” (MÃE, 2010, p. 205, grifo nosso)

E, por fim, em *A resistência* a identidade do narrador e de suas origens, raízes familiares e as decorrentes relações influenciadas diretamente pela ditadura argentina são objeto constante de (auto)análise, num texto que problematiza inclusive o que é, de fato, resistir: “Quanto do aprender a resistir não será aprender a perguntar-se?” (FUKS, 2015, p. 79)

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Três obras muito distintas em tantos aspectos, eis o panorama do qual partimos para a realização desta pesquisa. Mas como chegamos a esse panorama? Essa é uma pergunta válida, e que merece ser respondida. A investigação que fizemos nasceu a partir do interesse por textos literários que dialogam com a história, narrativas diretamente relacionadas e voltadas a pensar e representar governos ditatoriais em suas páginas, em especial como a resistência a regimes totalitários transparece no texto literário.

Inicialmente, pensamos num contexto brasileiro, motivados pelas inúmeras obras recentemente publicadas que retomam a ditadura militar (1964 – 1985), textos em uma espécie de busca por exorcismo e superação do período, tão impactante para a história brasileira e tão devastadora para várias famílias, vítimas diretas da violência perpetrada durante os anos do regime. Livros como *K.*, de Bernardo Kucinski, *Não Falei*, de Beatriz Bracher, *Azul-corvo*, de Adriana Lisboa, *Rio-Paris-Rio*, de Luciana Hidalgo e tantas outras produzidas dos anos 2000 para cá demonstram o quanto a retomada da ditadura brasileira em meios ficcionais vem sendo feita. Rediscutir e representar o passado, seja em uma tentativa de apreendê-lo ou de superá-lo, é uma forma de também tentar entender também o que constitui o próprio presente.

Partindo então dessa premissa, encontramos em *A resistência*, de Julián Fuks, uma narrativa singular sobre o ato de resistir e suas variadas manifestações, todas elas sob a influência direta e indireta de um governo ditatorial sobre uma família argentina que se exilou no Brasil. Ao decidirmos analisar essa obra, percebemos que precisaríamos levar em consideração que, na realidade, a ditadura militar brasileira não era o governo ditatorial a quem o livro de Fuks tratava com maior destaque, mas sim a ditadura argentina é um de seus principais objetos de reflexão.

Com isso em mente, várias outras ideias surgiram: e se analisássemos obras que retrataram, a seu modo, a ditadura militar brasileira durante o acontecimento, e não apenas após o seu fim? E se também trouxéssemos, para além da realidade argentina, outras realidades e contextos sociais e culturais? Desses questionamentos surgiram *A hora dos ruminantes*, de José J. Veiga, obra publicada

enquanto a ditadura militar brasileira acontecia, e *a máquina de fazer espanhóis*, de Valter Hugo Mãe, romance contemporâneo que trata sobre os impactos da ditadura de Salazar, em Portugal. Lemos e analisamos aspectos de cada um dos textos, procurando apontar para elementos textuais que julgamos ser relevantes para a construção de cada narrativa, sempre tendo em mente restringir nosso olhar para o modo como cada obra lidava com o regime ditatorial em suas páginas e, mais importante, como a resistência a esses governos aparecia ao longo das páginas. Isso nos propiciou uma interessante constatação: a resistência – que julgávamos no início do processo de pesquisa ser igual, ou com poucas variações – não se manifestava do modo como esperávamos entre as obras. Tal situação levou-nos à necessidade de realizar investigação e análise mais atenta para a questão: o que seria então, resistir, opor resistência a um governo ditatorial?

De posse dessas dúvidas, então, chegamos ao cenário de partida para a escrita desta dissertação e de uma leitura comparativa entre os textos literários: três obras; três nações e três realidades culturais, sociais e históricas diferentes; duas situações temporais: o presente que se torna passado, em *A hora dos ruminantes*, e o presente que olha para o passado, *A resistência e a máquina de fazer espanhóis*. Conforme apontamos e pode ser verificado no corpo desta dissertação, as análises de cada uma das obras foi apresentada individualmente, tal qual fizemos durante a pesquisa, estando organizadas a partir de uma lógica baseada em anos de publicação, do livro mais antigo até o mais recente. Ao final, decidimos – de posse de todos os elementos analisados e das constatações feitas em cada capítulo sobre a respectiva obra – apresentar uma leitura comparativa entre os romances, de modo a tentar responder uma das perguntas que surgiram após termos escolhido as obras: o que seria resistir a uma ditadura? Quais as diferenças desse ato em cada obra e quais as semelhanças? Isso feito, percebemos que esses questionamentos levaram a reflexões importantes, tais como as causas que levam à resistência, como o medo que é instaurado durante uma ditadura e está representado em todas as obras analisadas, mas especialmente nos três romances transpareceu aos nossos olhos um temor comum: o da perda de identidade, seja ela individual, familiar, comunitária ou nacional. Ao fazermos a leitura conjunta dos textos, ainda nos ficou claro que há ocorrência de um isolamento social e político, que se manifesta de modos diversos em cada texto, mas acaba por ser também uma constante nesses romances. Se o isolamento e o medo da perda de identidade levam às resistências

que se manifestam em *A hora dos ruminantes* e *A resistência*, constatamos também que a ausência de resistência efetiva, percebida em *a máquina de fazer espanhóis*, revela a confirmação desse medo que paira dentro das outras obras. Dessa forma, a leitura em conjunto das obras se mostrou rica e importante para entendermos (e apreendermos) facetas de como esses períodos históricos aparecem em textos literários.

Temos consciência de que o objetivo pretendido neste trabalho nunca foi o de limitar visões, mas sim possibilitar novas leituras e interpretações de produções importantes e relevantes. Por isso, cabe ainda afirmar que esta pesquisa merece ser continuada, com um *corpus* mais extenso de obras maior, de modo a ver outras possíveis formas de manifestação de resistências em obras que lidam com ditaduras. Eurídice Figueiredo (2017) reflete:

A literatura sobre a ditadura se constrói a partir desse palimpsesto e cumpre o papel de suplemento aos arquivos que, ainda quando abertos à população para consulta, são áridos e de difícil leitura. Ao criar personagens, ao simular situações, o escritor é capaz de levar o leitor a imaginar aquilo que foi efetivamente vivido por homens e mulheres. (FIGUEIREDO, 2017, p. 29)

Concordamos com a pesquisadora, pois repensar e recuperar ditaduras a partir de textos ficcionais é um papel importante que a produção literária assume para si, seja como forma de apreensão de um evento impactante, seja como forma de não se deixar esquecer ditaduras e suas consequências. Encontramos aí, então, a necessidade e urgência desse tipo de literatura permanecer em movimento, seja através da escrita, da leitura, seja através de seu estudo.

REFERÊNCIAS

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

ARENDT, Hannah. **As Origens do Totalitarismo**. Trad. De Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BASTOS, Alcmeno. Ali e outrora, aqui e agora: romance histórico e romance político, limites. In: LOBO, Luiza (Org.). **Fronteiras da literatura**. Rio de Janeiro: Relume dumará, 1999. p.151-157.

_____. Entre o “poeta” e o “historiador” – a propósito da ficção histórica. **Signótica**, [s.l.], v. 13, n. 1, p.11-26, 10 set. 2001. Semestral. Universidade Federal de Goiás.

DALCASTAGNÈ, R. O espaço da dor. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

FAEDRICH, Anna. O CONCEITO DE AUTOFIÇÃO: DEMARCAÇÕES A PARTIR DA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA. **Itinerários**: Revista de Literatura, Araraquara, v. 40, n. 1, p.45-60, jun. 2015. Semestral. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/issue/download/537/119>>. Acesso em: 25 fev. 2017.

FIGUEIREDO, E. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

FUKS, Julián. **A resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GASPARI, E. **A ditadura envergonhada**. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. 12ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HUTCHEON, L. **Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox**. Ontário: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

_____. **Poética do pós-modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

JAMESON, Fredric. O Romance histórico ainda é possível? Trad. De Hugo Mader **Novos Estudos**, São Paulo, n.77, p.185-203, mar. 2007. CEBRAP.

_____. **The political unconscious: narrative as a socially symbolic art**. New York: Cornell University Press, 1991.

KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7letras, 2016.

LOURENÇO, E. **O labirinto da saudade**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

MÃE, V. H. **a máquina de fazer espanhóis**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

MENDILOW, Adam A. **O tempo e o romance**. Trad. de Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

PERRONE-MOISÉS, L. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PESSOA, F. **Poesia completa de Álvaro de Campos/Fernando Pessoa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. De Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VERISSIMO, Erico. **Incidente em Antares**. São Paulo: Editora Globo, 1998.

VEIGA, José J. **A hora dos ruminantes**. 15. Ed. São Paulo: Difel, 1983.

WEINHARDT, Marilene (Org.). **Ficções contemporâneas: histórias e memórias**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2015.