

**A MÁQUINA DE FAZER
ESPANHÓIS NAS
ENGRENAGENS DA
ALEGORIA**

**A MÁQUINA DE FAZER
ESPANHÓIS *IN THE GEARS OF
ALLEGORY***

**Maribel Barbosa da Cunha¹
(UFSC)**

RESUMO: Este artigo se propõe a realizar um estudo alegórico e sobre a alegoria. Ao evocar as engrenagens de uma máquina como algo capaz de produzir movimento, tomo a alegoria não só como a peça por detrás da análise, mas como eixo estrutural deste trabalho. Por isso, ao mesmo tempo em que se tem um estudo sobre a alegoria, tem-se também um estudo alegórico. Nesse sentido, eleger-se como *corpus* de análise deste trabalho o romance *a máquina de fazer espanhóis*, do escritor português Valter

¹ Doutoranda em Literatura (UFSC) e bolsista Capes DS, Florianópolis, SC, Brasil. maribel.cunha@ifc.edu.br

Hugo Mãe, e como direcionamento teórico os estudos benjaminianos sobre alegoria, sendo este o ponto de partida para que outros teóricos venham adensar este trabalho que tem por objetivo realizar uma leitura do romance *a máquina de fazer espanhóis*, descortinando o caráter alegórico presente nesta grande máquina criada por Mãe.

PALAVRAS-CHAVE: alegoria; estudos benjaminianos; *a máquina de fazer espanhóis*.

ABSTRACT: This paper proposes to do an allegorical study and about the allegory. Evoking the gears of a machine as something capable of producing motion, I take the allegory not only as the piece behind analysis, but as the structural axis of this work. Therefore, while there is a study of allegory, there is also an allegorical study. In this sense, it was chosen as a *corpus* of analysis of this work the novel *a máquina de fazer espanhóis*, by the Portuguese writer Valter Hugo Mãe, and as theoretical orientation the Benjamin studies about allegory, being this the starting point so that other theorists come to addense this work that has as objective to realize a reading of the novel *a máquina de fazer espanhóis*, unveiling the allegorical aspect present in this great machine created by Mãe.

KEYWORDS: allegory; Benjamin studies; *a máquina de fazer espanhóis*.

Introdução

O mundo das metáforas surge na obra do escritor português Valter Hugo Lemos, reconhecido no meio literário como Valter Hugo Mãe, a partir do seu próprio sobrenome. Na troca de Lemos para Mãe já se percebe a metáfora da duplicação e da completez operando. Questionado sobre essa troca, do último sobrenome por Mãe, o autor enfatiza que a fez por ver na palavra Mãe o sentido da



completude. Para Mãe, a literatura é assim: completa e perfeita da mesma forma que as mães também o são. Em entrevista cedida ao programa Roda Viva, da TV Cultura, o escritor disse estar há muito tempo convencido de que as mães – as mulheres através da maternidade – experimentam o extremo da humanidade. “Ou seja, não há nada que um ser humano possa fazer de tão extremo, de tão incrível, mágico ou milagroso quanto a multiplicação, quanto desdobrar o seu corpo em dois” (NUNES, 2014).

Mãe, que teve seu primeiro romance publicado em 2004, é um dos autores mais lidos em Portugal e agora também começa a despontar no Brasil, com algumas participações em conferências nas cidades de Salvador, Curitiba, Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro, nesta última ocasião tendo participado da Flip – Feira Literária Internacional de Paraty. Para completar, seu romance *a máquina de fazer espanhóis* também passou a integrar a lista de leituras obrigatórias do vestibular da UFRGS 2018.

Os primeiros quatro romances de Valter Hugo Mãe: *o nosso reino* (2004); *o remorso de baltazar serapião* (2006) – agraciado com o Prêmio José Saramago em 2007; *o apocalipse dos trabalhadores* (2008); e *a máquina de fazer espanhóis* (2010) – agraciado com o Prêmio Portugal Telecom em 2012; são conhecidos como a tetralogia das minúsculas, pois são escritos sem nenhuma letra maiúscula, incluindo o próprio nome do autor, pois pretendem chamar a atenção para a liberdade do pensamento literário e a igualdade das palavras na sua grafia. Para o autor, escrever com letras maiúsculas e minúsculas, diferenciando-as, não é algo democrático. Já os três últimos romances constituem-se em uma outra fase do autor, são eles: *O filho de mil homens* (2011); *A desumanização* (2013); e *Homens imprudentemente poéticos* (2016).

a máquina de fazer espanhóis, romance escolhido para esta análise, apresenta-se como um todo metafórico – e por isso, também alegórico. Nele, a narrativa não linear é enunciada pela voz do personagem António Jorge da Silva “como pura intenção de

significar, como puro querer-dizer, no qual alguma coisa se dá à compreensão sem que se produza ainda um evento determinado de significado” (AGAMBEN, 2006, p. 53). É por essa voz do querer-dizer, de locução do Sr. Silva, que se consegue adentrar no mundo da viuvez e da vida no asilo: o Lar da Feliz Idade. Neste ambiente alegorizante, outros personagens se juntam ao Sr. Silva para recordar os dissabores da época em que Portugal vivia sob o regime ditatorial de Salazar.

Dessa forma, apresento como proposta deste artigo um estudo alegórico e sobre a alegoria, pois ao evocar as engrenagens de uma máquina como algo capaz de produzir movimento, tomo a alegoria não só como a peça por detrás da análise, mas como eixo estrutural deste trabalho. Por isso, ao mesmo tempo em que se tem um estudo sobre a alegoria, tem-se também um estudo alegórico. Nesse sentido, elegeu-se como *corpus* de análise deste trabalho o romance *a máquina de fazer espanhóis*, do escritor português Valter Hugo Mãe, e como direcionamento teórico os estudos benjaminianos sobre alegoria, sendo este o ponto de partida para que outros teóricos venham adensar este trabalho que tem por objetivo realizar uma leitura do romance *a máquina de fazer espanhóis*, descortinando o caráter alegórico presente nesta grande máquina criada por Mãe. Assim, a estruturação deste artigo ficará por conta das engrenagens: Introdução; O maquinário alegórico; Uma leitura alegórica de *a máquina de fazer espanhóis*; Considerações finais; e Referências.

O maquinário alegórico

Num mundo como o de hoje, de raciocínios algébricos, e onde os valores supremos são a máquina e a automação; e onde o pensamento ameaça converter-se em atividade cibernética de robô, é preciso saudar tudo aquilo que contribua para destruir as unidades ideológicas, para manter o homem no mundo passional do homem, no espaço dos seres problemáticos, da dialética, da argumentação e do debate, da intuição e

do sentimento, das probabilidades e das crenças, da ficção, do mito e do sonho; esse é o mundo humano; e esse ainda é – felizmente – o mundo das figuras, um mundo metafórico. (LOPES, 1987).

Impossível chegar-se aos estudos da alegoria sem se remeter a Walter Benjamin e a *Origem do drama trágico alemão* [*Ursprung des deutschen Trauerspiels*] – considerada como uma das mais célebres e importantes obras deste pensador. Primeiramente apresentada como tese de livre-docência, foi rejeitada pela Universidade de Frankfurt que, à época, não soube reconhecer seu valor estético e científico, considerando-a pouco convencional para a academia.

Agamben, no prefácio de *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, ao afirmar que “uma obra que merecesse ser qualificada como crítica só podia ser aquela que incluísse em si mesma a própria negação e cujo conteúdo essencial fosse assim exatamente aquilo que nela não se encontrava” (AGAMBEN, 2007, p. 9), deixa claro que *Ursprung des deutschen Trauerspiels* talvez seja a única obra que mereça ser chamada de crítica, pois possui em si a própria negação e seu conteúdo parece não ser encontrado.

O interessante nos estudos de Benjamin é que para além da complexidade teórica que coloca a seus leitores, há também o impedimento de uma classificação, de um enquadramento de suas teorias em um só campo, já que seu pensamento figura as diversas áreas da academia, conforme expõe a professora do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, Marcela Oliveira:

Eu acho que talvez esse vigor da obra dele, essa singularidade, de se interessar pelos mais diversos temas tem tudo a ver, me parece, que com a criação, com a construção textual, com a construção através de imagens, no texto. Ele pensava imagetivamente, metaforicamente; e a metáfora, no geral, a gente associa à arte, não à filosofia, não à ciência, não ao saber; e ele confunde um pouco a gente nesse sentido. (OLIVEIRA, 2017)

O que fica evidente nas palavras de Oliveira é que o metafórico, o imagético são fatores que extrapolam seu pensamento benjaminiano, são intrínsecos ao próprio Benjamin. Por isso, *Origem do drama trágico alemão* [*Ursprung des deutschen Trauerspiels*] é uma obra que perpassa os estudos de filosofia, arte e literatura, e nela encontra-se a preocupação de Benjamin não somente em diferenciar a tragédia [*Tragödie*] e o drama trágico [*Trauerspiel*], mas a partir do reconhecimento da categoria de drama trágico se chegar até o terreno alegórico, onde a alegoria assume seu lugar como máquina da modernidade e o *Outro* da História – “escovado a contrapelo”.

Acerca da alegoria, os estudos de Hansen, em *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*, trazem um apanhado histórico sobre o surgimento dessa figura, lembrando que a partir da etimologia do termo grego (*allós* = outro; *agourein* = falar), a alegoria vem dizer *b* para significar *a*. E, por isso, é considerada ornamento do discurso – assim como a constituiu a Retórica Antiga (HANSEN, 2006). Ainda, a alegoria pode ser entendida como um tropo que vem falar de outra coisa e não de si mesma. Da mesma forma, Lausberg retoma as definições de Aristóteles, Cícero e Quintiliano, redefinindo-a: “A alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento.” (LAUSBERG, 1976, p. 283).

Já os estudos de Benjamin não partem propriamente de conceitos dados, mas partem da compreensão de que há uma oposição entre símbolo e alegoria. Benjamin chama a atenção para a forma alegórica sem desconsiderar totalmente o valor do símbolo, embora o classifique como um usurpador, que se aproveitou da bagunça gerada pelo Romantismo. Os românticos, na ânsia de chegarem ao conhecimento de um absoluto, apenas criaram um conceito que nada tem a ver com o símbolo autêntico, apenas o nome mesmo.

O conceito de símbolo tem sua origem no domínio teológico, por isso seu uso não legitimado – e valorizado pelos românticos –



possibilita a investigação de todas as formas de arte “em profundidade” e todas as manifestações artísticas se sentem através dele confortavelmente apoiadas. “E este abuso acontece, de forma generalizada, sempre que na obra de arte a ‘manifestação’ fenomênica de uma ‘ideia’ é tratada como símbolo.” (BENJAMIN, 2016, p. 170).

Benjamin percebe que junto a esse surgimento distorcido do conceito de símbolo pelos românticos, é no Classicismo que aparece o seu contraponto, o do alegórico. Embora não tenha sido criada nenhuma teoria da alegoria nessa época, legitima-se o caráter especulativo do alegórico como fundo sombrio contra o mundo luminoso do símbolo.

A alegoria, tal como muitas outras formas de expressão, não perdeu o seu significado pelo simples fato de se tornar “antiquada”. Pelo contrário, e como acontece frequentemente, gerou-se um antagonismo entre a forma antiga e a mais recente, tanto mais dado a desenrolar-se em silêncio quanto era desprovido de conceitos, profundo e exasperado. O pensamento simbolizante de finais do século XVIII era tão estranho à forma de expressão alegórica original que as tentativas, muito esporádicas, de discussão teórica conducente ao esclarecimento da alegoria não têm qualquer valor – fato bem representativo desse antagonismo profundo. (BENJAMIN, 2016, p. 171)

Tanto que Goethe, em carta a Schiller, faz uma reflexão negativa da alegoria; e mais tarde Schopenhauer e Yeats também vêm a confirmar essa ideia. Tanto Goethe quanto Schopenhauer não veem a alegoria como um objeto digno de reflexão, e Yeats entende a alegoria como uma relação entre uma imagem e seu significado. O que deixa claro que os autores possuem um conhecimento muito vago dos autênticos documentos dos modos de ver alegóricos modernos. Pois, para Benjamin, a alegoria não é uma retórica ilustrativa, mas expressão, como a linguagem e a escrita. “[...] a alegoria é o contraponto do símbolo, mas por isso mesmo igual a ele em força. A personificação alegórica sempre nos iludiu sobre

este ponto: a sua função não é a de personificar o mundo das coisas, mas a de dar forma mais imponente às coisas, vestindo-as de personagens.” (BENJAMIN, 2016, p. 199).

Ao passo que Benjamin vê o símbolo como contraponto da alegoria, e esta como figura expressiva e imponente, faz-se importante cotejar o que Hegel, quase um século antes, propunha nos seus cursos de estética sobre a alegoria. Por se tratar de um curso, cada figura é conceituada e exemplificada pelo autor. Ao se referir à alegoria, em tom extremamente depreciativo, Hegel afirma que esta é uma figura fria e rasa, pois em sua concepção:

A sua personificação universal é vazia, a exterioridade determinada apenas um signo que, tomado por si, não tem mais nenhum significado; e o ponto central, que teria de reunir em si a diversidade dos atributos, não tem a força de uma unidade subjetiva que se configure a si mesma na sua existência real e que se refere a si mesma, mas torna-se uma mera Forma abstrata, para a qual a realização com tais particularidades rebaixadas a um atributo permanece algo exterior. (HEGEL, 2014, p. 126-127)

Para Hegel, se a poesia ou qualquer outra arte particular faz uso de exposições alegóricas, elas procedem muito mal, já que “A alegoria torna a clareza do significado de tal maneira uma finalidade predominante, que a personificação e seus atributos aparecem reduzidos a meros signos exteriores” (HEGEL, 2014, p. 129). Ficando evidente que a tese hegeliana é de total menosprezo pela alegoria. Inclusive, em uma das passagens do seu curso, Hegel cita Schlegel e ataca:

O senhor Friedrich von Schlegel, como já observamos acima, certamente disse: cada obra de arte deve ser uma alegoria; este enunciado, contudo, é apenas verdadeiro se ele não quer dizer nada mais a não ser que cada obra de arte deve conter uma Ideia universal e um significado em si mesmo verdadeiro. O que *nós*, ao contrário, denominamos aqui de



alegoria é um modo de exposição subordinado tanto ao conteúdo quanto à Forma, que corresponde apenas imperfeitamente ao conceito de arte. (HEGEL, 2014, p. 127)

A ideia de que a alegoria é subordinada e de pouca clareza só vem acentuar o caráter romântico de Hegel e a necessidade que o Romantismo tem de significar, de conceituar, por isso em seu bojo está o símbolo. Em Benjamin, ao contrário, sua valoração maior se dá na alegoria, pois “Enquanto o símbolo atrai a si o homem, o alegórico irrompe das profundezas do ser para ir ao encontro da intenção no seu caminho e a abater.” (BENJAMIN, 2016, p. 195). Nesse sentido, enquanto o símbolo permanece igual a si mesmo, vivendo de exterioridade, a alegoria – vista nos poemas do Barroco – é insuflada a partir de dentro.

Uma leitura alegórica de *a máquina de fazer espanhóis*

Mãe, em *a máquina de fazer espanhóis*, genialmente toca na ferida do passado português. Com sua prosa poética consegue chegar-se à problemática da velhice e do abandono em um recanto de idosos. Medos, angústias, devaneios e a presença iminente da morte, como maresia umedecendo cada canto do Lar da Feliz Idade, dão o tom salgado a este romance português que vem “dizer *b* para significar *a*” (HANSEN, 2006, p. 7).

Nos estudos sobre a alegoria no drama trágico, Benjamin confirma que “cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa” (BENJAMIN., 2016, p. 186). Dessa forma, das glórias de outrora ao episódio da ditadura de Salazar, a máquina metafórica de Mãe apresenta o Lar da Feliz Idade não apenas como o espaço em que se encontram alguns velhos amnésicos abandonados pela família ou onde os descerebrados – pessoas em estado vegetativo – aspiram seu último fio de ar; o cerco do Feliz

Idade é o espaço alegórico representado por um Portugal curvado a quase quatro décadas de ditadura.

Os estudos de Boaventura de Sousa Santos apontam justamente nessa direção, ao metaforizar o poderio português através dos personagens Próspero e Caliban, da última obra de Shakespeare, *A Tempestade*. Próspero e Caliban representam a metáfora da dualidade a que Portugal é colocado perante os países europeus, pois é ao mesmo tempo o colonizador e o colonizado, o senhor e o escravo, o conquistador e o conquistado. “O Próspero português não é apenas um Próspero calibanizado: é um Caliban quando visto da perspectiva dos Super-Prósperos europeus.” (SANTOS, 2003, p. 27).

Não apenas no período salazarista, mas há muito tempo Portugal vem vivendo nesse jogo de espelhos, em que ora é Próspero e ora é Caliban. O fato de o próprio nome do país remeter à palavra porto – um lugar predominantemente de chegadas e partidas – também coloca Portugal como o lugar onde a dualidade opera desde suas entranhas. Nesse sentido, aos olhos dos outros países, em especial os europeus, Portugal é puro e tão somente Caliban, por isso seu lugar será sempre o da margem, o do limiar entre a Europa e o mar. Por outro lado, o Próspero interior de Portugal irá sempre lembrá-lo dos vislumbres do povo heroico lusitano, cantado em *Os Lusíadas*, por Camões.

Cessem do sábio Grego e do Troiano
As navegações grandes que fizeram;
Cale-se de Alexandro e de Trajano
A fama das vitórias que tiveram;
Que eu canto o peito ilustre Lusitano,
A quem Neptuno e Marte obedeceram.
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se alevanta.
(CAMÕES, Canto I, 3ª estrofe, 2000, p. 48).

Embora esse Portugal de “valor mais alto” do que qualquer

outro povo e do que qualquer outra descoberta se levantasse durante a corrida colonial, o fato é que Portugal apenas deixou seu legado de país das grandes navegações e formador de muitas colônias, o que para os ingleses e sua hegemonia representa apenas um país “fazedor” de periferias mundiais. Um pouco da repugnância do europeu em relação aos portugueses é motivado, sobretudo, por fatores raciais. Aos olhos dos ingleses, por exemplo, o português é visto como um povo miscigenado que carrega a mistura das piores partes de cada povo e, portanto, não podem ser considerados como homens brancos. Conforme se pode perceber na observação do capitão inglês Richard Crocker:

Os homens portugueses são, sem dúvida, a raça mais feia da Europa. Bem podem eles considerar a denominação de “homem branco” uma distinção. Os portugueses descendem de uma mistura de judeus, mouros, negros e franceses, e pela sua aparência e qualidade parecem ter reservado para si as piores partes de cada um desses povos. Tal como os judeus, são mesquinhos, enganadores e avarentos. Tal como os mouros, são ciumentos, cruéis e vingativos. Tal como os povos de cor, são servis, pouco dóceis e falsos, e parecem-se com os franceses na vaidade, artifício e gabarolice. (CROCKER apud PIRES, 1981, p. 112)

Além de representar um país fazedor de periferias mundiais, Portugal também ocupa esse lugar no continente europeu. A própria geografia permite que se veja um país à margem de toda a Europa, como se o local em que está localizado estivesse predestinado a comprimi-lo entre terra e mar. Como se fosse também o lugar propício para sofrer uma grande pressão geológica e sua única alternativa fosse despregar-se do bloco europeu. Assim, a Península Ibérica desgarrada vagaria pelo Oceano Atlântico, como ficciona Saramago, em *A jangada de pedra*. O romance, publicado em 1986, ano em que Portugal ingressa na Comunidade Econômica Europeia, nada mais é que a metáfora latejante do isolamento a que vivem alguns países europeus na própria Europa.

Porém, no caso de *A jangada de pedra*, por se tratar da Península Ibérica, além de Portugal, a Espanha também é apartada da Europa, o que não é o caso em *a máquina de fazer espanhóis*, em que até mesmo a Espanha impõe sua supremacia diante de Portugal, tratando-o como um vizinho inconveniente.

Em *a máquina de fazer espanhóis*, o Lar da Feliz Idade é a alegoria de um Portugal apequenado pela ditadura de Salazar, com gente desmemoriada, abandonada, esquecida que representam nitidamente os cidadãos portugueses na época da ditadura: sem voz, submissos e cativos diante dos terrores de uma ditadura que não terminou com a morte de Salazar, ainda se arrastou com Marcelo Caetano e só teve seu fim com a Revolução dos Cravos. Foram quase quatro décadas de ditadura. Um período em que os portugueses viram as conquistas de um povo glorioso se esvaírem pelas mãos como miragem de água no deserto; e o único gole que conseguiram beber foi a saliva seca do atraso do país. As águas da esperança esvaíam-se e secavam, e ninguém podia fazer nada.

[..] o regime se nos metia pela pele adentro *como um vírus*. ficávamos sem reação, íamos pela vida abaixo *como carneirada*, tão bem enganados. (MÃE, 2016, p. 99, grifos da autora)

o salazar foi *como uma visita* que recebemos em casa de bom grado, que começou por nos ajudar, mas que depois não quis mais ir-se embora e que nos fez sentir visita sua, até que nos tirou das mãos tudo quanto pôde e nos apreciou amaciados pela exaustão. (MÃE, 2016, p. 187, grifos da autora)

O professor da Universidade do Minho, Moisés de Lemos Martins, em seus estudos busca compreender como o regime salazarista conseguiu perdurar por tanto tempo. Sua pesquisa chega a uma só resposta: metáforas. O regime de Salazar funcionava “como um parafuso que verruma lentamente a madeira – fazendo força lenta – sem a ferir, contrariamente ao fascismo e ao nazismo que

incitavam a nação” (MARTINS, 2017). Martins afirma ainda que Salazar se utilizava não só desta, mas de muitas outras metáforas curiosas para dar prosseguimento ao seu objetivo e manter os portugueses “amaciados”. Como se pode observar na justificativa: “O regime salazarista sonhava com a devolução da saúde à nação portuguesa que estava doente pela febre introduzida pela Primeira República, mas sem fazer subir a temperatura, sem injeções fortes que poderiam incitar a nação” (MARTINS, 2017).

Pelos recortes de *a máquina de fazer espanhóis*, percebe-se que a história de Portugal é contada pelas reminiscências do Sr. Silva, a quem se pode atribuir o papel metafórico do trapeiro (BENJAMIN, 2015, p. 21-22), de um colecionador de restos, de um trapeiro da memória, e que essas lembranças são trazidas na narrativa de Mãe através de recursos comparativos, transportando os portugueses à imagem de carneiros, animais mansos que a tudo obedecem; e das visitas, que vêm apenas para visitar e acabam ficando, ou seja, de visitas passam a ser empecilhos. E o regime de Salazar na imagem do vírus, que não pede permissão para entrar, apenas entra como um parasita que precisa de um hospedeiro e devasta o sistema do qual ele se nutre.

Ainda dos trapos de memória do Sr. Silva, sobre os portugueses, as metáforas continuam a rebentar:

o que é feito da nossa sociedade de grandes machos, vertidos agora perante estas madames, depois de tanta agrura, depois de tanto *caminho salgado*.

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. (MÃE, 2016, p. 214, grifos da autora)

Fica evidente, pelo que coloca o Sr. Silva, o quanto foi penoso para os portugueses o regime que Salazar impôs ao país e o quanto eles ainda não se recuperaram desse episódio metaforizado pelos

caminhos salgados que os amargam até mesmo o sangue. O “fomos sempre” e o “ainda somos” guarda o paradoxo dos caminhos percorridos pelo mar, que apesar das dificuldades, tanta prosperidade trouxe aos lusitanos; e hoje seja apenas o sal que se dissolve na água, deixando apenas o lastro intravenoso do seu amargor.

Um dos utentes do Lar, o Sr. Cristiano Mendes da Silva (apelidado como o Silva da Europa), já era conhecido do Sr. Silva, pois foi o auxiliar de enfermagem que o recebeu no hospital quando Dona Laura chega doente e depois vem a falecer, motivo pelo qual o Sr. Silva é levado para o Lar da Feliz Idade. A visão que o Sr. Cristiano tem de Portugal é ufanista, porque ao passo que conviveu com o atraso a que Portugal foi submetido e o desinteresse dos outros países europeus, ainda assim se orgulha do país porque ele é parte da Europa, mesmo a maioria dos europeus não reconhecendo esse desígnio. Além disso, na cabeça do Sr. Cristiano, o poder que os países europeus possuem pode salvar Portugal de qualquer espécie de fascismo.

não nos hão de convencer que volte a censura, qualquer tipo de censura, isso seria uma desumanidade e agora somos europeus. qualquer iniquidade do nosso peculiar espírito há de ser corrigida pela europa, para sempre. isto é que é uma conquista. e é como respirar, existir oxigénio e usarmos os pulmões, não se mete requerimento, faz-se e fica feito e não passa pela cabeça de ninguém que seja de outro modo. (MÃE, 2016, p. 25-26)

o homem interrompeu o silêncio para me explicar que também se chamava silva. cristiano mendes da silva, e eu imediatamente pensei em nós dois como a frente e o verso, eu, antónio jorge da silva, e ele, o silva da europa, o peito inchado de orgulho como se tivesse conquistado tudo sozinho. (MÃE, 2016, p. 27)

e a mim ninguém apanha diminuído como outrora, somos europeus, eu sou um silva da europa, isso é que ainda há muitos que não o são, só

porque ainda não o aceitaram ou não o perceberam. mas, sabe o que lhe digo, é inevitável. vai chegar a todos. é tempo. é tempo. um dia seremos cidadãos. de um mesmo mundo. iguais, todos iguais e felizes nem que seja por obrigação. (MÃE, 2016, p. 27-28)

Enquanto o Sr. Cristiano vê a Europa como tábua de salvação portuguesa, abundam metáforas do que não pôde ser salvo em épocas passadas. Em um dos episódios, por exemplo, tem-se a presença da polícia no Lar da Feliz Idade. *a máquina de fazer espanhóis* é construído inteiramente com letras minúsculas, incluindo nomes próprios, para enfatizar o caráter democrático existente entre as letras. Contudo, apenas dois capítulos são escritos com letra maiúscula: aqueles em que a polícia aparece. Pois, onde há um problema que necessite de resolução e esta não possa ser feita sem a intervenção da força policial, é porque ali mora um problema maior do que o que se pretende resolver: a falta de democracia. Isaltino de Jesus e Jaime Ramos – ambos personagens “roubados” do romance *O mar em Casablanca*, de Francisco José Viegas – são os policiais que entram no Lar da Feliz Idade para investigar um incêndio. A figura dos dois policiais são a alegoria pouco democrática e repressiva da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), a polícia política portuguesa do período salazarista.

Nesse maquinário alegórico, o Lar da Feliz Idade, como lugar do abandono e da certeza da morte, é Portugal. Seus moradores são os portugueses “amaciados” pela ditadura. E, por isso mesmo, Portugal não deixa de ser também a metáfora de uma máquina, de uma máquina que fabrica portugueses desejosos de serem espanhóis. Pois, “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.” (MÃE, 2016, p. 196).

Considerações finais

A máquina de fazer espanhóis, de Valter Hugo Mãe, traz um enredo de profundo metaforismo. As imagens que são geradas pela máquina literária de Mãe dão conta não só do fictício Lar da Feliz Idade, que abriga alguns idosos abandonados e desmemoriados, mas da representação alegórica do próprio país do autor, Portugal, e dos cidadãos portugueses que não perderam as memórias do período ditatorial de Salazar. Esses portugueses, com a imposição do regime, tiveram cerceada sua liberdade por um discurso manso de valorização da portugalidade, de poder ser um país subsistente e fechado em si mesmo, sem interferências estrangeiras.

Conformar-se com o vivido, num movimento de amnésia induzida, como se fossem máquinas capazes de esquecer quase quarenta anos de (co)mandos, é o que acontece a esses personagens portugueses até chegarem ao Lar da Feliz Idade, onde um turbilhão de imagens metafóricas rememoram o período salazarista e vem rondar os últimos dias de muitos deles no Lar. O propósito de realizar uma leitura deste romance de Mãe, dando destaque à alegoria, teve como objetivo mostrar como a literatura contemporânea pode descortinar aspectos velados em narrativas passadas. Por conta disso, os estudos de Benjamin sobre a alegoria foram acrescidos a esta leitura.

Embora os estudos benjaminianos sobre a alegoria remetam à análise de um gênero tão específico quanto o drama trágico, aplicá-lo à leitura de um romance contemporâneo só vem confirmar o quanto *Origem do drama trágico alemão* [*Ursprung des deutschen Trauerspiels*] perdura, sendo de extrema importância para os estudos literários. Cada aspecto apontado em *a máquina de fazer espanhóis* é o *Outro* de si mesmo e, portanto, é alegórico. Nesse sentido, entende-se que a alegoria transcende o domínio da palavra, pois tal como as alegorias carnavalescas, carrega em si a vestimenta do pensamento.



Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- _____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. 4. ed. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros. Instituto Camões, 2000.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. Volume II. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2014.
- LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literaria (Fundamentos de una ciencia de la literatura)*. Madrid: Gredos, 1976.
- LOPES, Edward. *Metáfora: da retórica à semiótica*. São Paulo: Atual, 1987.
- MÃE, Valter Hugo. *a máquina de fazer espanhóis*. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.
- MARTINS, Moisés de Lemos. *Os discursos de Salazar: da “boa dona de casa” ao “navegador-guerreiro das caravelas”*. 15 jan. 2017. Disponível em: <http://rr.sapo.pt/noticia/73445/os_discursos_de_salazar_da_boa_dona_de_casa_ao_navegador_guerreiro_das_caravelas>. Acesso em: 13 jul. 2018.
- NUNES, Augusto. *Roda Viva*. TV Cultura. 06 jan. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6i67t4CZRew>>. Acesso em: 15 dez. 2017.
- OLIVEIRA, Marcela. *Walter Benjamin*. Canal Curta!Academia. 09 abr. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Y4jV43UAIWs>>. Acesso em: 08 jul. 2018.
- PIRES, Maria Laura Bettencourt. *Portugal visto pelos ingleses*. Lisboa: Centro de

Estudos Comparados de Línguas e Literaturas Modernas da Universidade Nova de Lisboa, 1981.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-Colonialismo e Interidentidade. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 66, p. 23-52, jul. 2003. Disponível em: <https://www.academia.edu/6785737/ENTRE_PR%C3%93SPERO_E_CALIBAN>. Acesso em: 08 jul. 2018.

Recebido em 15/08/2019

Aceito em 30/09/2019

