

Pós-modernismo e identidade em *Afirma Pereira*, de Antônio Tabucchi/ Postmodernism and identity in *Pereira Maintains*, by Antônio Tabucchi

Simone Luciano Vargas*

RESUMO

O presente texto apresenta uma análise do romance *Afirma Pereira*, de Antônio Tabucchi (1943-2012), escritor italiano. Publicado em 1994, recebeu o prêmio internacional Jean-Monnet em 1995. O romance dialoga com a história ao apresentar uma releitura da ditadura de Salazar em Portugal, apresentando o *modus operandi* do regime salazarista ao perseguir aqueles que eram contra a ditadura instituída. O fato de trazer uma perspectiva histórica, que revisa o discurso oficial, possibilita uma análise pelo viés da metaficção historiográfica, além de trazer modificações estruturais ao gênero romance, o que permite enquadrá-lo numa escrita pós-moderna. Além disso, *Afirma Pereira* promove uma reflexão sobre a identidade do personagem que no início é um homem calmo, acostumado a uma vida rotineira, sem planos futuros, com fixação com a morte. No entanto, à medida que ele vai se envolvendo com outros personagens, contrários à ditadura, sua identidade vai se transformando. Influenciado pelas circunstâncias, Pereira muda seu posicionamento político e o modo de ver a vida, a ponto de mudar o seu destino.

PALAVRAS-CHAVE: Antônio Tabucchi; Identidade; Literatura pós-moderna; Metaficção historiográfica.

ABSTRACT

*This paper presents an analysis of the novel *Pereira Maintains*, by Italian author Antônio Tabucchi (1943-2012). Published in 1994, the novel received the international Jean Monnet Award in 1995. It establishes a dialogue with History in presenting a reinterpretation of Salazar's dictatorship in Portugal, showing the *modus operandi* of Salazar's regime in pursuing those who were against the dictatorial institution. Because the novel carries a certain historical perspective, rewriting the official discourse, it is possible to analyze it through the tools of historiographic metafiction; as it contains structural modifications to the genre of the novel as well, it is also possible to classify it as postmodern writing. Moreover, *Pereira Maintains* gives way to reflection on the identity of its main character – who, at the beginning, is a calm man, used to an ordinary life, with no plans and a fixation with death. Nonetheless, as he begins to get involved with other characters who oppose the dictatorship, his identity begins to transform. Influenced by the circumstances, Pereira changes his political stance and view of life, to the point of altering his destiny.*

KEYWORDS Antônio Tabucchi; Identity; Postmodern Literature; Historiographic Metafiction.

1 Introdução

O escritor italiano Antônio Tabucchi (1943-2012) foi professor de língua e literatura portuguesa na Universidade de Siena, Itália; bem como tradutor e crítico da obra de Fernando Pessoa, obtendo inclusive nacionalidade portuguesa. Portanto, Tabucchi tinha conhecimento de história e de literatura portuguesa, das quais ele se

* Doutoranda em Estudos da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil. simonelvargas@gmail.com.

utilizou em alguns de seus romances. O romance *Afirma Pereira*, publicado em 1994, é um de seus romances em que a história de Portugal é revisitada, sendo originalmente escrito em italiano, foi traduzido para outras línguas como o português e o francês e aclamado pela crítica, recebendo o prêmio internacional Jean Monnet em 1995.

Segundo Cátia Inês Andrade (2012), o romance *Afirma Pereira* faz parte da terceira fase literária do escritor Antônio Tabucchi. O romance, por apresentar características que diferem da convenção literária, pode ser considerado como pós-moderno, segundo o que é proposto por Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-Modernismo* (1991). Além disso, o tema do romance propõe uma reflexão sobre a reconstrução da identidade. Essa em constante transformação conforme as influências do meio e das pessoas com quem se convive, de acordo com a obra *Identidade* (2005), de Zygmunt Bauman, e *A crise das identidades* (2009), de Claude Dubar.

Ambientado em Lisboa, em 1938, o protagonista é um português comum, chamado Pereira: de meia-idade, viúvo, sem filhos, que não se compromete com questões políticas. Pereira trabalha para o jornal *Lisboa* como colunista na seção cultural. Por acaso, ele conhece Monteiro Rossi, um rapaz que passa a lhe prestar serviços, escrevendo para a seção Obituários; e Marta, a namorada do rapaz, militante política contra o regime salazarista. Pereira se envolve cada vez mais com os problemas do rapaz, porque ele lhe lembra quando era jovem ou porque tem idade para ser seu filho, não ter certeza é uma marca do personagem. Monteiro Rossi, perseguido pela polícia secreta do Estado, se abriga no apartamento de Pereira, onde acaba sendo assassinado. Pereira toma uma posição que sela o seu destino como exilado político: noticia no jornal, à revelia do diretor, a morte de Monteiro Rossi.

2 Pós-modernismo: metaficção historiográfica

Para a análise do romance *Afirma Pereira*, o pós-modernismo, segundo o que é proposto por Linda Hutcheon, servirá como embasamento teórico. Hutcheon, em meio às críticas de outros teóricos – como Eagleton, Jameson e Newman, por exemplo –, às quais ela considera como generalizações polêmicas, propõe uma *teorização* sobre a poética pós-modernista. (HUTCHEON, 1991).

O pós-modernismo surgiu, por assim dizer, numa época em que a fragmentação e a pluralidade cultural não poderiam mais ser contidas em conceitos considerados até então universalistas, totalizantes ou essencialistas. Até a Segunda Guerra, havia o pensamento da hegemonização, a intenção de aglutinar o que era semelhante; o diferente, que não cabia numa polarização, era deixado de lado ou, se possível, exterminado. A guerra foi o ocaso daquilo que já se vinha anunciando no Ocidente, mas que se insistia em pôr à sombra ou minimizado: as diferenças sociais, políticas e culturais. Com o pós-guerra, as estruturas vigentes que permitiam uma sensação de segurança foram cada vez mais questionadas, e as diferenças se tornaram cada vez mais visíveis. Nesse sentido, o conceito de modernidade foi sendo posto à prova, no momento que ele não atendia mais os anseios de uma sociedade que se transformava. Assim, a década de 1960 é considerada como o marco temporal do surgimento do pós-modernismo, para atender a necessidade de temporalizar e classificar a tudo, visto que não foi algo que surgiu do dia para a noite, mas o resultado de um processo que já se delineava antes mesmo da Segunda Guerra. Foi nessa década que despontaram teóricos como Derrida, Foucault, Julia Kristeva e outros considerados como pós-modernos. Também nessa década, historicamente, a insatisfação social e política presente finalmente eclodiu com os levantes de 1968, cujo objetivo era derrubar a ordem estabelecida, não sem a resistência de instituições conservadoras que desejavam manter o seu *status quo*.

No entanto, numa sociedade em que as diferenças são múltiplas e provisórias, o pós-modernismo não tem como promover uma totalidade, uma hegemonização, como até então se fazia, pelo contrário, a coexistência das diferenças é que são sublinhadas não as semelhanças. Portanto, quando Hutcheon afirma que o pós-modernismo não pode ser considerado um novo paradigma “por ser contraditório e atuar dentro dos próprios sistemas que tenta subverter.”, o que é ressaltado é o caráter questionador – de reflexão, de contestação –; e não a intenção de substituir o atual, embora possa servir “como marco da luta para o surgimento de algo novo” (HUTCHEON, 1991, p. 21). Para Hutcheon (1991, p. 20), aquilo que ela considera como pós-modernismo “é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político.” (HUTCHEON, 1991, p. 20).

Entre as muitas contradições pós-modernistas presentes nas artes e no pensamento contemporâneo, a metaficção historiográfica é a temática que Hutcheon privilegia na sua teoria. Por meio da paródia histórica, a metaficção historiográfica incorpora “passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado.” (HUTCHEON, 1991, p. 22, grifo da autora). Ou seja, não quer dizer que se trate de um retorno nostálgico ou uma fuga do presente – voltar-se para o passado porque está descontente com o presente, como os românticos faziam –, pelo contrário, é uma reavaliação crítica problematizadora da história e da ficção.

A metaficção historiográfica é a ficcionalização de um discurso histórico oficial cujas fronteiras entre história e ficção são difusas. Como construtos linguísticos, pode-se produzir diferentes discursos de acordo com a ideologia, ou a “verdade” daquele que a produz, de modo a dar voz aos marginalizados, por exemplo, que não constam no discurso oficial. Assim, “a metaficção historiográfica adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença [...] Não existe nenhuma noção de universalidade cultural.” (HUTCHEON, 1991, p. 151).

Outra característica da metaficção historiográfica é a subversão da forma, o que propicia experiências narrativas. Nesse sentido, a convenção tradicional do romance histórico, proposta por Lukács, sofre transformações. O protagonista que outrora “deveria ser um tipo, uma síntese do geral e particular”, no romance pós-moderno “é declaradamente específico, individual, condicionado cultural e familiarmente” (HUTCHEON, 1991, p. 151). O discurso histórico oficial tem outro aproveitamento pela metaficção historiográfica, que “se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico” e de suas lacunas, o que foi relegado ao esquecimento; enquanto para Lukács a função dos detalhes históricos é promover a veracidade histórica e a sua sensação de verificabilidade. Obviamente, com a intenção de ressignificar o passado a partir de sua reelaboração, na metaficção historiográfica o discurso histórico adquire um grau de importância maior do que para o romance histórico. Outro ponto de discordância com a teoria lukacsiana é o papel dos personagens históricos: no romance histórico, assumem papéis secundários; na metaficção historiográfica, podem ser protagonistas, somente mencionados – como é o caso do ditador Salazar em *Afirma Pereira* –, ou nem isso. Pode-se deduzir de que há maior liberdade de criação já que permite a subversão da forma tradicional.

Entretanto, uma característica marcante dos romances pós-modernos é a presença da intertextualidade – grosso modo, a copresença de dois ou vários textos dentro de outro, também pode advir da relação entre produções de outros campos das artes. No caso da metaficção historiográfica, o passado entra como uma paródia histórica, “uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto.” (HUTCHEON, 1991, p. 157). A incorporação de um discurso histórico dado, e conhecido, na escritura metafictional historiográfica serve de embasamento para a criação de um novo discurso histórico, uma outra realidade possível. Isso evidencia o caráter discursivo da narrativa, visto que somente podemos tomar conhecimento da história por meio dos discursos: “[...] a paródia intertextual [...] apresenta uma sensação da presença do passado, mas de um passado que só pode ser conhecido a partir de seus textos, de seus vestígios – sejam literários ou históricos.” (HUTCHEON, 1991, p. 164). O paradoxo do uso dos intertextos é que, embora afirme o vínculo com o passado, ressalta a diferença entre os discursos. A intenção não é negar o passado, mas problematizá-lo.

3 Identidade em mutação

No romance *Afirma Pereira*, além da problematização da história, também se coloca em pauta a crise de identidade do personagem protagonista. De modo que se faz necessário para a análise uma reflexão sobre questões identitárias, principalmente a que se chama crise de identidade. Conforme Bauman (2005), a identidade nacional é um conceito, uma convenção criada pelo Estado-moderno com a intenção de que houvesse a naturalização da ideia pelos cidadãos. Além disso, ela exige lealdade irrestrita destes, de modo que diferenças que colidam com os interesses do Estado não são toleradas. Era um modo essencialista de ver as identidades, imaginar uma coesão da comunidade sem divergências e embates. Entretanto, a formação identitária vai além da ideia essencialista, preponderante, até a metade do século XX. Os estados ditatoriais são adeptos desse conceito, visto que ele atende os objetivos de dominação do território e manutenção da *ordem*.

Há outra forma de ver a formação identitária: pelo viés existencialista. Este considera existências contingentes com diferenças específicas e permanentes entre os indivíduos, de modo que “O que existe são modos de identificação, variáveis no decorrer da história coletiva e da vida pessoal, destinações a categorias diversas que dependem do contexto.” (DUBAR, 2009, p. 14). Essa variabilidade que pode forçar uma transformação identitária pode ser uma mudança de emprego, uma aposentadoria para o qual não estava preparado, a perda de um ente querido etc.

Cada vez mais pessoas, na idade adulta, enfrentam a necessidade de mudar (de emprego, de casa, de parceiro, de meio de vida...). Ora, toda a mudança é geradora de “pequenas crises”: ela requer um “trabalho sobre si mesmo”, uma modificação de certos hábitos, uma perturbação das rotinas anteriores. É preciso aprender de novo, às vezes a partir do zero. (DUBAR, 2009, p. 196).

A aceitação da mudança, já que reconhece como necessária, não significa que ela ocorrerá de forma harmônica, podendo se apresentar como uma crise de identidade em que já não se reconhece a si mesmo, pois está num processo de transformação pessoal. Nesse momento, a ajuda de outras pessoas se faz necessária, visto que é difícil passar pelo processo de reconstrução identitária sem o acompanhamento de um profissional, um amigo ou Outrem que exerça o papel de ouvinte.

Em seguida, um “aparelho de conversação”, que permita a verbalização, a elaboração de uma nova linguagem, mas sobretudo o encontro de um Outrem significativo capaz de validar, confortar, conhecer a nova identidade “latente” que pôde começar a se dizer e que se torna, de algum modo, “ressocializada”, isto é, suscetível de ser reconhecida por Outro si mesmo. (DUBAR, 2009, p. 203).

Mudar de uma identidade, cômoda e segura, para outra não é um processo fácil, pois descentra o sujeito. Com a mudança, ele desfaz laços antigos, estes podem ser de amizade e até familiares, que serviam como pontos de referência sociais. No entanto, também abre a possibilidade de buscar novas referências, entre elas relações com outras pessoas que tenham afinidade com o novo sujeito. De certa forma é a possibilidade de um renascimento, em que tudo pode se fazer novo.

4 Um personagem em busca de um autor

De início, a obra já apresenta uma característica pós-moderna: a intertextualidade e a experimentação da forma. *Afirma Pereira* inicia com uma nota do autor em que Antônio Tabucchi esclarece que fora escolhido por um personagem para narrar sua história de vida – semelhante à peça de teatro *Seis personagens a procura de um autor*, de Luigi Pirandello. A intertextualidade com a peça de Pirandello, “obriga a uma reconsideração da ideia de origem ou originalidade, ideia compatível com outros questionamentos pós-modernos sobre os pressupostos do humanismo liberal” (HUTCHEON, 1991, p. 28).

Naquela época, ele ainda não se chamava Pereira, ainda não tinha traços definidos, era algo vago, fugidio e indistinto, mas já tinha vontade de ser protagonista de um livro. Era apenas um personagem à procura de autor. [...]. Naquela noite de setembro, compreendi vagamente que uma alma, que vagava no espaço do éter, precisava de mim para se narrar, para descrever uma escolha, um tormento, uma vida.¹ (TABUCCHI, 2013, p. 6-7).

Ao subverter a ordem tradicional, ou seja, o autor quer convencer o leitor de que o personagem independe da obra ficcional para existir, pois o personagem já possuía uma existência, sendo necessário quem o materializasse, o autor. Nesse caso o gênero de testemunho também subverte as fronteiras entre a ficção e a não ficção. Escrito em forma de testemunho, o autor assinala o caráter ficcional da narrativa de vida do personagem principal ao lhe dar voz:

Depois, *as confissões de Pereira, unidas à imaginação de quem escreve* fizeram o resto. Encontrei para Pereira um mês crucial de sua vida, um mês tórrido, o mês de agosto de 1938. Reconsiderei a Europa à beira do desastre da Segunda Guerra Mundial, a guerra civil espanhola, as tragédias do nosso passado recente. (TABUCCHI, 2013, p. 8, grifo meu).

Na nota, o autor faz referência às escolhas que lhe couberam, como o nome do personagem, o tempo cronológico e o período histórico. Ao elencar os elementos da narrativa acrescentados às confissões de Pereira, o autor sinaliza que muito do que está

¹ Os trechos apresentados são do romance *Sostiene Pereira*, traduzido do italiano para o português brasileiro pela tradutora Roberta Barni, editado pela Cosac Naify, em 2013.

escrito faz parte de sua imaginação, que há uma produção ficcional em diálogo com a História² para embasar a narrativa, tornando-a verosímil.

Mesmo que o autor simule um distanciamento, ao escolher um gênero literário híbrido, como é o caso da narrativa confessional, e dar voz ao personagem por meio do discurso indireto, há momentos em que as vozes do narrador e do personagem se mesclam a ponto de dificultar ao leitor a identificação de quando é um ou outro que fala. Nesse sentido, o foco narrativo também desafia a “noção tradicional de perspectiva” (HUTCHEON, 1991, p. 29). A forma gramatical *Afirma Pereira*, que sinaliza a entrada do discurso indireto, é constantemente repetida, tornando-se uma marca relevante na narrativa, pois também serve de título para a obra. Com ela, o narrador em terceira pessoa inicia a narrativa: “Afirma Pereira tê-lo conhecido num dia de verão. Num esplêndido dia de verão, cheio de sol e ventilado, e Lisboa reluzia.” (TABUCCHI, 2013, p. 9). A escolha do verbo *afirmar* traz ambiguidades de sentido para a obra. Primeiro, além de asseverar algo, exime o narrador da responsabilidade sobre o que está sendo narrado, simulando um distanciamento entre narrador e personagem, dando objetividade à narrativa. Segundo, num sentido mais metafórico, diz respeito à tomada de posição, à necessidade de Pereira se afirmar quanto ao contexto político que vivenciava.

5 *Afirma Pereira*: uma metaficção historiográfica

O romance mescla fatos históricos com ficção, pois a história se passa em Portugal, Lisboa, em agosto de 1938, durante a ditadura salazarista (1933 – 1974)³. Também relaciona eventos ocorridos nesse período em Portugal com fatos históricos de outros países da Europa, como o fascismo italiano e a guerra civil espanhola. Por mesclar acontecimentos históricos com a ficção, é possível classificar o romance *Afirma Pereira* como metaficção historiográfica, termo cunhado por Linda Hutcheon (1991, p. 21): “Com esse termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo

² A partir de agora, o termo História será assinalado com maiúscula quando se referir ao campo da ciência; e história, em minúscula, quando se referir à narrativa.

³ Em 1933, Antônio de Oliveira Salazar instituiu e liderou o Estado Novo, também conhecido como salazarismo. O Estado Novo foi um regime político de caráter repressor, tinha um viés nacionalista-conservador, com inspiração fascista. (MARQUES, 1981).

tempo, são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos”. Ao se utilizar da ditadura salazarista para contextualizar a trama, é possível repensar a História de Portugal sobre um ponto de vista diferente daquele em vigor no discurso oficial, como a repressão aos manifestantes (prisões, torturas, assassinatos) e a censura da imprensa:

O mercado do bairro ficava do outro lado da rua, vem na frente do portão, e a Guarda Nacional Republicana postava-se ali com duas caminhonetes. Pereira sabia que o mercado estava agitado porque no dia anterior, no Alentejo, a polícia tinha matado um carreteiro que abastecia o mercado e que era socialista. Por isso, a Guarda Nacional Republicana postava-se diante das grades do mercado. Mas o *Lisboa* não tivera coragem de dar a notícia, [...] e quem poderia ter a coragem de dar uma notícia daquelas, a de que um carreteiro socialista fora massacrado no Alentejo em sua carroça, respingando sangue em seus melões? Ninguém, porque o país se calava, não podia fazer outra coisa senão calar, e enquanto isso as pessoas morriam e a polícia mandava e desmandava. (TABUCCHI, 2013, p. 14).

Não há a possibilidade de considerar o evento narrado como verídico, mas se tem conhecimento de que na época estava instaurada a cultura do medo, e que a Guarda Nacional agia com violência contra os oposicionistas ao regime (MARQUES, 1981).

Por um lado, a mescla entre História e ficção causa um efeito de real que favorece à verossimilhança da narrativa, visto que o romance não tem compromisso com a veracidade do fato. Por outro, promove uma reflexão sobre a História, uma vez que coloca em suspeição o discurso histórico oficial, posto que é uma reescritura da História da ditadura em Portugal, sendo outro discurso possível.

O trecho em questão apresenta o posicionamento inicial de Pereira quanto ao governo. Como muitos, para não se envolver, finge ser normal a presença da Guarda Nacional em frente ao mercado, uma ostentação de autoridade do governo, uma forma de inibir futuros oposicionistas ao regime. Pereira como todos se cala diante da morte do carreteiro socialista, posicionamento que no fim do romance se altera com o assassinato de Monteiro Rossi.

Pereira decide denunciar o assassinato e descreve com detalhes a invasão do seu apartamento pela polícia política⁴ e a morte de Monteiro Rossi, considerado um subversivo:

Quem escreve este artigo ouviu pancadas e gritos abafados. Depois os dois homens disseram que o trabalho estava feito. Os três deixaram rapidamente o apartamento de quem escreve ameaçando-o de morte, caso divulgasse o ocorrido. Quem escreve foi para o quarto e nada mais pôde fazer a não ser constatar o óbito do jovem Monteiro Rossi. (TABUCCHI, 2013, p. 153).

A polícia política era uma instituição de repressão aos oposicionistas, com métodos de investigação semelhantes aos de outras ditaduras, como prisões arbitrárias e tortura.

As principais vítimas da PVDE-PIDE foram sempre os comunistas ou seus simpatizantes, cujos mártires ultrapassaram, de longe, quaisquer outros oposicionistas. Parece também averiguado que os elementos das classes "inferiores" recebiam em geral pior tratamento do que os das classes média e superior. Seria, no entanto, errado, considerar a Polícia Secreta como um organismo de classes visando reprimir apenas actividades de outra classe. Todas as correntes de opinião, incluindo os Católicos e os Integralistas e representantes de todas as classes e grupos sociais contaram inúmeras vítimas das perseguições policiais. (MARQUES, 1981, p. 439).

A decisão de denunciar – ou seja, de não se calar diante do abuso de poder e a violência – sela o destino de Pereira, pois o obriga a tomar uma posição quanto ao seu próprio futuro. O autoexílio se apresenta como uma alternativa de sobrevivência, posto que se torna alvo da polícia política. Na época muitos outros portugueses descontentes com a situação política de Portugal saíram de forma voluntária de Portugal, muitos faziam parte da classe intelectual.

6 O processo de transformação identitária de Pereira

O personagem Pereira que, na nota do autor, já havia sido parcialmente apresentado: “Em suas visitas noturnas ia me contando que era viúvo, cardíaco e

⁴ “A polícia política foi reorganizada na década de 1930 [...] Primeiro chamada Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE), passou a ser conhecida por Polícia de Internacional e Defesa do Estado (PIDE) a partir de 1945 [...] o curriculum da PVDE-PIDE foi, todavia, estendido bastante para nos fazer recordar a Inquisição.” (MARQUES, 1981, p. 432).

infeliz.” (TABUCCHI, 2013, p. 8), começa a ser delineado pelo narrador. O fato do personagem morar na Rua da Saudade é um indício da situação inicial do personagem, extremamente nostálgico, que vive a rememorar o passado. Trata-se de um jornalista criminal aposentado, que escreve para a seção cultural do jornal *Lisboa*. No início da narrativa, Pereira tem obsessão com morte, não aceita a possibilidade de haver a ressurreição da carne, principalmente da sua. Suas preocupações dizem respeito ao momento que vivência, pois doente e acima do peso, a morte é o que lhe é mais provável. Tem por hábito falar com o retrato da esposa falecida, para quem inclusive pede conselhos.

[...] parou diante do retrato de sua mulher e disse: hoje à noite vou ver o Monteiro Rossi, não sei por que não o despeço ou não o mando para aquele lugar, ele tem uns problemas e quer despejá-los em cima de mim, isso eu já entendi, o que você me diz? O que devo fazer? O retrato de sua mulher sorriu um sorriso distante. (TABUCCHI, 2013, p. 58).

Ao travar conhecimento com Monteiro Rossi, personagem que lhe faz lembrar de sua juventude e do filho que não tivera, inicia-se gradativamente as mudanças na personalidade de Pereira. Há uma relação paradoxal entre os personagens. Pereira é uma pessoa de idade, solitário, preocupado com a morte, pois a percebe muito próxima de si, não somente devido à perda da esposa, com a qual conversa, mas também devido às suas condições de saúde. Em uma passagem do livro, padre Antônio inquirir a Pereira sobre qual mundo ele vive, devido à alienação sobre os eventos que estavam abalando Portugal. Esse diálogo com o padre causa um efeito sobre Pereira que reflete sobre a questão: “Perguntou-se: em que mundo eu vivo? E veio-lhe a estranha ideia de que ele, talvez, não vivesse, era como se já estivesse morto.” (TABUCCHI, 2013, p. 16). Monteiro Rossi, ao contrário, é um jovem universitário, com amigos e cheio de vida; também, por influência de Marta, se envolve com a resistência à ditadura salazarista. Quando interrogado por Pereira sobre o que pensa da morte, o jovem diz: “Mas o que é isso, doutor Pereira, exclamou Monteiro Rossi em voz alta, eu estou interessado é na vida.” (TABUCCHI, 2013, p. 22).

A divergência de opinião dos personagens quanto à morte é apresentada de forma enfática e repetida em outros momentos da história. Isso é relevante ao se

perceber que, à medida que apresenta uma mudança de comportamento, Pereira renasce para a vida; quanto a Monteiro Rossi, que preza tanto a vida, é assassinado pela polícia.

A princípio, não há afinidade alguma que os una. No entanto, a partir do momento em que se conheceram, Monteiro Rossi passa a exercer uma influência sobre a identidade de Pereira. Com o propósito de ajudar o rapaz, Pereira passa a financiá-lo, com a justificativa de que este escreveria necrológicos para o jornal. Segundo Bauman (2005, p. 19), “as identidades flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas [...]”. As mudanças operadas devido à influência de outros sobre nós nem sempre são benéficas ou ocorrem de forma harmoniosa. No caso de Pereira, ele precisava dessa mudança para continuar “vivo”.

Outras mudanças começaram a ocorrer na vida de Pereira. Ele passa a preocupar-se mais com a saúde e decide se tratar numa clínica, como um dos primeiros indícios da transformação que estava ocorrendo para tirar o personagem da inércia em que se encontrava. Desde então, o personagem passa a tomar decisões e fazer coisas que antes não fazia, como mudar os hábitos alimentares (sem omeletes e limonadas açucaradas).

A preocupação com a situação política do país é outra mudança verificada. Antes Pereira demonstrava uma apatia frente às manifestações populares e os crimes cometidos na cidade, uma forma de não se envolver e, assim, manter-se longe de problemas. No entanto, com a entrada de Monteiro Rossi em sua vida, Pereira passa a se interessar pelos acontecimentos presentes e apresentar descontentamento com a situação. Entretanto, como os meios de comunicação oficiais são cerceados pelo governo, ele busca as informações no Café Orquídea, junto ao garçom Manoel. As informações sobre o que acontecia em Portugal eram tidas por meio da imprensa estrangeira e sinais de rádio clandestinos, depois eram difundidas de forma sigilosa. As discussões que o personagem trava com outros personagens, como seu amigo Silva (literato), o padre Antônio e o doutor Cardoso, possibilitam ao leitor conhecer outros pontos de vista sobre a ditadura salazarista. Embora não se envolvesse diretamente com as questões políticas, Pereira passa a ter sua liberdade cerceada, após publicar uma tradução de um conto de Alphonse Daudet, *A última aula*, porque no fim da narrativa

havia a frase *Viva a França!*. A partir desse momento, a identidade nacional de Pereira está em risco, visto que na visão do Estado ditador, que não aceita opiniões divergentes, ele rompe com a lealdade nacional. Antes tinha liberdade quanto às suas publicações, agora deveria submeter os textos ao diretor. De acordo com Marques (1981),

A censura à imprensa foi instituída em Junho de 1926 e mantida desde então. Aos poucos foi-se estendendo aos outros meios de comunicação, tais como teatro, o cinema, a rádio e a televisão. Em todos os casos, nenhuma palavra ou imagem podia ser publicada, pronunciada ou difundida sem prévia aprovação dos censores. De todos os mecanismos repressivos a censura foi sem dúvida o mais eficiente, aquele que conseguiu manter o regime sem alterações estruturais durante quatro décadas. Visou assuntos, não apenas políticos e militares, mas também morais e religiosos, normas de conduta e toda e qualquer notícia susceptível de influenciar a população num sentido considerado perigoso. (MARQUES, 1981, p. 426),

De modo que o diretor do jornal fazia uma censura prévia às publicações. Pereira não percebia que o diretor era simpatizante do regime salazarista, mesmo depois de o doutor Cardoso tê-lo advertido. Depois da reunião com o diretor, Pereira passa a considerar a possibilidade de o diretor trabalhar em prol do regime. Ou seja, embora Pereira não queira se envolver em questões políticas, as pessoas com quem se relaciona estão envolvidas direta ou indiretamente com o regime: é o diretor, a zeladora do prédio, o garçom do café, Monteiro Rossi. Esse fato não lhe permite permanecer indiferente e acaba por afetar sua vida.

As relações de amizade também são questionadas no romance. Pereira se encontra com Silva, amigos desde a faculdade, em Coimbra. Quando faz referência a sua visão sobre a política do país, Silva apresenta uma visão diferente e aconselha Pereira a não se envolver, a dedicar-se a assuntos relativos ao passado e não ao momento presente de Portugal. Isso desagrade a Pereira, pois revela que já não é mais possível manter aquela amizade, não há mais afinidade entre eles. Durante a existência de um indivíduo, várias relações são feitas e desfeitas, o que mostra a provisoriedade das relações humanas. Assim como ele se afasta do amigo de faculdade, ele conhece outras pessoas que passam a fazer parte do seu rol de amizades.

7 Confederação das almas

Pereira conhece o doutor Cardoso na clínica Talassoterápica de Parede quando vai ao local fazer um tratamento para a saúde; logo, tornam-se amigos devido à afinidade de opiniões. Durante um jantar, o doutor Cardoso apresenta a Pereira a teoria da *confederação das almas*, conflito entre os *eus* existentes no ser humano: há sempre um eu hegemônico que se impõe na confederação. O médico o aconselha a deixar o novo eu fluir porque não há como lutar contra, somente causaria um conflito. Essa teoria deixa Pereira muito interessado, pois parece ser o que lhe acontece. O processo que está se operando no personagem Pereira, ao qual o doutor Cardoso se refere como confederação das almas, pode ser a reconstrução da identidade, que muda constantemente à medida que o indivíduo vivencia outras experiências. O processo de mudanças na identidade não tem limite de tempo nem idade para ocorrer, observe que Pereira é um homem maduro. De acordo com Bauman (2005),

A construção da identidade assumiu a forma de uma experimentação infundável. Os experimentos jamais terminam. Você assume uma identidade num momento, mas muitas outras, ainda não testadas, estão na esquina esperando que você escolha. [...]. Você nunca saberá ao certo se a identidade que agora exhibe é a melhor que pode obter e a que provavelmente lhe trará maior satisfação. (BAUMAN, 2015, p. 92).

Pereira, impressionado, apresenta a teoria ao crivo religioso ao se confessar com o padre Antônio, que representa a Igreja Católica no romance. Como faz referência ao termo *alma*, o padre a vê com desconfiança, considerando-a uma heresia.

Sim, retrucou Pereira, porém, se no lugar da alma, [...], colocarmos a palavra personalidade, eis que já não há heresia, estou convencido de que não temos só uma personalidade, temos várias personalidades que convivem entre si sob a direção de um eu hegemônico. (TABUCCHI, 2013, p. 106).

Como bom católico, para acalmar sua consciência, Pereira sugere a mudança do termo *alma* para *personalidade* e admite que mudanças estão ocorrendo consigo.

Ainda assim, sinto-me diferente de há alguns meses, confessou Pereira, penso coisas que jamais teria pensado, faço coisas que jamais teria feito. Deve ter-lhe acontecido algo, disse o padre Antônio.

Conheci duas pessoas, disse Pereira, um rapaz e uma moça e ao conhecê-los talvez eu tenha mudado. Isso acontece, respondeu o padre Antônio, as pessoas nos influenciam, acontece. (TABUCCHI, 2013, p. 106).

Além destes, outros personagens de menor importância influenciam Pereira. É o caso da judia Ingeborg Delgado que ele encontra no trem quando retorna de Coimbra. O fato de ter conhecido pessoas como o doutor Cardoso e a judia influenciam-no porque apresentam posicionamentos e conhecimentos diferentes dos dele. As discussões sobre política que Pereira trava com outros personagens exercem uma pressão sobre ele, já que se trata de um jornalista e trabalha num jornal.

[...] mas então faça algo. Algo o quê?, respondeu Pereira. Bem, disse a senhora Delgado, o senhor é um intelectual, diga o que está acontecendo na Europa, expresse seu livre pensamento, enfim, faça algo. Pereira afirma que teria gostado de dizer uma porção de coisas. (TABUCCHI, 2013, p. 54).

Essas conversas o deixam com muitas dúvidas sobre sua posição na sociedade e as atitudes que deve tomar frente à situação atual. Ele já não se encontra mais numa zona de conforto, pois os eventos e as pessoas que encontra o impelem a tomar uma atitude. O romance demonstra que, pelo fato de Pereira ser jornalista, há uma obrigação moral da imprensa de informar a sociedade sobre o que ocorre na sociedade, sem parcialidades. No entanto, não é o que ocorre com a imprensa em Portugal. Pereira desconhece essa faceta do jornal *Lisboa*, entretanto, os outros personagens vão desconstruindo essa imagem, mostrando a Pereira uma realidade diferente da que ele percebe:

[...] mas o *Lisboa* é um jornal independente. [...] desculpe-me, mas o que significa um jornal independente em Portugal? Um jornal que não está ligado a nenhum movimento político, respondeu Pereira. Pode ser, disse o doutor Cardoso, mas o diretor de seu jornal, caro doutor Pereira, é uma figura do regime, aparece em todas as manifestações oficiais e, do jeito que ele estica o braço, parece querer arremessá-lo como um dardo. (TABUCCHI, 2013, p. 95).

A intenção do diretor é mostrar que o jornal, recentemente inaugurado, está alinhado com o regime ditatorial, por isso, mostra-se extremamente católico e patriótico. Com as mudanças operadas em Pereira, ele passa a chamar a atenção dos órgãos de

repressão; assim, suas traduções devem passar pela aprovação do diretor. As situações que Pereira via se passar com outras pessoas, como a vigilância e a repressão, agora se passam com ele. Antes não o afetavam, pois, as ocorrências policiais e as perseguições não eram dirigidas a ele. Estavam muito distantes da vida pacata que levava. Com a transformação sua situação muda perante o regime.

8 A repressão chega em Pereira

A ligação que ele mantém com Monteiro Rossi, o impele, cada vez mais, a se envolver com a resistência. Mesmo sem querer, ele é levado a auxiliar o rapaz, por compaixão da situação em que Monteiro se encontra, ou, talvez, por este fazê-lo lembrar da sua juventude ou do filho que não tivera. Segundo o narrador, Pereira desconhece o real motivo. O que importa é que mesmo sabendo que não deveria fazê-lo, ele indica uma pousada para Bruno Rossi, primo de Monteiro, e depois esconde o próprio Monteiro em sua casa.

Com o assassinato de Monteiro Rossi no apartamento pela polícia salazarista, Pereira se vê obrigado a tomar uma atitude contra o regime. De fato, a transformação está completa. O eu, que tentava se sobrepor ao antigo, termina por assumir o comando. Pereira arquiteta um plano, valendo-se de seu cargo como jornalista no jornal *Lisboa*, em que a identidade dos assassinos é revelada. Após a publicação do artigo no jornal denunciando o assassinato, somente lhe resta se exilar. O autoexílio é uma forma de libertação das amarras que lhe prendiam a Portugal, e ele sai em busca de uma nova vida.

Considerações finais

Os sucessivos deslocamentos do personagem sobre o espaço português sugerem uma preparação para o exílio definitivo. Nesses momentos, Pereira teve a oportunidade de ter encontros inusitados, como o encontro com a judia Ingebord Delgado; e fazer amigos, como o doutor Cardoso. Nesse sentido, a perspectiva da viagem está presente no romance *Afirma Pereira*. O personagem também é dado a viagens ao passado, ao qual, constantemente, faz referências. Em suas lembranças há momentos bons e maus,

pois nem sempre é possível selecionar aquilo que nos deixa felizes, como a viagem que fizera à Espanha com a esposa ou as lembranças de quando era jovem e solteiro. Também vem à tona os momentos de tristeza e dor, como o fato da esposa não lhe ter dado filhos e ser tuberculosa, o que lhe impossibilitou de aproveitar mais a vida.

O romance procura demonstrar as contradições da subjetividade humana, em que nem tudo é perfeito, estável, harmônico. Ao contrário, o homem é influenciável histórica e socialmente, como Pereira que não sabe explicar o que lhe ocorre, somente age por instinto, levado pelas circunstâncias.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Cátia Inês Negrão Berlini de. Um passeio pelo bosque de Antônio Tabucchi. *Revista Rascunhos Culturais*, Coxim, MS, v. 3, n. 6, p. 13-28, jul./dez. 2012.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

DUBAR, Claude. *A crise das identidades: a interpretação de uma mutação*. Tradução: Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 2009.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

MARQUES, A. H. de Oliveira. *História de Portugal: desde os tempos mais antigos até a presidência do General Eanes*. 2. Edição. Lisboa: Palas Editores, 1981.

TABUCCHI, Antônio. *Afirma Pereira*. Tradução: Roberta Barni. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Data de recebimento: 29/03/2018

Data de aceite: 14/04/2018