

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL**

**REFLEXÃO SOBRE A IDENTIDADE NACIONAL  
EM AS NAUS, DE LOBO ANTUNES**

***ANABELA BINGRE DE NÉGRER***

**TRÊS LAGOAS  
2005**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL**

**REFLEXÃO SOBRE A IDENTIDADE NACIONAL  
EM AS NAUS, DE LOBO ANTUNES**

***ANABELA BINGRE DE NÉGRER***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação - Mestrado em Letras da UFMS, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Letras (Área de concentração: Estudos Literários).

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Rosana Cristina Zanelatto Santos.

**TRÊS LAGOAS  
2005**

Négrier, Anabela Bingre de

Reflexão sobre a identidade nacional em As Naus, de Lobo Antunes  
Anabela Bingre de Négrier. – Três Lagoas, MS: [s.n.], 2005.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Rosana Cristina Zanelatto Santos.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Mato Grosso do sul,  
câmpus de Três Lagoas.

1.História e Literatura. 2.Carnavalização e reflexão sobre a identidade nacional. 3. As naus lusitanas. 4. Identidade nacional em tempos de carnavalização. 5. Conclusão. I. Anabela Bingre de Négrier. II. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. III. Título.

Dedico este trabalho a minha mãe, Vitória Figueiredo Bingre, poetisa, repórter e jornalista do Moçambique Ilustrado na Beira, Moçambique, que me alimentou com o mesmo gosto pela Literatura que nos acompanha desde a geração do meu tataravô, o poeta português Francisco Joaquim Bingre.

Agradecimentos à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosana Zanelato Santos,  
da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS,  
pela dedicação na orientação neste trabalho.

---

ORIENTADORA: PROFA. DRA. ROSANA CRISTINA ZANELATTO SANTOS  
(UFMS-CCHS)

---

PROFA. DRA. MÁRCIA VALÉRIA ZAMBONI GOBBI (UNESP – CAR)

---

PROF. DR. JOSÉ BATISTA DE SALES (UFMS – CPTL)

**Négrier, Anabela Bingre de. *Reflexão sobre a identidade nacional em As Naus, de Lobo Antunes*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS.**

## **Resumo**

As Naus, de Lobo Antunes, aqui analisada à luz das teorias da carnavalização de Mikail Bakhtin, promove a dessacralização de vultos históricos portugueses. Poetas, navegadores e colonos expulsos da Angola independente, retornam à pátria e são a imagem do declínio do império português. Logo depois da Revolução dos Cravos, milhares de retornados voltam a um país que não é o seu, um Portugal que é um Portugal de ficção. As vítimas da descolonização instalam-se numa pensão sórdida, a “Apóstolo das Índias”. As personagens, heróis da época das descobertas, cujos feitos foram decantados na epopéia Os Lusíadas, de Camões, e em Mensageem, de Fernando Pessoa, são na narrativa sócias paródicos desses heróis nacionais. Traficantes de todo tipo e capazes das piores vilanias, vivem da prostituição organizada das retornadas mulatas e outras atividades escusas. Suas identidades são desfiguradas e estão desterritorializados na Lisboa atual que não reconhecem. Perderam tudo. O homem de nome Luís atravessa a cidade de Lisboa arrastando o caixão do pai a quem não consegue dar um enterro. Vasco da Gama e D. Manoel, contemplam o Tejo e jogam antes de serem presos pela polícia e enviados a um hospício. Dom Sebastiao, o jovem monarca morto em Alcácer Quibir em 1578, é um jovem drogado e irresponsável. Desencantados, olham o mar e esperam a volta de D. Sebastião. Trata-se de um povo diante da impossibilidade de se livrar de seu passado e que ainda espera por um messias vindo do nevoeiro. Ao convocar os vultos históricos, dos quais sobram apenas os nomes, a obra consagra a farsa e o drama do esplendor perdido. Sobreposição temporal e carnavalização são aspectos analisados como elementos que promovem uma reflexão sobre as questões da identidade portuguesa numa realidade pós-colonial e fragmentária da qual os diversos narradores e o estilo barroco dão conta.

**Palavras-chave:** descolonização portuguesa, exílio, carnavalização, crise de identidade

**Négrier, Anabela Bingre de. *Reflexão sobre a identidade nacional em As Naus, de Lobo Antunes*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS.**

## **Resummé**

*As Naus*, de Lobo Antunes retrace l'histoire des rapatriés d'Afrique au lendemain des décolonisations. L'oeuvre se situe sous le signe de la désacralisation, ici analysée selon les théories de la carnavalisation de Mikail Bakhtin. Poètes, navigateurs ou colons déçus de l'Angola indépendante, ils apportent, venus de plusieurs siècles, l'image du déclin de l'empire. Des milliers de portugais regagnent un pays qui n'est plus véritablement le leur. Le Portugal évoqué est un Portugal de fiction. Alors que la Révolution des Oeillets se termine à peine, un hôtel sordide, "L'Apôtre des Indes", accueille toutes les victimes de la décolonisation. Les pensionnaires ne sont autres que les héros d'hier, de l'époque mémorable des grandes découvertes, dont les faits d'armes furent chantés par Camões dans l'épopée, *Os Luíadas*, et en *Mensagem*, de Fernando Pessoa, ne sont plus que d'infâmes trafiquants en tous genres, capables des pires vilenies, s'adonnant sans restriction au proxénétisme. Ils sont soit des cyniques qui exploitent sans état d'âme soit des névrosés qui attendent en contemplant la mer l'arrivée du roy Sébastien. Ils se perdent, arbitrairement défigurés, dans le Lisbonne d'aujourd'hui qu'ils ne reconnaissent plus. Ils ont tout perdu. Vasco da Gama et le roi Dom Manoel contemplant le Tage, jouent à belote avant d'être arrêtés par la police à la suite d'une virée nocturne au volant d'une voiture déglinguée, dans un état d'ivresse, puis envoyés dans un asile psychiatrique. Pour survivre, Dom Sebastiao, le roi caché dont la défaite contre l'Infidèle à Alcazarquivir en 1578 que fit crouler l'Empire portugais, fumeur de haschich en tongues et chemise hawaïenne, vendrait des souvenirs du salazarisme sur les terrasses du vieux port, a été poignardé au petit matin par un dealer cap-verdien moins compréhensif que les autres. Et l'homme prénommé Luis sillonne l'histoire et la ville sans lâcher le cercueil où pourrit le corps de son père, signe d'un présent toujours en mal de ses racines. Car dans cette civilisation occidentale en pleine déchéance, on espère encore le retour des caravelles. C'est la convocation des hérauts de l'histoire des découvertes portugaises pour consacrer la farce et le drame de cette splendeur déçue. Surposition temporelle, carnavalisation et l'esthétique baroque aident cette traversée de l'histoire portugaise que nous invite à repenser les questions d'identité.

**Key words:** décolonisation portugaise, exil, carnavalisation, crise d'identité



## ÍNDICE

<b>Introdução</b> .....	5
<b>Capítulo 1 - História e Literatura</b> .....	9
1. 1 Portugal - História e mitos .....	9
1. 2 Identidade nacional .....	10
1. 3 Os retornados .....	19
1. 4 O Mar, as Descobertas e a Literatura Portuguesa .....	23
1. 5 O Mar em As Naus .....	27
1. 6 Construção da Supra-História em Mensagem, de Fernando Pessoa .....	29
<b>Capítulo 2 - Carnavalização e reflexão sobre a identidade nacional</b> .....	45
2. 1 Teorias de Bakhtin .....	45
2. 1. 1 Polifonia na Música e na Literatura .....	45
2. 1. 2 Dialogismo .....	46
2. 1. 3 Grotesco e carnavalização .....	49
2. 2. Paródia e reescrita da História.....	54
2. 2. 1 Rebaixamento das personagens .....	54
2. 2. 2 Pedro Álvares Cabral .....	58
2. 2. 3 D. Sebastião .....	61
2. 2. 4 O homem de nome Luís .....	62
2. 2. 5 Francisco Xavier .....	67
2. 2. 6 O casal da Guiné .....	69

2. 2. 7	Manoel de Sousa de Sepúlveda .....	70
2. 2. 8	Padre António Vieira .....	71
2. 2. 9	D. Manoel .....	72
2. 2. 10	Vasco da Gama .....	74
2. 2. 11	Diogo Cão .....	75
2. 2. 12	A figura feminina .....	79
2. 2. 13	Épico às avessas .....	87
 <b>Capítulo 3 - As naus lusitanas .....</b>		<b>94</b>
3. 1	Sobreposição temporal como elemento estrutural da paródia .....	94
3. 2	O narrador estrutural e suas alternâncias .....	100
3. 2. 1	A pessoa subvertida, uma questão de identidade .....	120
3. 2. 2	A pessoa transbordada .....	123
 <b>Capítulo 4 – Identidade Nacional em tempos de carnavalização .....</b>		<b>127</b>
4. 1	A identidade nacional portuguesa .....	127
4. 2	A identidade subvertida .....	131
4. 3	Carnavalizar é preciso .....	134
 <b>Conclusão .....</b>		<b>139</b>
 <b>Bibliografia</b>		
Bibliografia referenciada .....		141
Bibliografia consultada .....		144

## INTRODUÇÃO

O medo de voltar ao meu país comprime-me o esôfago, porque, entende, deixei de ter lugar fosse onde fosse[...] Flutuo entre dois continentes que me repelem, nu de raízes, em busca de um espaço branco onde ancorar, e que pode ser, por exemplo, a cordilheira estendida do seu corpo [...], para deitar, sabe como é, a minha esperança envergonhada (Lobo Antunes, 2000).

Este trabalho procura verificar como determinados recursos lingüísticos, retóricos e poéticos contribuem para a eficácia textual da narrativa e se prestam justa e exatamente aos efeitos de sentido observados na narrativa de **As Naus** (ANTUNES, 2000).

A situação do retorno dos colonos a Portugal é o fundamento de todo este romance, enquanto noção crucial na história recente da civilização portuguesa. O vazio existencial das personagens é uma metáfora de “O todo, ou o seu nada” (PESSOA, 1960, p. 12) pessoano.

O sentido dessa privação ou dessa ausência é justamente a matéria organizadora da significação do romance, que oscila entre a grandiosidade patrimonial herdada e uma carência contemporânea, cujo preenchimento é questionado.

O ponto de vista postulado por Lobo Antunes é, oposto ao épico camoniano, a reescrita da História dos descobrimentos que nos parece capaz de levar o leitor à reflexão sobre o processo de colonização / descolonização portuguesa na África.

Servem-nos de instrumentos neste estudo as teorias do dialogismo e da polifonia, assim como o estudo do grotesco e dos procedimentos de construção da paródia desenvolvidos por Mikail Bakhtin (1999, 2000a, 2000b).

O teórico da carnavalização e das inversões hierárquicas na análise dos romances de Dostoievski e Rabelais proporciona-nos recursos fundamentais para nos auxiliar no estudo da ironia e da paródia que perpassam todo o romance de Lobo Antunes.

Ao invés do riso, como em Rabelais, o tratamento conferido às personagens de **As Naus** leva ao sórdido, ao desolador e ao penoso, como verificaremos.

Estas técnicas e ainda alguns aspectos da enunciação, como os casos do narrador, do tempo na narrativa, da pessoa subvertida e da pessoa transbordada, concorrem para a construção da obra e são também o objeto desta análise.

Antes de tratarmos do estudo da obra **As Naus**, principal *corpus* de nossa dissertação de Mestrado, e concorrendo para uma melhor análise, incluímos um estudo das personagens de alguns poemas da obra **Mensagem**, de Fernando Pessoa. Em ambas as obras, há referências a vultos históricos – nobres, navegadores, profetas e figuras míticas nacionais.

O tratamento literário dado aos heróis nacionais em **Mensagem**, de Fernando Pessoa, também se opõe diametralmente àquele que Lobo Antunes lhes reserva em **As Naus**, em decorrência de momentos históricos, visões de mundo diferentes e de procedimentos lingüísticos / estilísticos diversos.

Parece-nos igualmente relevante verificar como o processo da descolonização precipitou a revisão dos mitos nacionais, acomodando-os em um novo contexto histórico.

Fica evidente, na leitura da obra em análise, uma visão negativa e pessimista da sociedade portuguesa dos nossos dias. A parodização de figuras e acontecimentos funciona, de acordo com Hutcheon (1985), como uma aproximação afetiva aos elementos retratados e como um afastamento crítico desses mesmos objetos. É o que se

observa na obra em que só se parodia aquilo que se ama, se admira e às vezes quase se venera.

A História de Portugal, mais exatamente da cidade de Lisboa, embora pintada em tons amargos, é uma grande lição de amor, de orgulho e de patriotismo, traduzida pelo lirismo da alma e da poesia, como em “pareceu-me que o Tejo cheirava ao odor do teu corpo quando acorda, indiferente ao meu amor por ti” (ANTUNES, 2000, p. 187), ou em “a tonalidade das ondas contra a pedra mudara, agora transparente e doce como o som dos teus olhos” (ANTUNES, 2000, p. 22).

Trata-se, pois, de uma história de regresso a casa, ou melhor, do retorno à pátria, dos habitantes dos países africanos recém-independentes, após a “revolução de Lisboa” (ANTUNES, 2000, p. 228), gente anônima que (em número próximo a um milhão) fez o trajeto pela ponte aérea, ou desembarcou em Lisboa, no cais de Alcântara. Mas o Portugal que encontram não é o mesmo de anos antes.

É de descolonização e de retorno que se fala, mas também da partida de navegadores e heróis há cinco séculos atrás. Aliás, os tempos da partida e da chegada ligam-se e misturam-se de forma tal que estão sempre presentes no imaginário dos retornados aqui transformados em personagens da narrativa.

A própria concepção do tempo, nesse romance, levanta alguns problemas, se tentarmos encontrar no tempo uma linha condutora do romance.

Apesar da ironia na escolha das personagens e do cômico patente em algumas situações, fruto do jogo de sobreposição de tempos na narrativa e do rebaixamento carnavalesco de personalidades diversas, o que se destaca no romance é uma imagem desiludida de Portugal. Tudo parece ter sido em vão. O que resta de tantas viagens, descobertas, partidas, naufrágios, epopéias e poetas é um grupo de tuberculosos que,

sentados numa praia, olham o mar e esperam que dele venha a salvação nacional. Portugal surge, no romance, sem presente nem futuro e parece mesmo ter perdido os vestígios de um passado glorioso.

A desmitificação das figuras históricas permite a sua humanização e conseqüente aproximação. Ao retratar Camões, amargurado e às voltas com a sua epopéia no Cais de Alcântara, D. Manuel, com a sua coroa de plástico, ou ainda D. Sebastião, esfaqueado em Marrocos, a narrativa parece perseguir objetivos distintos: criticar um povo que vive, ainda hoje, demasiado ligado ao passado; parodiar um gênero literário, o romance histórico, apesar de se valer de alguns dos seus elementos; refletir sobre a realidade de Portugal nos anos setenta e oitenta do século XX; desmitificar a História, visando ao mito de D. Sebastião; passar a limpo a memória nacional e chamar o país à realidade que parece ignorar.

Finalmente, o que nos decidiu a estudar a obra de Lobo Antunes foi a constatação da falta de interesse mútuo de brasileiros e portugueses pela literatura do país-irmão.

Durante a ditadura salazarista, a censura embargava em Portugal e nas colônias africanas a leitura da melhor literatura brasileira. Salvo o interesse de alguns estudiosos ligados ao meio acadêmico, é de reconhecer que atualmente os portugueses continuam a conhecer muito pouco daquilo que é produzido por autores brasileiros, e igualmente raros são aqueles que, no Brasil, têm conhecimento dos autores portugueses.

O fato não diz respeito exclusivamente ao grande público, mas também a uma intelectualidade supostamente esclarecida, assim como aos professores e alunos de Letras.

Além da reconhecida genialidade de Fernando Pessoa, excetua-se o fenômeno José Saramago, lido mais pela divulgação operada pela mídia, desde seu Prêmio Nobel,

que pelo reconhecimento da qualidade de sua escrita. Entretanto, poucos ou nenhuns outros autores portugueses do século XX encontram ampla ressonância entre nossos leitores.

É lamentável, portanto, perceber que a literatura portuguesa, para a grande maioria dos brasileiros, termina nas primeiras décadas do século XX com a obra de Fernando Pessoa. Quanto ao período ulterior, os meios literários brasileiros parecem ter-se fechado, ou curvado ao imperialismo cultural norte-americano.

O fato é que o Brasil se privou das vozes da literatura portuguesa dos últimos trinta anos. Tal situação impediu os brasileiros de acompanhar e de reconhecer autores cujas raízes estéticas estão nas antigas colônias portuguesas, e cujos temas para elas se voltam, como é o caso de Lobo Antunes.

Lobo Antunes é um escritor português da geração que testemunhou o período da ditadura de Antônio Salazar e Marcelo Caetano e a guerra de guerrilha nas colônias portuguesas na África.

O escritor, como tantos da sua geração “desterritorializados e despaisados na geografia do exílio” (FARIA, 2002, p. 36), foi convocado pelo exército português para o serviço militar. Vivenciou de perto a guerra em Angola “entre 1971 e 1973, época em que atuou como clínico de um batalhão operacional no leste e na região fronteiriça ao Congo” (FARIA, 2002, p. 36), onde deveria lutar pelos últimos instantes do fulgor e pela unidade nacional que Portugal acreditava ainda existir na segunda metade do século XX.

O resultado de suas experiências na frente de batalha está presente em **As Naus** e na temática de outras obras suas que definem novas posições do narrador na elaboração de um novo discurso ficcional, posições essas decorrentes da perda do olhar mimético

que caracterizava a relação com a língua, com a pátria e com a identidade cultural na literatura clássica de Camões em **Os Lusíadas**.



## CAPÍTULO 1

### HISTÓRIA E LITERATURA

#### 1. 1 Portugal – História e mitos

A reflexão sobre a identidade nacional portuguesa e outras temáticas a ela relacionadas — como os descobrimentos, a expansão ultramarina, a decadência e o atraso de Portugal relativamente a outras nações europeias, e a definição de herói nacional — nunca deixaram de estar presentes na literatura portuguesa. Esta reflexão voltou a desenvolver-se em múltiplas direções após a queda do Império, a partir de 1974.

Desmitificam-se as mitologias públicas e privadas, como a pátria e seu esplendor, a família e seus rituais. O esplendor, a grandeza ou a suntuosidade característicos de um momento de euforia do Império Português cedem lugar a um tempo pós-colonial e a espaços degradados: Lisboa a desprezar e a rejeitar os colonos recém-chegados à metrópole, desterritorializados no exílio.

É a narrativa da pós-colonização, da epopéia às avessas de Lobo Antunes, que inscreve uma simultaneidade de tempos, memórias e vozes múltiplas na sua condição de marginalizadas pela sociedade e que compõe um painel, espelho quebrado da perda das identidades. Sob o signo da dessacralização, a narrativa de Lobo Antunes apresenta-se como a viagem de umas quantas personagens que retornam da África depois da Revolução de Abril .

É interessante observar o fato de que, sendo o retorno a fase da viagem posta aqui em questão, não há benefício com a deslocação que está em causa, mas um sentido de

perda desencantada e desoladora, que é a característica fundamental dos relatos de naufrágios da literatura portuguesa.

**As Naus** pode, assim, ser vista como o relato do naufrágio do grandioso projeto nacional que foi a colonização, o retrato, a um só tempo, da coragem e da desorientação de um povo exilado na própria metrópole. A identidade se apresenta na grande metáfora da viagem (dos cidadãos das colônias que voltam à metrópole) — deslocamento no espaço e no tempo — referida no território interno dos próprios viajantes.

Em **As Naus**, cuja primeira edição é de 1988, observa-se a fixação de memórias estilhaçadas e fragmentárias, imagens repetitivas e vozes entrelaçadas, passíveis de sobrepor tempos e espaços diferenciados (passado e presente, África e Europa), procedimentos literários característicos do pós-modernismo.

É possível perceber ainda, que, no mundo pós-moderno e pós-colonial, o desamparo virou desalento, pois os sujeitos da escrita vivem permanentemente numa condição de risco e de perda dos referenciais que funcionavam antes como interlocutores.

O fim de um longo processo de desterritorialização colonial suscita diferentes movimentos de reterritorialização. Portugal volta, depois de cinco séculos, a seus limites territoriais medievais. Invertem-se os papéis antes definidos, o que obriga as personagens expulsas das colônias a se sentirem excêntricas e marginalizadas em sua própria pátria. Ao especularem sobre o próprio destino, elas vêem-se refletidas no espelho do país, suas identidades surgem estilhaçadas e tornam-se simulacros, em meio a fragmentos e ruínas reais e simbólicas.

Figuras emblemáticas da História-pátria têm suas identidades de base

redimensionadas e carnalmentemente desfiguradas. Combalidas pela dor e pela solidão, brutalmente afetadas em seu cotidiano vazio, impossibilitadas de viver como desejariam, todas essas subjetividades malogradas vivenciam a perda das certezas e da estabilidade adquirida.

Segundo Baudrillard, ao privilegiar o reflexivo, assim como o desdobramento e a consciência infeliz, os autores do fim do século XX configuram a antiutopia capaz de deflagrar a “contra-razão, a desterritorialização, a indeterminação do sujeito e da linguagem, a neutralização de todos os valores, da morte da cultura” (BAUDRILLARD *apud* LOURENÇO, 1999, p. 1).

## **1. 2 Identidade nacional**

Os temas da formação de Portugal e sua autonomização têm seus mitos de origem que exprimem um determinado sentido de nacionalidade. Esses mitos, somados à memória da nação, contribuem para legitimar a independência do Estado português e explicar sua permanência histórica, bem como para forjar a coesão nacional.

Entre os principais mitos, citamos Viriato, proto-herói português de bravura e de determinação exemplares, comandante da resistência dos lusitanos, povo aborígine anterior à era cristã; Túbal, neto de Noé, suposto fundador de Setúbal, do Reino de Portugal e de sua descendência mítica; Afonso Henriques, primeiro rei de Portugal, cujo papel histórico é supervalorizado como herói fundador por excelência; o milagre de Ourique e a teoria providencialista acerca da batalha de Ourique, fato decisivo na fundação da monarquia como momento-chave na formação do Estado português; D.

Sebastião, cognominado O Desejado, e por quem o povo português esperou duas vezes: antes do seu nascimento e depois de sua morte.

Os mitos aqui mencionados estruturaram uma idéia de excepcionalidade da pátria, sublinhando, de algum modo, a sua antiguidade e seu caráter precoce relativamente a outras nações. Acentuava-se assim a diferença histórica e o percurso único dos portugueses, como se só a invocação de características como antiguidade e excepcionalidade pudesse justificar a existência do reino e afirmar sua glória e seu prestígio. A idéia de uma missão histórica da nação, diversa consoante os pontos de vista doutrinários — por exemplo, a tese oitocentista da vocação hegemônica de Portugal na Península Ibérica — persiste até o século XIX.

A partir de 1846, com a escrita da **História de Portugal**, de Alexandre Herculano, romperam-se várias tradições. Além de negar a autenticidade do milagre de Ourique e das Cortes de Lamego, Herculano questionava a tão decantada identidade portuguesa, a história fabulosa que vivia dos mitos das origens, preocupados que estavam os autores que a difundiam em apregoar uma origem remota. Herculano reagia contra o patriotismo retórico e passadista que insistia em inventar origens míticas para a nação e prolongava, assim, em pleno século XIX, uma concepção da História ultrapassada pelas exigências da crítica. Para Alexandre Herculano, os portugueses não tinham necessidade de reivindicar para si as glórias dos chefes lusitanos. Tinham mais com que se honrar: a própria independência do Estado, no século XII, tinha sido devida às qualidades da nobreza portugalense medieval.

A guerra contra os muçulmanos, esta sim, tinha um verdadeiro caráter militar e político, quando era conduzida pelos reis, ao contrário do que acontecia com a empreendida pelas milícias concelhias, que era uma forma económica de depredação do adversário, sem nunca o esgotar por completo. Naquela, pelo

contrário, a partir de meados do século XI, há o propósito de apropriação de pontos estratégicos, de defesa eficaz do território, de alcançar objetivos definitivos. É precisamente o sucesso de Afonso Henriques nesta guerra que o impõe como o detentor de um carisma que o faz, apesar da ilegitimidade de sua mãe, um digno sucessor de Afonso VI. Ou seja, não se comporta como um simples caudilho, mas como quem revela a força peculiar do sangue que lhe corre nas veias (*nobilitas*), o que o torna digno de usar a coroa de rei. Assim, Afonso Henriques não deve a coroa apenas ao facto de ter conquistado uma autonomia à força da espada e da diplomacia, mas também ao reconhecimento que Afonso VII e os outros soberanos da Península manifestaram do seu direito (HERCULANO, 1980, p. 18).

A partir do século XIX, a insistência na diferença do caso português passou a estar associada à consciência da desproporção entre o passado e o presente, entre os feitos gloriosos e a dimensão e os recursos limitados do país.

A ignorância acerca dos povos pré-romanos levou Oliveira Martins, em **História de Portugal** (1989), a interrogar-se acerca da originalidade do povo português, em face dos restantes povos da Península Ibérica, e a formular a hipótese de que os lusitanos haviam constituído uma das mais caracterizadas tribos entre os povos peninsulares. Sugeriu, ainda, que essa individualidade proviria de uma maior componente de sangue céltico, mesclado ao sangue ibérico.

Além disso, Oliveira Martins admitia a influência de outros fatores, como a mentalidade separatista da Idade Média na raiz da autonomia do Estado e das condições geográficas na definição do destino marítimo nacional.

Para compreender a originalidade do povo português, é importante inventariar os diversos grupos étnicos que povoaram o território português e tiveram influência na constituição física, nas manifestações psíquicas e na herança cultural dos portugueses ao longo do tempo.

Entre os elementos de maior influência étnica e cultural, estão os moçárabes na transformação dos municípios romanos; os celtas, a quem se atribui a origem do sentido

autônômico nacional, além de outros traços do caráter nacional, como o gênio amoroso e o espírito de aventura; ou ainda, os povos semitas que ocuparam a península: os fenícios, os cartagineses, os judeus e os árabes.

Na esteira dos trabalhos de Teófilo Braga, Martins Sarmiento, Ricardo Severo, António Sardinha e Mendes Correia, o determinismo étnico seria retomado no período da primeira República. Todos estes autores idealizaram a Lusitânia como uma pátria e os lusitanos como um povo, recorrendo aos estudos de craniologia<sup>1</sup>, então em voga, e insistindo na dolicocefalia<sup>2</sup> da população portuguesa, supostamente “a mais doliocéfala e homogênea da Europa” (SEVERO *apud* SARAIVA 1972, p. 31-32).

O que se exprimia nestas deambulações ráticas, sobre a dolicocefalia ou o “dolicóide meão” (SARAIVA, 1972), conservadas em sua pureza original ao longo dos tempos, era a obsessão de encontrar um fator essencial de diferenciação biológica e de personalidade coletiva. Um fator que, para além das vicissitudes da vida política e das contingências da história, permitisse justificar desde tempos muito recuados a especificidade do caráter nacional e a permanência histórica de Portugal como Estado e nação independente.

Embora os autores citados fossem obrigados a reconhecer que a ascendência dos portugueses não era apenas lusitana, acabavam por insistir na importância dos lusitanos como elemento étnico mais relevante na sua origem. Insistiam na homogeneidade étnica como grande fator da permanência nacional e na relativa homogeneidade da

---

<sup>1</sup> “Ciência que estuda as formas dos crânios. Na Antropologia Biológica, estudo comparativo das diferentes formas de crânios humanos (atuais fósseis)” (HOUAISS, 2001, p. 860).

<sup>2</sup> “Referente ao tipo humano cujo crânio é oval, sendo o diâmetro transversal menor, em um quarto, do que o longitudinal. Este tipo humano prevalece nas populações da Europa ocidental nórdica e mediterrânea, na África, Índia e Austrália; referente ao dolicóide” (HOUAISS, 2001, p. 1072).

própria população portuguesa.

A posição geográfica do território, o melhor cais da Europa aberto ao mundo desconhecido, um lugar de fusão de duas civilizações diferentes, a oriental e a ocidental, faz de Portugal um ponto de convergência atlântica. A própria romanização da península teria resultado na unificação social de diversos povos e naquilo que se designou como “atlantização do povoamento” (SARAIVA, 1972). Da administração romana teria, então, resultado a prefiguração de um Estado em plena realização geográfica, já que grande parte dos limites da antiga Lusitânia coincidia com as futuras fronteiras do território português.

Quanto ao fator lingüístico, a língua portuguesa seria anterior à separação política do Estado. E a preponderância do elemento céltico em topônimos e antropônimos apontaria no sentido daquela singularidade. Ou seja, muito antes da autonomização do Estado português no século XII, a diferenciação do Ocidente peninsular do ponto de vista social, lingüístico e da sua relação com o território já começava a definir-se, assim como se compunha sua identificação étnica e cultural de lusitano-celtas romanizados e cristianizados.

Dois outros aspectos se destacam, ainda, na análise histórica do povo português: o primeiro é a insistência no caráter cosmopolita, ecumênico e universalista da história ou da missão histórica da nação; o segundo é a idéia de que a formação de Portugal constituiu uma expressão das transformações sociais, econômicas políticas e religiosas que ocorreram na Europa dos séculos XI a XIV, com destaque para a revolução popular do século XIV.

Sustentando o primeiro argumento, notamos a ação dos cruzados do Norte da Europa na conquista de Lisboa e de outras praças, no século XII; a presença de

mercadores italianos e flamengos no porto de Lisboa, que como dissemos, era um ponto de confluência do comércio do Atlântico Norte com o Mediterrâneo; a presença de ordens religiosas, como a de Cluny, e a influência francesa no tempo do conde D. Henrique e posteriormente no século XIII; o agenciamento do progresso econômico do reino por judeus, árabes e colonos do Norte da Europa. Notamos, ainda, a valorização do papel dos estrangeiros na independência de Portugal e a filiação da independência de Portugal ao desenvolvimento da burguesia comercial européia, empreendedora e cosmopolita.

Todas essas condições e fatores teriam feito dos portugueses um povo dotado de maior dose de cosmopolitismo, dentre os demais povos ibéricos, um povo de índole mais plástica, mais facilmente adaptável a outros povos e a outros costumes. Sintoma disso é o fato de Portugal ser o único país a ter na sua bandeira nacional a esfera armilar <sup>3</sup>, ou seja, a representação do Universo. A inscrição da mitologia da vocação universal do povo português na bandeira “não é apenas de ordem cosmológica – consagração do papel de Portugal como descobridor de ‘novas terras e novos céus’ -, mas de ordem crística: a do convidado modesto sentado no lugar de honra dos eleitos” (LOURENÇO, 1999, p. 10).

Entretanto, o português tinha contra a possibilidade de um grande futuro a incapacidade de seus dirigentes, uma reduzida população para a colonização de um tão extenso império colonial, a contradição entre a prática comercial e a expulsão dos judeus, assim como a imposição de uma religião dogmática nos freqüentes contatos com os outros povos.

---

<sup>3</sup> “ASTR. Antigo instrumento astronômico em cuja constituição entram anéis metálicos que representam círculos da esfera celeste.” (HOUAISS, 2001, p. 1214).



Esse gênio cosmopolita e transnacional dos portugueses distanciou-se do espírito europeu no século XVII, momento da reação contra a Espanha. Segundo José Mattoso, a partir de então, surge o caráter universalista correspondente ao ideal de portuguesismo: “só é profundamente português o que for como tal um cidadão do mundo” (MATTOSO, 1992, p. 146). José Mattoso salienta que o que forjou a unidade de áreas com características culturais tão diversificadas no território português foi “a continuidade de um poder político forte e centralizado” (MATTOSO, 1992, p. 157).

A propósito do termo “forjar”, é pertinente conceber a noção de identidade nacional como elemento construído e não de caráter natural e eterno, como pretendem os autores nacionalistas. Patriotismo e identidade nacional não são sinônimos:

O amor da pátria não envolve necessariamente uma consciência alargada de identidade nacional, mas é um sentimento que liga a consciência do indivíduo à totalidade dos seus compatriotas. O patriotismo, portanto, tem como consequência um lento processo de afirmação da consciência nacional, bem como uma tardia expressão popular dessa consciência (LOURENÇO, 1999, p.135).

Portugal era um Estado unitário, de fronteiras antigas e estáveis, ao qual corresponde uma nação sem problemas étnicos e com relativa unidade de credo religioso, língua e tradição histórica comuns. O sistema liberal implantou-se numa sociedade majoritariamente tradicional e rural, dominada por uma mentalidade aristocrática. A sociedade portuguesa escolarizou-se e alfabetizou-se lenta e tardiamente.

No século XIX, construiu-se uma mitologia republicana, segundo Eduardo Lourenço, em “uma cultura de valores laicos apaixonadamente anticlericais, com seus símbolos, as suas tradições (essencialmente associados à Revolução Francesa e seus

avatares ao longo do século XIX)” (1999, p. 135). Lourenço afirma que essa mitologia republicana “suscitou uma espécie de messianismo, teve seus poetas panfletários, alguns dos maiores dos finais do século XIX, como Gomes Leal e Guerra Junqueiro” (1999, p. 135). Conforme declara ainda Eduardo Lourenço, a República e Fernando Pessoa com seu sebastianismo resgataram a idéia do renascimento. Um sentimento de insatisfação infinita é, então, a característica marcante da nação portuguesa, que o autor assim define:

O paradoxo da alma portuguesa, aquilo que *ad nauseam* [...] é ‘viver essa saudade’ como uma rosa Ispahan na lapela da alma. [...] nostalgia da vida mais alta, das suas manifestações incandescentes, mas luar de vida, reflexo de sol extinto de onde nos chegam como um bálsamo apenas as sombras das nossas aspirações extintas (LOURENÇO, 1999, p. 136).

O período seguinte foi o da monarquia parlamentar. Sobre a situação das colônias durante o período da monarquia parlamentar, Benjamin Abdala Junior e Maria Aparecida Pascoalim, em **História Social da Literatura Portuguesa** afirmam:

A monarquia parlamentar portuguesa procurou ocupá-las [as colônias] com grandes dificuldades. O episódio do *Ultimato*, anteriormente referido, exemplifica as limitações impostas pelo imperialismo inglês. A principal consequência desse surto colonizador foi a intensificação das atividades econômicas e o desenvolvimento de uma ativa burguesia crioula. Esta identificada inicialmente com a política colonialista, tendia gradativamente a defender interesses próprios, à medida que fosse consolidando sua situação sócio-econômica. Foi um período de grandes transformações e da criação de uma embrionária consciência nacional, o que não interessava aos colonialistas. Como consequência, a metrópole vai desenvolver, a partir dessa época, uma política para desagregar qualquer grupo que pudesse vir a contestar o estatuto colonial desses países e continuou a mantê-los no maior obscurantismo. No início do século XX, já se registrava uma decadência quase total dessa burguesia crioula e das atividades econômicas e sociais com ela identificadas. A República democrática portuguesa (1910) não mudou a situação: continuava, como os monárquicos, a sonhar com a África, como o fizeram anteriormente com o Brasil. As pequenas reformas sociais que procederam visaram apenas à manutenção da situação colonial. Com o salazarismo, houve a tentativa de

integrar as colônias à metrópole, como se fossem parte de um mesmo país. Na verdade, as colônias continuariam a ser colônias, mas passariam a ser chamadas de “Províncias Ultramarinas” (1985, p. 186).

A ditadura militar consolidou-se em Portugal em 1926. António de Oliveira Salazar começou, desde então, a governar os destinos dos portugueses como ministro das Finanças do governo do general Oscar Carmona. Em 1932, Salazar foi nomeado presidente do Conselho de Ministros. Por meio de decretos-lei e sem a aprovação da Assembléia Nacional, impôs à metrópole e às colônias a idéia de um Estado forte que se prolongou até 1970. O Estado Novo e o salazarismo varreram o liberalismo do século anterior e ditaram um nacionalismo conservador e exclusivista que acabou por se impor.

Durante o período salazarista, manteve-se a velha idéia de que os portugueses tinham uma origem e de uma identidade diferenciadas relativamente a outros povos. Efetivamente, se considerarmos outros Estados-nação da Europa, Portugal tem uma relativa homogeneidade étnica, religiosa e lingüística.

A instauração da República em 1910 e a guerra de guerrilha nas colônias africanas foram acontecimentos isolados em um estado de paz e de estabilidade política e social raras vezes interrompido.

A identificação dos portugueses com os lusitanos e de Portugal com a Lusitânia foi igualmente retomada, inclusive nos livros escolares adotados, assim como a idéia de uma missão histórica desde sempre assumida pela nação e pelos seus dirigentes, uma missão evangelizadora e civilizadora, alegando-se um sentido universalista e de solidariedade humana. Incluídos na retórica nacionalista estavam, ainda, a mania do comemorativismo, a idéia da grandeza passada e a tese passadista das origens.

A força repressora ligada aos interesses político-ideológicos do salazarismo foi a Polícia Internacional e de Defesa do Estado, a P.I.D.E., que, após a Segunda Guerra Mundial, se transformou num poder praticamente independente dentro do regime de Salazar. Promoveu a censura que foi exercida em todos os meios de comunicação na metrópole e nas colônias. Prendeu, torturou e matou milhares de portugueses e africanos e, de 1936 a 1956, teve seu próprio campo de concentração em Cabo Verde.

O governo de Salazar controlava a máquina eleitoral e manipulava-a de forma a se manter “legalmente” no poder. O meio século salazarista perde-se no mesmo silêncio que Salazar impunha à discussão política e ideológica. Ninguém escreve sobre ele. Ninguém o estuda. Segundo Eduardo Lourenço, “A cultura pós-25 de abril achou melhor pô-lo fora da História” (1999, p. 139).

A problemática que domina o romance **As Naus** não é a crítica ao salazarismo, ao imperialismo ou à guerra colonial, embora estes temas estejam nela incluídos em situação de proeminência. O que a obra exhibe é a problemática pós-colonial, um complexo de atitudes que envolve a desgraça do colonizador, um misto de malogro e de oportunismo que a descolonização produziu em todos os sentidos, redutora da humanidade do indivíduo e, principalmente, a situação do retornado diante da deslocação espacial, da estranheza subsequente, da quebra das identidades e da dificuldade de reconstrução das mesmas.

Parece-nos, entretanto, importante mencionar o conjunto de idéias desse período, já que ele embalou a mentalidade dos cidadãos portugueses das colônias que retornaram a Portugal no processo da descolonização portuguesa.

Isto porque a contradição entre a grandiosidade que a missão civilizadora propunha e o retorno à metrópole em circunstâncias desastrosas é o que serve de

matéria narrativa em **As Naus**.

A grande constatação feita na obra é a de que a guerra de guerrilha e os movimentos pela independência na África calaram o velho tema português da expansão no mundo, da cruzada imperial e messiânica. O fim da colonização e a independência das colônias africanas, Guiné-Bissau e Cabo Verde em 1974, Angola e Moçambique em 1975, deixaram uma lacuna no imaginário português.

O período revolucionário dos Cravos tem início com as conturbações dos anos sessenta; passa pela eclosão do 25 de Abril de 1974 e chega a uma fase vista como de repercussão do processo revolucionário, de abertura político-social, que cobre as duas décadas seguintes.

Na relação com o contexto social, a narrativa ficcional do período dos anos setenta e oitenta é, por um lado, impulsionada pelas circunstâncias históricas e, por outro lado, impulsiona ela própria a reflexão crítica sobre o fim do salazarismo e do imperialismo, sobre o processo revolucionário, sobre a entrada de Portugal na União Europeia, sobre a História de Portugal em geral, revendo, assim, as questões de identidade nacional.

É natural, portanto, que, nas décadas que se seguiram ao processo descolonizador e à medida que os resultados da Revolução dos Cravos iam avançando em ganhos ou frustrações, o olhar ficcional se tenha voltado para o tempo vivenciado e se fosse gradativamente alterando e tomando novas cores e novos tons. Nesses novos tempos, a ficção buscou a pátria e o sentido da identidade. A revisão dos mitos da lusitanidade, ou dos mitos históricos que sustentam a identidade política e social do português, passa a constituir matéria ficcional.

Das novas formas de ver o mundo, assim, decorrem as perspectivas que caracterizam as recentes tendências: resultado dos procedimentos metafóricos, os

caminhos do insólito se relacionam com o realismo mágico, a alegoria e a paródia e exigem nova organização da sintaxe.

Nesse aprofundamento das preocupações com a recuperação da identidade, chega-se à dessacralização dos mitos, que é o que encontramos em **As Naus** (2000), quando, ao tratar da questão dos retornados, retoma e desglorifica os heróis de Camões.

### **1. 3 Os retornados**

È oportuno fazer referência ao termo “retornado”, usado pelo governo português durante o processo de descolonização dos territórios portugueses na África a partir de 1974. O termo designava os cidadãos brancos, negros, mulatos e mestiços de outras etnias, incluídas a indiana e a chinesa, nascidos nas colônias portuguesas e com ascendência portuguesa até a terceira geração, que, tendo sido despejados de sua terra natal, chegavam a Portugal.

Sobre este termo, o Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa esclarece que “retorno”, substantivo masculino do século XIV, é derivado de *retornar* e significa volta, devolução, regresso. Do latim *tornare*, é a “[...] segunda acepção do vocábulo (como a de quase todos os compostos formados com base em *torno*) e relaciona-se com a idéia de dar voltas (como um torno)” (CUNHA, 1997, p. 777). Por sua vez, o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa informa sobre o verbo retornar: “regressar, voltar (para o ponto de onde se partiu); (regressar ao país de origem) (partiu, mas acabou retornando)” (HOUAISS, 2001, p. 2447).

Muito se discutiu a impropriedade deste termo na época, porque os “retornados” não se reconheciam em tal denominação. O termo “retornado” só teria sentido em

relação a alguém que foi e voltou; em relação, por exemplo, aos colonos natos em Portugal, que foram para os colonatos agrícolas das colônias de além-mar e voltaram depois de 1974. Esses, entretanto, constituíam uma minoria pouco significativa, de poucos milhares de pessoas, enquanto que a grande maioria, que beira um milhão de cidadãos, praticamente expulsos das colônias portuguesas, tinham nascido fora de Portugal.

Assim, o termo “retornado” mostra-se impróprio, e por si só irônico, para designar um cidadão que, sendo nascido na África, na maioria dos casos, não conhecia Portugal. Retornado? Como regressar a um ponto onde nunca se esteve antes?

O ressentimento foi geral, primeiramente por parte dos retornados e posteriormente por parte das populações colonizadas, e acusou-se o Estado, nas pessoas dos governantes de então, de se ter demitido das suas responsabilidades.

Foi talvez este um dos motivos que teria levado o Estado português ao termo “retornado”. Na tentativa de minimizar o impacto desterritorializador da descolonização, procurava passar a quem chegava a idéia de lar ao qual se volta, a idéia da hospitalidade, a idéia da Pátria como a grande mãe que sempre acolhe em seus braços os “filhos pródigos” que, enfim, regressam a casa. É possível, ainda, que o Estado português tenha levado em conta a perspectiva histórica da colonização e tenha considerado as populações das colônias como descendentes longínquos, se não dos descobridores e dos navegantes, pelo menos e certamente descendentes dos colonos do final do século XIX.

Deles, entretanto, a memória popular se esqueceu definitivamente. Ao contrário do que possa ter calculado o Estado português, o que decidia a identidade dessas populações era a memória de segunda, quando muito, de terceira geração dos cidadãos

nascidos em África. Demasiado longo era o período que os separava da experiência das Grandes Navegações ou dos primeiros colonatos agrícolas do século XIX. A memória popular não poderia resistir a tanto.

A obra **Vozes Moçambicanas**: literatura e nacionalidade, de Patrick Chabal, contém um conjunto de entrevistas feitas em 1986 a vários poetas e escritores portugueses e moçambicanos.

Esses depoimentos podem auxiliar no entendimento desta complexa questão da identidade nacional no caso, por exemplo, dos moçambicanos europeus:

A mistura social e racial de Moçambique era muito complicada também devido às divisões dentro da comunidade branca. Se a maioria dos portugueses era obediente a Salazar, havia pequenos grupos de “progressistas” e “dissidentes” portugueses, que vieram a desempenhar uma influência desproporcionada na vida intelectual, cultural e política da colônia. Estes grupos eram politicamente indesejáveis, refugiados ou exilados do Estado Novo, republicanos, liberais, socialistas, marxistas ou de inclinação comunista. Havia também pequenos, mas importantes, círculos de pedreiros livres. Finalmente, entre a segunda e a terceira geração de colonos houve, nos anos 60 e 70, muita gente jovem que se mostrava crítica acerca do papel colonial português, e com experiência pessoal de convívio com africanos (CHABAL, 1994, p. 29).

A literatura “européia” foi expansiva e criativa durante as duas décadas que precederam a independência, apesar de muita não ter grande qualidade literária. Por um lado, abrange o trabalho de escritores como Orlando Mendes que, apesar de branco, se considerava moçambicano e não português. [...] Neste meio há outros escritores (caso de Francisco de Sousa Neves ou Nuno Bermudes) que podem ser actualmente considerados na periferia da literatura moçambicana tal como a encaramos hoje (CHABAL, 1994, p. 44-45).

Fonseca do Amaral é um poeta moçambicano, filho de portugueses e natural de Viseu em Portugal, embora residente em Moçambique desde os três anos de idade. A entrevista de Fonseca do Amaral, inserida na obra acima citada, pode contribuir para se mensurar o labirinto identitário em 1986 para os portugueses (de todas as etnias) das colônias, tanto aqueles que optaram pela nacionalidade portuguesa como os que optaram pela moçambicana.



Esta marca oposicionista da minha juventude marcou-me para sempre como “da oposição”, é uma chatice! A verdade é que sempre houve vítimas dos dois lados [...] Eu sou o branco mais negro de Moçambique. É maneira de ser. É essa marca de desde sempre ter tido amigos negros e de vê-los como amigos. [...] E depois acontece em muitos dos brancos que ficaram em Moçambique, de serem mais negros que os negros. Enquanto o negro, moçambicano, é capaz de uma atitude de compreensão para com o português, o português criado em Moçambique e que fez a opção moçambicana é o pior contra os próprios portugueses. São mais papistas que o Papa. Enquanto o homem negro, moçambicano, vem a Portugal encantado da vida, e sente-se bem aqui, o português vem e critica, não pode com isto. Por várias razões... (AMARAL *apud* CHABAL, 1994, p. 144-145).

Ou, ainda, o depoimento de Rui Knopfli, poeta nascido e educado em Moçambique, que, depois da independência da colônia, assumiu a nacionalidade portuguesa:

Eu não posso assumir dores que não sinto. Eu posso reconhecer uma injustiça social larguíssima ou uma injustiça mais que social, que é a injustiça da situação colonial, que não direi que era criminosa mas que era anômala [...] Não há nenhuma voz que exprima o descontentamento, o desgosto da situação colonial como a minha. [...] A verdade é que eu nunca poderia sentir como um europeu. Porque eu era filho de europeus? A Europa para mim era só uma idéia, uma miragem, e todas as minhas vivências, aquelas que me tocavam mais de perto o coração, a não ser as culturais, eram todas de origem africana. [...] Eu nunca reivindiquei a nacionalidade moçambicana, só reivindiquei um facto, que ainda hoje reivindico, de ser africano. Eu chego ali à Beira Alta, ou ao Algarve, o que é que eu tenho a ver com aqueles tipos? Nada. Eles são porreiros mas eu não nasci ali. Eu tenho a ver com Lourenço Marques [...] É uma identificação com o meio ambiente... que era o ambiente em que eu vivia, porque, sendo europeu, não há nenhuma Europa que me possa devolver a tranquilidade do meu passado colonial. [...] Retornado? O que é que isso quer dizer? E essa questão da descolonização... como ela foi feita, um crime (KNOPFLI *apud* CHABAL, 1994, p. 200-201).

Mia Couto, nascido na Beira, Moçambique, filho de imigrantes portugueses, decidiu-se pela nacionalidade moçambicana e concorda com Knopfli no que diz respeito à questão da descolonização: “Eu acho que se Moçambique tivesse tido outro tipo de independência, com outra história, outro percurso, muitos dos que se foram embora ficavam” (COUTO *apud* CHABAL, 1994, p. 285).

Portugal era para os “retornados” um país pobre e sem estrutura para suportar um processo de descolonização, sem empregos e habitação para todos; um país estranho, de clima diferente, de mentalidade diversa e tacanha capaz de discriminar os “retornados”, “cidadãos portugueses de segunda classe” que passavam agora a competir no já restrito mercado de trabalho português.

Na falta de uma identidade nacional moçambicana ou angolana definidas, os colonizados que chegam têm uma certeza: Portugal é o exílio.

O sentimento geral é de revolta e de que uma terrível injustiça fora praticada contra estes cidadãos que, por incompetência diplomática das autoridades portuguesas da época, se vêem desterrados e abandonados num labirinto. Como afirma o narrador em **Os cus de Judas** e referindo-se a Portugal:

Nunca encalhei, no entanto, em homens tão amargos como nessa época de dor em que os paquetes volviam ao reyno repletos de gente desiludida e raivosa, com a bagagem de um pacotinho na mão e uma acidez sem cura no peito, humilhados pelos antigos escravos e pela prepotência emplumada dos antropófagos (ANTUNES, 2000, p. 118). [...] longe demais, tempo demais para tornar a pertencer aqui (ANTUNES, 2000, p. 226).

Esse sentimento de indignação não é somente genuíno nos retornados, mas principalmente nos povos colonizados que, num segundo momento e passada a euforia da independência, se sentiram entregues à sua própria desestruturação e pobreza.

Embora a descolonização fosse um fenômeno previsível, por ser decorrente das idéias do pós-guerra, e, portanto, um processo histórico irreversível, em todos se instalou a definição de descolonização como um simples e cobarde abandono, por

Portugal, das suas províncias ultramarinas e respectivas populações. Longe de ter sido exemplar, foi criminoso à luz dos mais elementares princípios jurídicos internacionais.

Essa conjuntura adversa, tanto na narrativa de Lobo Antunes como na realidade, explica a incapacidade de adaptação dos “retornados” à metrópole. Escorraçados por uma nova realidade que se lhes impunha, os portugueses da África do século XX empreendem uma nova epopéia - a do retorno, repetindo-se a História: vai-se ao encontro do desconhecido.

A chegada a Lisboa não difere em intensidade de choque e de contraste da acostagem na África ou na Índia. Tudo é diverso e estranho, e até o fluir do tempo lhes parece diferente e absurdo.

Estas são algumas informações e idéias que muito nos auxiliarão na (re)leitura da ficção desmitificadora de Lobo Antunes em **As Naus**.

#### **1.4 O Mar e a Literatura Portuguesa**

O mar não nos deixa indiferentes à sua grandeza, mistérios e simbolismos. Sempre foi um espaço lendário / literário, associado a numerosos mitos e lendas, povoado por um variado bestiário fabuloso e por ilhas encantadas e utópicas. Representa simbolicamente a vida e a morte.

Existem as águas transparentes e lustrais, que revitalizam e salvam, como a água purificadora do batismo ou a água viva de Cristo, ou o símbolo da fecundidade e da vida, de onde surgiram as primeiras formas de vida. Existem, entretanto, águas negras e profundas, estagnadas, águas tempestuosas e letais, que destroem, engolem, matam, ou, de alguma forma, associadas à idéia do perigo e da morte. Na linguagem bíblica,

simboliza muitas vezes a hostilidade de Deus.

O ininterrupto movimento das águas pode ainda simbolizar o lado transitório da existência, o inexorável fluir do tempo. Já as tempestades marítimas representam ora a onipotência divina ou da natureza, ora, na escrita metafórica e mística, a convulsão dos sentimentos e das paixões em que se debatem e naufragam os destinos humanos.

O mar e as águas também deram origem a grandes e fecundos mitos literários: o mito de Narciso, mirando fatidicamente a sua beleza no espelho das águas; o mito de Ofélia, boiando doce e morta à flor das águas; o mito de Caronte, transportando na sua barca os mortos que se preparam para a travessia final; o mito do holandês errante, alegoria do homem condenado à errância perpétua, até ser salvo pelo amor de uma mulher; ou ainda a simbólica figura de Jonas, engolido por uma baleia marinha e, depois, vomitado.

A literatura, a gastronomia e a cultura portuguesa em geral estão inalienavelmente associadas à temática do mar que, como paisagem quotidiana, impregna profundamente a psicologia, as tradições e a arte portuguesa.

A inspiração marítima, na literatura portuguesa, é muito antiga e está ligada às origens da nacionalidade lusa.

Parece-nos interessante observar que foram os poetas trovadorescos e palacianos, dos séculos XII a XIV, que descobriram o mar, muito antes das descobertas quinhentistas. Com efeito, já nos alvares da nacionalidade, o apelo do mar se fazia sentir no lirismo amoroso galaico-português, com suas *barcarolas* ou *marinhas*, inspiradas na temática marítima, embora seja ainda um mar costeiro, ou seja, um mar que é visto de terra. Ele é o cenário do encontro amoroso da mulher apaixonada com o seu amado, e suas ondas e marés são confidentes de corações saudosos: “Mia irmana,

treides comigo/ a la igreja de Vig', ué o mar levado / E miraremos las ondas!” (MARTIM CODAX *apud* SPINA, 1991, p. 25).

Terminada a conquista do solo português, o mar, até então desconhecido, era o grande chamamento, a vocação essencial, uma porta natural “Onde a terra se acaba e o mar começa” (CAMÕES, 1993, p. 82). Chegara o momento da viagem de expansão, partindo “da ocidental praia lusitana” (CAMÕES, 1993, p. 21), que transformaria o mar tenebroso em um mar arável.

A grandiosa aventura coletiva custaria dificuldades e provações incontáveis, conforme testemunha Camões: “No mar tanta tormenta e tanto dano,/ Tantas vezes a morte apercebida” (1993, p. 288). Além da fome, da sede, do frio, do calor, do desconforto, da promiscuidade, das doenças, das intempéries, dos ataques de piratas, finalmente, havia sempre a possibilidade de naufrágios.

Descontente com os sinais de agonia coletiva da Pátria, Camões exaltou-a num canto crepuscular em derradeiro arroubo de entusiasmo. O céptico Velho do Restelo, num grito de condenação à política expansionista, pressagiava o reverso das épicas façanhas dos portugueses, apontando o dedo acusador à fama e à “vã cobiça”, opondo-se à empreitada marítima, “Dura inquietação d'alma e da vida, / Fonte de desamparos e adultérios, / Sagaz consumidora conhecida /De fazendas, de reinos e de impérios!” (CAMÕES, 1993, p. 137).

A heróica viagem de Vasco da Gama para a Índia foi celebrada por Camões como o momento solar de toda a História de Portugal.. Neste aspecto, nenhuma obra como **Os Lusíadas** conseguiu ser a expressão mais sintética do claro-escuro que, simbolicamente, resume a expansão ultramarina e suas contradições: a exaltação heróica e a crítica desalentada, esta última retomada por Lobo Antunes em **As Naus**.

Bramindo na voz do gigante Adamastor, prosopopéia do medo e do perigo que os navegantes lusos desafiaram e venceram, o mar advertira os portugueses, em negras profecias, sobre os grandes riscos, as dolorosas perdas e sobre a *hýbris* de enfrentar os oceanos. Com a descoberta do caminho marítimo para a Índia, aquela “gente ousada, mais que muitas / No mundo cometeram grandes cousas” (CAMÕES, 1993, p. 150) unia o Atlântico e o Índico, o Ocidente e o Oriente, a Europa e a Ásia. Portugal abria novos mundos ao mundo e estabelecia colônias em todos os continentes, descortinando assim uma nova realidade em que, segundo o Padre António Vieira, “os portugueses têm um berço pequeno para nascer e o mundo inteiro para morrer” (2000, p. 47).

Um novo mundo nascia perante o espanto do homem europeu.

Os portugueses eram cidadãos do mundo, devendo-se a eles a criação do espírito universalista. Contatavam-se outras culturas, outras paisagens e outras concepções de vida, o que, em poucas décadas, contribuiu de modo decisivo para alterar radicalmente a face do universo até então conhecido.

Pelo seu impacto em vários níveis, os Descobrimientos inauguraram a era moderna da História da Humanidade.

A literatura de viagens dos cronistas e dos viajantes do período dos descobrimientos, na qual se insere a **Carta de Achamento do Brasil**, de Pero Vaz de Caminha, que acompanhava Pedro Álvares Cabral na viagem de 1500, constitui um valioso testemunho humano, literário e etnográfico-cultural e representa o espanto do homem europeu perante o novo mundo descoberto.

Tão importante quanto a sua privilegiada situação geográfica, a ânsia de conhecimento, a vocação marítima e comercial, o seu ancestral zelo de expansão da fé cristã constituiu um dos grandes fatores impulsionadores dos Descobrimientos: *ad*

*maiolem Dei gloriam.*

Navegantes e colonizadores deveriam ser os soldados de Cristo no Novo Mundo, verdadeiros apóstolos, como aqueles a quem Jesus disse: *Vos estis Lux mundi*. O sentimento de missão providencial dos portugueses era antigo e remontava ao ancestral espírito de cruzada.

Parece-nos relevante lembrar que as despesas com as primeiras viagens marítimas eram pagas com os proventos da Ordem de Cristo, e que se acreditava na existência de um imenso reino cristão na África oriental, o de Preste João, um aliado promissor na expansão religiosa contra os povos infiéis.

Neste trabalho missionário, distinguiu-se a Companhia de Jesus, pondo em prática o espírito da Contra-Reforma. Entre os maiores nomes da missão evangelizadora portuguesa, destacam-se: Francisco Xavier, João de Brito, José de Anchieta, Manuel da Nóbrega, Inácio de Azevedo, António Vieira, cujos nomes são emprestados às personagens de Lobo Antunes em **As Naus**.

A riqueza da Lisboa quinhentista fez da capital do Império um vasto campo de vícios e de decadência dos costumes. Este quadro, que os poetas do **Cancioneiro Geral** já denunciavam, comparando Lisboa a Roma, à Índia e à Babilônia, também está presente em **As Naus**.

Fernando Pessoa resgata o sub-consciente coletivo, celebrando quer o heroísmo dos que pereceram, quer o sofrimento dos que ficaram em terra: “Ó mar salgado, quando do teu sal / São lágrimas de Portugal! / Por te cruzarmos, quantas mães choraram, / Quantos filhos em vão resaram! / Quantas noivas ficaram por casar / Para que fosses nosso, ó mar!” (PESSOA, 1960, p. 19).

A aventura marítima dos portugueses teve o seu tempo de preparação, o seu

período áureo, mas também a fase de decadência. Depois da larga odisséia, chega o momento do retorno à casa lusitana, à Ítaca natal. Cumprida a vocação expansionista, feito e desfeito o Império ultramarino, é a hora do regresso às areias de Portugal e ao cais da partida. Neste movimento centrípeto de regresso, ou *nostos*, subsiste um duplo e contraditório sentimento: de realização duma grandiosa empresa, mas também de um sonho não cumprido.

Se a dinastia dos Borgonha compreendeu os séculos de formação da nacionalidade, mais voltada para a Terra, nos reinados da casa de Avis, teve lugar a aventura marítima de África e da Índia, e com os Bragança, assistiu-se à decadência do império ultramarino.

Por fim, a implantação do liberalismo e a independência do Brasil foram o começo da derrocada do império português. Era já o princípio da sua desagregação.

No contexto do humilhante *ultimatum* inglês no final do século XIX, Portugal debateu-se com sua impotência para fazer valer pelas armas a posse dos territórios africanos da ampla faixa de costa a costa, entre Angola e Moçambique. A cor rosa com que eram destacados no mapa deu o nome ao Mapa Cor-de-Rosa. Falhada a tentativa de formar estações “civilizadoras” na zona de influência portuguesa, cai a barreira lusitana às tendências expansionistas de outros países da Europa, como a Inglaterra.

Perdido definitivamente o sonho do Império, o povo português perguntava-se se Portugal teria ao menos capacidade política e financeira para se manter como país independente.

Perante a vulnerabilidade da nação que se afunda, num sentimento de *finis patriae*, chega a defender-se a solução iberista, uma aliança entre Portugal e Espanha, como propunha António Sardinha em 1924. Os dois países achavam-se em



circunstâncias similares e com responsabilidades análogas: era necessário completar as missões de civilizar suas colônias ultramarinas. Incompletadas as missões, havia que prosseguir-las numa nova fase e em moldes atualizados. Diante das dificuldades e dos perigos que se apresentavam, na pequenez relativa de suas forças para tamanha empresa, Portugal pensou numa aliança com Espanha pela defesa e universalidade da obra comum.

Embora frustrada a tentativa em 1924, António Sardinha antecipava as tendências, hoje em execução generalizada, dos grandes blocos.

Por fim, já em pleno século XX, ocorreu a autonomia política dos longínquos territórios indianos, seguida pela independência das colônias africanas, que a metrópole persistia em manter a todo o custo e contra a maré dos tempos. Era o fim do sonho de um Portugal multicontinental, cujas províncias iam do Minho a Timor.

O regresso de um povo de navegantes e conquistadores ao porto de partida lembra o sonho de **A Utopia**, de Thomas Morus, que escolhe justamente um marinheiro português (Rafael Hitlodeu), que navegara pelo Novo Mundo, para comunicar a existência de uma ilha encantada, onde os homens viveriam em harmonia. Depois de já ter percorrido mares e continentes, também ele regressa à quietude do lar. É o símbolo do homem que não se contentou com a pequenez da terra onde vivia, lançando-se na aventura das descobertas, com o deslumbramento e a embriaguez do desconhecido. Enfim, o protótipo de um povo de navegantes, o homem da utopia, tinha de ser português.

Este regresso a casa, ou ao cais, é precisamente um dos simbólicos temas que tem inspirado muita da atual Literatura portuguesa, inserindo-se aqui a produção literária de Lobo Antunes.

### 1.5 O Mar em As Naus

O mar de glórias ultramarinas é apresentado, em **As Naus**, estagnado, fétido e putrefato, povoado de naus de uma épica perdida, naus à deriva na contemporaneidade. O país encarou essa contemporaneidade que lhe revelou por completo a falência do sistema colonial e resultou na estagnação do mar.

Se analisarmos esta questão de acordo com o pensamento crítico de Bachelard, constatamos que a nação lusitana se acomodou com a visão das águas claras que, no passado, lhe asseguraram um traço identitário satisfatório.

Talvez por esse motivo, Portugal não tenha levado em consideração as águas mais profundas que se poderiam revelar, séculos depois, como situações complexas que acabariam por turvar o brilho superficial que a nação ainda insiste em contemplar.

Por isso, denunciar o mar de lodo putrefato, ou aquilo que lembra o mar, nas referências ao rio Tejo, como um oceano vazio, denota o esvaziamento do desejo utópico. Implica em orientar o olhar para as regiões recônditas e ignoradas das águas e perceber que o brilho sutil do passado, eco persistente do discurso camoniano, não atingiu as regiões mais densas e profundas desse oceano.

A constatação do mar vazio e ausente, não mais como via de acesso à realização e ao desenvolvimento nacional, revela-se em tempos de incerteza e de crise do desejo utópico. É necessário buscar a identidade nacional também em águas pesadas ou esteticamente feias e denunciadoras de uma portugalidade polêmica, mas reveladora do redimensionamento do corpo, do tempo e do espaço. Se no princípio era o Mar, depois do passado marítimo e colonial, Portugal interroga-se sobre seu destino ou rumo como navio-nação.

Finalmente, é necessário notar que o mar, propriamente dito, praticamente não existe em **As Naus**. Melhor dizendo, a ação narrativa não se desenvolve no mar.

Entretanto, faz-se presente, mesmo que seja como reminiscência ideal, por exemplo, a imagem do rio Tejo, fétido e poluído pela “Petroquímica e seu odor de tripas amoniacaís” (ANTUNES, 2000, p. 120). Ou ainda, associado à idéia de tragédia e de morte, como em: “[...] aparelhando as velas para o desamparo do mar que cheirava a pesadelo e a gardénias” (ANTUNES, 2000, p. 11), em que a flor citada remete igualmente às cerimônias fúnebres em que é muito utilizada.

Na narrativa, o rio Tejo é reduzido a uma faixa de lama, ou à imagem das tágides doentes e raras.

O que existe são dois continentes, duas terras separadas pelo mar. O mar anula-se, uma vez que representa o passado, e com ele anula-se a História.

No desabafo irritado da mulher de Garcia Orta, pode-se perceber a idéia do mar associada ao passado, à decepção e ao malogro:

[...] que lhe falava dos murmúrios do vento nos pinheiros e do fedor vulcânico dos animais no estábulo sob o quarto, que lhe falava do passado, porra, do passado, [...] porque é que pelo simples desejo de ver o mar' aceitei mudar-me para Lixboa e casar com um maluco de telefonias e sementes, quando o mar é apenas a celha desta água toda com naus que tornam de África carregadas de colonos sem fortuna, de malucos que vendem as cinzas do pai como aquele cretino ali especado que nem maneiras tem, lambuza-se de gordura a comer, declama nos intervalos frases que se não entendem escritas num bloco de facturas, o mar, caneco, a porcaria do mar e esta cidade com odor de pia e de caliça, Deixe estar, pai, deixe estar, gritava ela para o velho, surda a um diálogo húngaro no rádio, este verão o mais tardar vamos à serra (ANTUNES, 2000, p. 162).

A narrativa depõe o decantado mar português, opondo os “murmúrios do vento nos pinheiros” ao “fedor vulcânico dos animais no estábulo sob o quarto”.

Da evocação da visão lírica de Pessoa que, no “silencio murmuro” e no “rumor

dos pinhaes”, pressente ”o som presente desse mar futuro” (1960, p. 10), o leitor é levado a uma nova e abjeta noção: a do mar passado, fedorento como “os animais no estábulo”. A realidade é outra e o mar é “apenas a celha desta água toda com naus que tornam de África carregadas de colonos sem fortuna, de malucos” (ANTUNES, 2000, p. 162).

O mar foi deposto e com ele o passado e a épica camoniana.

Em **As Naus**, o que está em foco são as terras em confronto, as colônias e a metrópole, separadas pelo mar, mas unidas pelo encontro colonial enquanto situação responsável pelo presente desolador.

Depois do naufrágio, não há mar. O que há é a imagem dos naufragos devolvidos pelo mar, que chegam a terra e que, como Sepúlveda, tentam sobreviver a todo tipo de vicissitudes.

E, principalmente, há uma nova proposta romanesca: a rescrita da História.

## **1. 6 Construção da Supra-História em Mensagem, de Fernando Pessoa**

Como também é nossa intenção analisar comparativamente o tratamento dado por Fernando Pessoa aos heróis nacionais e aquele que Lobo Antunes lhes reserva em **As Naus**, parece-nos pertinente analisar primeiramente alguns poemas de **Mensagem**, em que há referências a esses vultos históricos reverenciados pelo poeta. Para tanto, nosso *corpus* restringe-se a alguns poemas em que são expressos sujeitos históricos, assim como aqueles em que D. Sebastião aparece sob seus epítetos de ‘O Encoberto’ e ‘O Desejado’, ou em que é referido apenas como tema genérico.

Para o exame da vivência empírica dos vultos históricos incluídos em

**Mensagem**, recorremos a **Para a história da cultura em Portugal**, de António José Saraiva (1972).

Dentre os vários tópicos passíveis de análise, um dos mais relevantes – preponderante mesmo à compreensão da obra como um todo – é a questão das vozes da enunciação em que são emitidos os poemas de **Mensagem**. Neles, é possível fazer a aproximação das personagens históricas por meio da identidade do modo de enunciação.

Para nos auxiliar, consideramos a proposta jakobsoniana para o estudo dos gêneros literários baseada nas funções da comunicação verbal.

Não há em **Mensagem** uma linearidade de enunciação, existindo a alternância entre o “eu” sobre “mim”, o “eu” para “tu” e o “eu” sobre “ele” – podendo o emissor poemático estar explícito ou não. Estas modalidades de enunciação são referenciadas ao longo de nosso estudo como primeira, segunda e terceira pessoas, respectivamente, terminologia que leva em conta a questão da focalização.

Para o estudo desta questão da focalização, recorremos à obra de José Luiz Fiorin, **As Altúcias da Enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo (2002), e ao **Dicionário de Teoria Narrativa**, de Carlos Reis e de Ana Maria M. Lopes (1988).

É importante acrescentar que esta questão das relações notadas entre personagens é analisada observando-se o par forma/fundo.

É forçoso aproximar **Mensagem** ao gênero lírico. Cada poema, isoladamente, tem valor e sentido próprios. Entretanto, reunidos, formam um todo integrado e assumem uma dimensão épica. Os poemas em que há alusões históricas compõem uma narração, mesmo que fragmentária, um épico, ainda que *sui generis*.

**Mensagem** pode, portanto, ser vista como uma epopéia, porque parte de um

núcleo histórico, embora a formulação do relato histórico, sendo simbólica e mítica, não possua a continuidade própria do épico. Nesta obra, a ação dos heróis só adquire pleno significado dentro de uma referência mitológica. São eleitos e têm direito à imortalidade somente aqueles homens e feitos que manifestam em si esses mitos significativos.

Assim, a estrutura da obra depende dos esquemas ideológicos, ou das idéias-força desse povo: regresso ao paraíso, realização do impossível, espera de um messias, enfim, as raízes do desenvolvimento de uma entidade coletiva.

Sobre a questão do gênero literário de **Mensagem**, Elêusis M. Camocardi esclarece, apontando os estudos de vários críticos e estudiosos:

Muitos críticos e estudiosos da obra pessoana têm-se debruçado sobre a classificação de **Mensagem** quanto ao gênero literário. Poema épico? Poema épico-lírico? A maioria dos estudiosos analisa o gênero de **Mensagem** confrontando-o com **Os Lusíadas**, observando as diferenças e os pontos de convergência das duas obras. Antônio Cirurgião, na obra **Olhar Esfíngico da Mensagem de Fernando Pessoa** chega a considerá-la uma composição híbrida em que se misturam matéria épica, matéria lírica e elegia. Já Massaud Moisés, na sua **A Criação Literária** considera **Mensagem** como um poema épico de modelo moderno. Maria Helena Nery Garcez em “Mensagem: Profissão de fé poética” também a considera um poema épico dos tempos modernos, demonstrando “a essência do épico não está em apresentar uma proposição, invocação, dedicatória, narração e conclusão, mas em apresentar uma interpretação da História do homem e do sentido do mundo. Segundo Anazildo Vasconcelos da Silva, “o que distingue o modelo épico moderno dos outros (clássico e renascentista) é o centramento do relato na dimensão mítica da matéria épica, levando a epopéia moderna a estruturar-se a partir do maravilhoso” [...] “a estruturação a partir do maravilhoso acentua a consciência lírica que adere ao fio narrativo estruturante do relato” (CAMOCARDI, 1996, p. 11-12).

A obra de Fernando Pessoa apresenta todas essas características: além da tensão lírica, organiza-se como matéria épica que se sustenta na dimensão do real (a realidade objetiva do XII ao século XVI) e do mítico (que duplica sua estrutura de realidade) com uma boa estrutura do plano histórico e do plano maravilhoso.

Com base nessa concepção de gênero híbrido ou um épico de modelo *sui generis* de **Mensagem**, não parecerá de todo estranho se adotarmos um conceito oriundo da teoria da narrativa para nossa análise.

Sobre as personagens ou heróis de Dostoiévki, Bakhtin afirma que eles são, segundo a intenção artística do autor, “[...] não apenas objetos de seu discurso, mas também sujeitos deste mesmo discurso, com um significado direto” (2002, p. 17). Embora a conceituação do teórico russo seja mais complexa, não a aprofundamos aqui mais que o necessário ao objetivo deste trabalho.

Da citação exposta, é importante reter a seguinte idéia: a diversidade de vozes e de consciências nos poemas de **Mensagem** deve ser encarada no que diz respeito às possíveis relações que se estabelecem entre as personagens e o próprio autor textual, que não deve ser confundido com o autor empírico.

Em relação aos fatores e às funções da comunicação verbal, Roman Jakobson trouxe uma importante contribuição teórica com os conceitos de dominante e de função, que o auxiliam a definir sua teoria dos gêneros literários.

Se o formalista russo defende que, nos textos literários, a função poética centrada na mensagem é preponderante (dominante), não nega, entretanto, a existência de uma hierarquia nas funções dominadas. Assim, no texto literário, são as funções subdominantes que determinam o gênero a que ele pertence.

Na obra **Linguística e Comunicação**, Jakobson afirma:

A poesia épica, centrada na terceira pessoa, põe intensamente em destaque a função referencial da linguagem; a lírica, orientada para a primeira pessoa, está intimamente vinculada à função emotiva; a poesia da segunda pessoa [gênero dramático] está imbuída de função conativa e é ou súplice ou exortativa, dependendo de a primeira pessoa estar subordinada à segunda ou à primeira (1969, p. 129).

A proposta de Jakobson, se utilizada com adesão irrestrita, limita qualquer análise. Já se for considerada como parâmetro a partir do qual os autores literários realizam transgressões, pode contribuir proveitosamente para a análise textual, razão pela qual vamos contorná-la.

Estruturado de forma complexa, **Mensagem** tem uma forte carga simbólica e faz alusão a vários momentos históricos da nação portuguesa. A primeira parte da obra, ‘Brasão’, tem como temas a formação e a consolidação de Portugal como país. ‘Mar Português’, a segunda parte, trata da expansão marítima e das conquistas feitas pelos navegadores portugueses. A decadência do reino e a esperança sebastianista são as notas dominantes de ‘O Encoberto’, a parte final.

É importante notar o fato de todos os vultos históricos mencionados em **Mensagem** terem sido, no mundo empírico e segundo a História tradicional e factual, modelos de honradez. Além de repetir o tom de louvor característico em **Os Lusíadas**, de Camões, é ainda na condição de exortação, que Fernando Pessoa canta os heróis nacionais.

Pela identificação da voz emissora dos poemas, procuramos observar que traços formais, e não só, aproximam as personagens de **Mensagem**.

Assim, os poemas da primeira parte de **Mensagem** formam um conjunto coerente, como analisaremos, por estarem enunciados na segunda pessoa, como também por tratarem de personagens virtuosas e que foram imprescindíveis para a fundação e o estabelecimento do Reino de Portugal. Pode-se observar, portanto, integração entre forma e fundo.

A primeira personagem histórica mencionada em **Mensagem** é Viriato, comandante da resistência dos lusitanos, povo aborígene que, ainda antes da era cristã,



habitava parte do atual território português. Neste poema, em que os grifos são nossos, há a presença de um ‘nós’ que enuncia, mas também é referenciado em segunda pessoa com um ‘tu’:

SEGUNDO / VIRIATO

Se a alma que sente e faz conhece  
Só porque lembra o que esqueceu,  
Vivemos, raça, porque houvesse  
Memoria em nós do instinto teu.

Nação porque reincarnaste,  
Povo porque ressuscitou  
Ou tu, ou do que eras a haste-  
Assim se Portugal formou.

Teu ser é como aquella fria  
Luz que precede a madrugada,  
E é já o ir a haver o dia  
Na antemanhã, confuso nada (PESSOA, 1960, p. 16).

Sob uma perspectiva jakobsoniana, temos no poema um estatuto dramático e, pelo fato de a primeira pessoa ‘nós’ estar subordinada à segunda ‘tu’, há um caráter exortativo a Viriato, proto-herói português de bravura e determinação exemplares.

A dimensão épica da obra é mais óbvia no período histórico seguinte, em Que D. Afonso Henriques empreende a expansão do território e dá origem aos mitos relativos à conquista de territórios aos sarracenos “infiéis”.

A obra exalta, ainda, outras figuras históricas que contribuíram para a formação de Portugal. Os poemas ‘Conde D. Henrique’, ‘D. Tareja’, ‘D. Afonso Henriques’, ‘D. João Primeiro’ e ‘D. Filipa de Lencastre’ mostram que todas estas personas assumem um caráter autômato diante do papel de Deus, condutor dos atos da nobreza portuguesa. Quanto à enunciação, o caráter exortativo é similar ao do poema ‘Viriato’, que

exemplifica os demais.

Embora não haja um ‘nós’ expresso, a situação é a mesma. Havendo ênfase na segunda pessoa, o ‘tu’, a quem o emissor se dirige, tem como efeito a elevação de alma das personagens reverenciadas. O fato de a primeira pessoa que enuncia estar no plural marca uma nuance do gênero épico em sua essência e é uma forma de representação do passado coletivo de uma nação.

Ainda na primeira parte da obra, ‘As Quinas’, terceira subdivisão de ‘Brasão’, verificamos que todos os poemas estão na primeira pessoa do singular.

Exemplificamos com dois poemas dedicados ao rei D. Duarte, autor de **Leal Conselheiro**, e ao infante D. João, nos quais os grifos são nossos:

#### D. DUARTE REI DE PORTUGAL

Meu dever fez-me, como Deus ao mundo,  
A regra de ser rei almou meu ser,  
Em dia e letra escrupuloso e fundo.

Firme em minha tristeza, tal vivi.  
Cumpri contra o Destino o meu dever  
Inutilmente? Não, porque o cumpri (PESSOA, 1960, p. 11).

#### D. JOÃO INFANTE DE PORTUGAL

Não fui alguém. Minha alma estava estreita.  
Entre tam grandes almas minhas pares,  
Inutilmente eleita,  
Virgemmente parada;

Porque é do portuguez, pae de amplos mares,  
Querer poder só isto:  
O mar inteiro, ou a orla vã desfeita —  
O todo, ou o seu nada (PESSOA, 1960, p. 12).

Em ambos os poemas, há a intervenção divina explícita ou implícita, o que não garante o sucesso das personagens. Deus, destino e dever parecem amarrar o depressivo

D. Duarte ao fracasso. Por falta de habilidade no poder, os dois vultos históricos tiveram um fim trágico. D. Duarte, após um breve e infeliz reinado de cinco anos, morreu de peste. D. João morreu na prisão. A presença da primeira pessoa do singular, subdominância da função emotiva, caracteriza bem o gênero lírico.

É possível perceber nesses dois poemas uma diversidade de vozes e de consciências. Por trás da voz de D. Duarte, rei intelectual, mas inábil nas práticas do governo e da vida, parece haver uma voz que dita as palavras do monarca desde o fundo da cena. O mesmo se repete para lá das afirmações de D. João: “Não fui alguém. Minha alma estava estreita/Entre tam grandes almas minhas pares,/inutilmente eleita, [...]” (PESSOA, 1960, p. 12). O uso da primeira pessoa estabelece uma situação ambígua em que a relação personagem / autor nos faz indagar sobre a identidade do emissor. Quem fala? D. João ou o autor textual?

‘Padrão’, poema dedicado a Diogo Cão, apresenta uma subdominância da função emotiva, pois é elaborado a partir da primeira pessoa, em que o ‘eu’ fala sobre o ‘eu’ (os grifos são nossos):

#### PADRÃO

O esforço é grande e o homem é pequeno.  
Eu, Diogo Cão, navegador, deixei  
 Este padrão ao pé do areal moreno  
 E para diante naveguei.  
 A alma é divina e a obra imperfeita.  
 Este padrão sinala ao vento e aos céus  
 Que da obra ousada, é minha a parte feita:  
 O por-fazer é só com Deus (PESSOA, 1960, p. 16) .

Diogo Cão, no mundo empírico, não foi exatamente um derrotado. Os conhecimentos adquiridos em suas expedições foram posteriormente aperfeiçoados e

utilizados nas conquistas feitas por Bartolomeu Dias e Vasco da Gama. Entretanto, é fato histórico que o navegador morreu sem contornar o Cabo das Tormentas e, por conseguinte, sem alcançar o caminho marítimo para a Índia. Diogo Cão aproxima-se, portanto, das personagens de ‘As Quinas’, os mencionados D. Duarte e D. João, na enunciação e na natureza dos fatos empiricamente vivenciados.

É importante ressaltar que o discurso apresenta a primeira pessoa em todos os poemas que se referem a figuras históricas de alguma forma mal sucedidas. A carga lírica conferida pela subdominância da função emotiva, o ‘eu’ que fala sobre o ‘eu’, permite ao leitor ouvir, polifonicamente, as angústias de reis e de navegadores dos mares e aquela do navegador de textos: o próprio autor textual que confessa seus fracassos.

A segunda parte da obra, ‘Mar portuguez’, trata das grandes navegações e faz menção a personagens históricas. ‘Ascensão de Vasco da Gama’ é um poema enunciado na terceira pessoa. Dos poemas que aludem a personagens históricas, foi escolhido ‘D. Diniz’, por ser um poema todo estruturado, segundo a perspectiva de Jakobson, com base na função referencial, ou seja, enunciado na terceira pessoa, o referente, o que lhe dá uma dimensão épica, como se pode observar (os grifos são nossos):

#### SEXTO / D. DINIZ

Na noite escreve um seu Cantar de Amigo  
 O plantador de naus a haver,  
 E ouve um silêncio murmuro comsigo:  
 É o rumor dos pinhaes que, como um trigo  
 De Imperio, ondulam sem se poder ver.

Arroio, esse cantar, jovem e puro,  
 Busca o oceano por achar;  
 E a falla dos pinhaes, marulho obscuro,  
 É o som presente d’esse mar futuro,

É a voz da terra anciando pelo mar (PESSOA, 1960, p. 10).

O poema está organizado, no nível métrico, em duas quintilhas nas quais apenas cada um dos segundos versos são octossílabos, sendo todos os demais decassílabos, forma esta preferida a partir do Humanismo e, sobretudo, no Classicismo. D. Dinis viveu e reinou no século XIV. É possível que essa pretensa hesitação entre o abandono do verso octossílabo – apenas um em cada quintilha – e a predominância do decassílabo pretendam situar o leitor historicamente na fase de transição entre a Época Medieval e o Classicismo, com destaque para a afirmação da última estética.

Outro dado relevante é a organização do poema no nível rítmico, que resulta em um esquema de rima a, b, a, a, b; c, d, c, c, d, comum nas cantigas trovadorescas. Parece-nos óbvia a intencionalidade da rima, se lembrarmos o fato de D. Dinis ser conhecido pelo cognome de “rei trovador”, o que é mencionado no primeiro verso do poema: “Na noite escreve um seu Cantar de Amigo” (PESSOA, 1960, p. 10). Finalmente, a grafia dos vocábulos grifados não é do tempo em que viveu e escreveu Fernando Pessoa (1914). Aponta deliberadamente para um tempo recuado. Toda essa preocupação formal e esse cuidado com o equilíbrio entre a forma e o conteúdo são marcas das estéticas de uma época a que o poeta pretende nos reportar.

Incluído na primeira parte de **Mensagem**, o poema aponta para a futura trajetória da expansão marítima portuguesa, que será mais desenvolvida na segunda parte. Ao ordenar o plantio dos pinhais, D. Dinis disponibiliza um precioso recurso, a madeira, que seria futuramente usada na construção das naus das conquistas ultramarinas portuguesas. Assim sendo, e na medida em que a enunciação se apresenta na terceira pessoa, ‘D. Diniz’ é o único poema da primeira parte que se aproxima, em tema e

forma, dos poemas da segunda parte. O rei D. Dinis é, portanto, incluído no rol dos responsáveis pelo apogeu da civilização portuguesa.

Na terceira e última parte da obra, ‘O Encoberto’, o poeta faz a exaltação das idéias sebastianistas. A cultura portuguesa viveu, no final do século XIX e no princípio do século XX, uma experiência que pode ser resumida pelo binômio esperança / desistência.

Foram muitos os intelectuais portugueses que sonharam reverter a pequenez do presente em regeneração e futuro grandioso. Frustrados, quase todos se exilaram, uns no campo, outros na morte. O *Ultimatum* da Inglaterra (1890) provocou uma espécie de terremoto na consciência da elite cultural portuguesa e despertou um forte nacionalismo congregador de mitos ligados ao futuro e à utopia.

Álvaro de Campos, entretanto, propõe para o futuro uma retomada do passado grandioso. Este saudosismo contraria o caráter futurista do próprio Álvaro de Campos. Ele acaba por afastar-se dos futuristas por seu profundo lusitanismo, seu cosmopolitismo, quando, referindo-se ao futurismo, declara no texto **Ultimatum**, de forma saudosista e em tom de utopia messiânica, tão ao jeito de Pessoa: “Eu, da Raça dos Navegadores, afirmo que não pode durar! Eu, da Raça dos Descobridores, desprezo o que seja menos que descobrir um Novo Mundo!” (PESSOA, 1985, p. 179). Sobre o assunto, Leyla Perrone-Moisés, em **Inútil poesia e outros ensaios breves**, reforça a idéia de que o futurismo de Campos é saudosista:

O “Ultimatum” de Campos é, por seu título, uma alusão ao humilhante *Ultimatum* que a Inglaterra dirigira a Portugal em 1890. O texto é um “mandado de despejo” geral, decorrente da constatação de “uma falência dos povos e dos destinos – falência total!”. Nenhuma nação, antiga ou nova, escapa a essa crítica. Os países do Velho Mundo, assim como os Estados Unidos e o Brasil, merecem, a seu ver, ser fechados à chave e que se jogue a chave fora. Esse presente falido não é entretanto rejeitado em nome de um futuro novinho em folha: ele o recusa em nome de um

passado que foi melhor e cuja grandeza cumpre recuperar (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 154-155).

Fernando Pessoa acreditava que o principal problema de Portugal era de ordem espiritual. Uma poesia ditada por “almas atlânticas” poderia ser capaz de criar um novo oceano, do qual emergiria o encoberto e messiânico D. Sebastião. O resultado de tal proposta foi a poesia saudosista, otimista e em tom profético, que previu o aparecimento de um Supra-Camões. O próprio Fernando Pessoa transmite-nos a imagem de um poeta em transe místico, “à beira-mágoa”, de olhos umedecidos, sofrendo da mesma “febre de Além” que atribui ao infante D. Fernando: ”E esta febre de Além, que me consome,/ E este querer grandeza são seu nome/ Dentro de mim a vibrar” (PESSOA, 1960, p. 11).

Em alguns poemas líricos de **Mensagem**, o que se observa é um idealismo extremo, ocultista ou platônico, que reduz o mundo visível à cópia grosseira do mundo invisível. Aqui, sobre a terra, “tudo é nocturno e confuso”, tudo são projeções e sombras. Para o autor textual, somente no outro mundo é que vivemos como almas. **Mensagem** reafirma a cada passo a mesma repugnância pelo carnal, por tudo que o sonho ou a loucura não redimem.

Obedecendo a estas idéias, os temas da poesia ortônima sebastianista da terceira parte da obra **Mensagem** são o lamento de uma decadência flagrada na realidade do país, mas, principalmente, a esperança de uma recuperação da grandiosidade do Império Português, com ênfase no transcendente.

O infante D. João morreu sem deixar herdeiro nascido. Dois meses depois, a princesa viúva deu à luz aquele que representava a continuidade da dinastia portuguesa.

Nunca o nascimento de um príncipe foi tão desejado pelo povo português como o de D. Sebastião, que receberia, por este motivo, o cognome de “O Desejado”.

Entretanto, o destino de seu pai se repete, e o jovem monarca D. Sebastião é morto em combate contra os mouros na batalha de Alcácer Quibir. A nação fica sem um sucessor, tendo que se sujeitar ao domínio espanhol. Da necessidade de um salvador da pátria, nasce o mito sebastianista que alimentaria a imaginação popular e a literatura dos séculos por vir. Em ‘A última nau’, o poeta narra o acontecimento e a expectativa nacional (os grifos são nossos):

#### A ÚLTIMA NAU

Levando a bordo El-Rei D. Sebastião,  
E erguendo, como um nome, alto o pendão  
**Do Imperio,**  
Foi-se a última nau, ao sol aziago  
Erma, e entre choros de ancia e de presago  
**Mysterio.**

Não voltou mais. A que ilha indescoberta  
Aportou? Voltará da sorte incerta  
**Que teve?**  
Deus guarda o corpo e a fôrma do futuro,  
Mas sua Luz projeta-o, sonho escuro  
**E breve.**

Ah, quanto mais ao povo a alma falta,  
Mais a minha alma atlântica se exalta  
**E entorna,**  
E em mim, num mar que não tem tempo ou espaço,  
Vejo entre a cerração teu vulto baço  
**Que torna.**

Não sei a hora,mas sei que há a hora,  
Demore-a Deus, chame-lhe a lam embora  
**Mysterio.**  
Surges ao sol em mim, e a nevoa finda:  
A mesma, e trazes o pendão ainda  
**Do Império** (PESSOA, 1960, p. 20) .

Dos seis versos de cada estrofe, quatro são decassílabos, a maioria, e dois são



dissílabos, o que representa a minoria. Isolando os versos dissílabos, destacados em negrito, é possível perceber a linha que orienta o poema. A ordem em que se apresentam, na primeira e quarta estrofes, mostra que o início e o final são constituídos pelos mesmos versos invertidos: “Do Império”, “Mysterio” e “Mysterio”, “Do Império”. O poeta parte da idéia do “Império” grandioso do passado para a noção do “Mysterio”, que foi a morte de D. Sebastião, cujo corpo nunca foi encontrado. No final, “Mysterio” pode refletir já a carga transcendental que envolve o retorno de D. Sebastião e “Do Império” que ele representava. O verso “Que teve?” pode ser visto como a interrogação nacional sobre a “sorte incerta” do monarca, e “breve” foi o “sonho escuro” que a nação viveu com o nascimento de “O desejado”.

Na terceira estrofe, o período “E entorna” refere-se à exaltação mística do poeta, que lhe permite prever, entre a neblina, o vulto de D. Sebastião “Que torna”.

O fato de os versos mais curtos, e em menor número que os decassílabos, poderem conter a chave da significação do poema, pode significar que apenas a uma minoria de eleitos e iluminados pelo misticismo sebastianista é dado prever o futuro da nação.

Neste poema, a enunciação em terceira pessoa narra a partida e o desaparecimento de D. Sebastião. Na parte final, a primeira pessoa supõe a voz poética que se apresenta e confessa sua convicção em um novo oceano, de cuja neblina emergiria a encoberta e messiânica solução: um novo império.

Na terceira parte, o poema que leva o nome do rei, ‘D. Sebastião’, do qual apresentamos um excerto, também está enunciado na primeira pessoa (os grifos são nossos):

## D. SEBASTIÃO

[...] Que importa o areal e a morte e a desventura  
 Se com Deus me guardei?  
 É o que me sonhei que eterno dura,  
 É esse que regressarei (PESSOA, 1960, p. 21).

Como no poema anterior, o poeta ressalta, nas palavras do rei, que o importante é o resgate do orgulho nacional. Um outro aspecto é que, tal como nos exemplos anteriores de personagens fracassadas, D. Sebastião não foi bem sucedido em sua empresa. No decorrer de **Mensagem**, o uso da enunciação em primeira pessoa apresenta-se, assim, ligado ao insucesso. O próprio D. Sebastião já figura em ‘As Quinas’ na primeira pessoa.

Nos poemas em primeira pessoa, fica caracterizado o desejo humano posto ao lado de uma vontade de Deus – sendo este o germe que leva à execução dos atos. Em contraposição às personas do grupo de poemas enunciados na segunda pessoa, não há um condicionamento divino tão forte nos acontecimentos desenrolados nos poemas compostos de um ‘eu sobre mim’. Nestes, as personas (D. Duarte, D. Fernando, D. Pedro, D. João, Diogo Cão, D. Sebastião) reconhecem seu débito a Ele, mas são elas quem enunciam, ou seja, participam ativamente das ações. Ironia ou não, são justamente as personalidades históricas destes poemas as que, no mundo empírico, tiveram uma vida de insucessos. É de se notar que o eu-poético se inclui entre os derrotados.

Fica, assim, evidenciado o misticismo pessoano, especialmente no que diz respeito aos reflexos do metafísico que incidem sobre os seres humanos: o homem falha quando só e imperfeito, deseja andar por suas próprias pernas.

Na penúltima subdivisão de ‘O Encoberto’ – ‘Os Avisos’ –, aparecem três profetas do sebastianismo: o sapateiro Bandarra, o Padre António Vieira e o emissor do

livro **Mensagem**, caracterizado pelo dizer: ”Screvo meu livro à beira-mágoa” (PESSOA, 1960, p. 24). Neste caso, a primeira pessoa está sendo usada não só para caracterizar o derrotismo, a exemplo dos poemas que já apresentamos, como também para que o poeta, o fingidor, mesmo veladamente, assuma a sua obra.

Nos poemas dedicados a Bandarra e ao Padre Vieira, a enunciação é feita na terceira pessoa, dando um fundo épico às profecias das personagens (os grifos são nossos):

#### PRIMEIRO / O BANDARRA

Sonhava, anonymo e disperso  
 O Imperio por Deus mesmo visto,  
 Confuso como o universo  
 E plebeu como Jesus Christo.  
 Não foi nem santo nem heroe,  
 Mas Deus sagrou com Seu signal  
Este, cujo coração foi  
 Não portuguez, mas Portugal (PESSOA, 1960, p. 23) .

#### SEGUNDO / ANTONIO VIEIRA

O céu STRELLA o azul e tem grandeza.  
Este, que teve a fama e à gloria tem,  
 Imperador da lingua portuguesa  
 Foi-nos um céu também.

No immenso espaço seu de meditar,  
 Constellado de fôrma e de visão,  
 Surge, prenuncio claro do luar,  
 El-Rei D. Sebastião.  
 Mas não, não é luar: é luz do ethereo.  
 É um dia; e, no céu amplo de desejo,  
 A madrugada irreal do Quinto Imperio  
 Doira as margens do Tejo (PESSOA, 1960, p. 24) .

O poeta identifica-se com o Bandarra em “Sonhava, anonymo e disperso/ O império por Deus mesmo visto” (PESSOA, 1960, p. 23), e com o Padre Vieira, já que estes foram capazes de sonhar o mesmo sonho. Como eles, o poeta profetizou para Portugal um futuro grandioso que, afinal, não se cumpriu. Bandarra e Vieira

acreditavam, como o poeta, na volta de um D. Sebastião, na formação de um Quinto Império. Em relação a Vieira, o poema a ele dedicado é marcado pela palavra “STRELLA”, grafada em maiúsculas, o que traduz a estatura do sermoneiro aos olhos do poeta. Em Vieira, são exaltadas tanto as qualidades artísticas do “Imperador da língua portuguesa”, como também sua ligação ao sebastianismo. Numa intensidade similar à das personagens referidas em segunda pessoa, Bandarra e Vieira – cujos poemas têm subdominância da função referencial – são exaltados pelo emissor de **Mensagem**. Podem ser vistos como profetas de um novo apogeu português e, por isto, estariam próximas às figuras de cunho épico de ‘Mar Português’.

Verificamos que, de modo geral, a primeira pessoa marca o insucesso dos que falam sobre si. A segunda pessoa indica segurança e afirmação do que se quer, enquanto a terceira pessoa é caracterizada pelo sucesso, sendo a intervenção divina menos decisiva que na segunda.

Na análise feita, é possível verificar que existe, de fato, um agrupamento entre as personalidades históricas que podem ser observadas nos poemas, o que marca uma multiplicidade de vozes e de consciências, muito distante do caos polifônico, mas que estabelece uma aproximação baseada nos sucessos e insucessos do mundo empírico.

Tal fato é útil para comprovar o quão inócuo é o corte transversal que muitas vezes é feito entre forma e conteúdo. Assim, ao mesmo tempo em que determina resquícios de gêneros, a subdominância de funções faz com que haja uma coesência entre o *status* das personagens que se aproximam no que diz respeito à voz da enunciação. Verificamos, portanto, que, se não é possível classificar definitivamente os poemas com base na teoria jakobsoniana, o instrumental oferecido pelo formalismo

russo, quando utilizado com adaptações e sem estreiteza – associado inclusive a outros aparatos teóricos – é capaz de enriquecer a abordagem do texto literário.

É importante apontar que esta leitura, necessária para a análise da obra **As Naus**, não invalida outras leituras.

Sendo a estrutura de **Mensagem** a de um mito, obedece a uma ordem cíclica, a das Idades. Assim, a obra transfigura e repete a história da pátria como o mito do nascimento, vida e morte de um mundo. Desenvolve-se como uma idade completa, de sentido cósmico, e dando-lhe a forma simbólica tripartida: “Brasão”, “Mar Português”, e “O Encoberto”. Esta divisão pode equivaler a diferentes ritos de passagem: os fundadores, ou o nascimento; a realização, ou a vida; o fim das energias latentes, ou a morte. A morte será seguida de um renascimento. A morte, para o poeta, contém em si, como gérmen, o novo ciclo que se anuncia, o Quinto Império.

Assim, a terceira parte é toda ela um fim, uma desintegração, mas cheia de avisos, de pressentimentos, de forças latentes. Como os próprios títulos dos poemas anunciam, os “Tempos” que o poeta sondou são os seguintes: depois da “Noite” e da “Tormenta”, vêm a “Calma” e a “Antemanhã”.

À era dos heróis que percorreram sozinhos e únicos o caminho de perigos sem conta para chegar à realização pessoal e coletiva, sucedeu uma era de desistência e anulação pessoal. Nesta segunda fase, a esperança de um resgate transfere-se e projeta-se num super-eu nacional, “O Desejado”, cuja aparição instaura um tempo novo de regeneração do povo.

Depois da degenerescência do tempo antigo, Alcácer Quibir conta o fim de um ciclo de uma pátria, tal como o de um mundo submerso por um dilúvio, afinal, uma força renovadora e purificadora. Alcácer Quibir é um acontecimento de valor religioso,

e a morte de D. Sebastião assume o sentido da morte redentora de um deus. É a identificação do autor empírico com a nação, da sua pessoa mortal com o destino de um ser coletivo que resulta no tom profético que a obra apresenta.

Para concluir esta análise, propomos uma leitura de ‘Mar Portuguez’, comparando-o à abordagem paródica de Lobo Antunes, em **As Naus**, objeto de estudo maior desta dissertação.

Cruzar o mar “Valeu a pena?” (PESSOA, 1960, p. 19). É possível adivinhar no tom profético do poeta uma sugestão à falta de algo, o que o aproxima do tratamento que Lobo Antunes reserva ao mesmo tema em **As Naus** (os grifos são nossos):

#### X. MAR PORTUGUEZ

Ó mar salgado, quanto do teu sal  
São lágrimas de Portugal!  
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,  
Quantos filhos em vão rezaram!

Quantas noivas ficaram por casar  
Para que fosses nosso, ó mar!  
**Valeu a pena?** Tudo vale a pena  
Se a alma não é pequena [...] (PESSOA, 1960, p. 19) .

“Valeu a pena?” (PESSOA, 1960, p. 19). É essa mesma pergunta que nos faz a obra **As Naus**, e é em torno dessa questão que se desenvolve toda a narrativa. Dando continuidade ao questionamento que Pessoa deixa pairando no ar, Lobo Antunes responde com a paródia.

Em **As Naus**, são desmitificadas as mitologias públicas e privadas, como a pátria e seu esplendor, a família e seus rituais. O esplendor, a grandeza ou a suntuosidade característicos de um momento solar e eufórico do Império Português cedem lugar a um tempo pós-colonial e a espaços degradados: Lisboa a rejeitar os colonos recém-

chegados à metrópole, desterritorializados na geografia do exílio. É a discursiva da pós-colonização, epopéia às avessas de Lobo Antunes que inscreve uma simultaneidade de tempos, memórias e vozes múltiplas na sua condição de marginalizadas pela sociedade, compondo um painel, espelho quebrado que mostra o estilhaçamento das identidades.

## CAPÍTULO 2

### CARNAVALIZAÇÃO E REFLEXÃO SOBRE A IDENTIDADE NACIONAL

#### 2. 1 Teorias de Bakhtin

##### 2. 1. 1 Polifonia na música e na literatura

Os estudos de Bakhtin sobre discurso e linguagem desenvolvidos em **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais, mostram que a cultura medieval é resultado de uma visão carnalizada do mundo, na qual o profano se constrói paralelamente ao sagrado.

Na música, polifonia é o nome de um estilo musical medieval de raízes populares, e o canto polifônico foi assim designado em oposição ao canto monódico egrégio ou gregoriano. O canto sacro ou gregoriano, apesar de executado por vozes plurais, é uníssono e, portanto, monódico. É a homofonia, em que várias vozes, subordinadas à harmonia, cantam simultaneamente uma mesma melodia.

Uma descrição rudimentar da noção de polifonia na música aparece pela primeira vez no século IX, época em que aparece um canto popular, o *organum*, que nada mais é do que o canto monódico ao qual se somou uma segunda voz alternada ou contracantada. São do final do século XII os primeiros documentos sobre uma polifonia de duas vozes em que é clara a independência rítmica (duração das notas e acento das palavras). A segunda voz rebate a voz principal em cada nota em movimentos paralelos, mas variados, destoantes, oblíquos e contrários.

No período gótico, e a partir da escola de Notre-Dame de Paris, desenvolve-se o



*moteto* (do francês, *mot* – palavra), composição polifônica em que as palavras determinam as linhas melódicas. A partir do século XIII, verifica-se a independência definitiva das vozes no *moteto*: um hino é cantado por uma delas em latim, enquanto uma canção é cantada por outra voz em francês, ou o canto gregoriano e a melodia trovadoresca são cantados simultaneamente. Ou ainda, o *moteto* em que os dois cantos se dividem em duas vozes: uma que louva a Virgem Maria, enquanto outra descreve a beleza de uma prostituta. Sedimenta-se, então, a polifonia, a convivência simultânea de vozes, linguagens diferentes que se intercalam e se interpenetram, num jogo que opõe o erudito e o popular, o sacro e o profano. A polifonia é, portanto, a interpenetração de sons, é múltipla e não singular. Este é o recurso que permite ao homem medieval expressar a percepção carnavalesca (que ele tem) do mundo.

Retomando a trajetória do desenvolvimento da música polifônica, durante o século X poucas são as alterações sofridas pelo canto gregoriano, introduzindo-se apenas diálogos entre as melodias, não se alterando, portanto, a estrutura básica homofônica deste modelo musical. No século seguinte percebe-se que a melodia se tornará muito mais interessante e apreciável se uma segunda voz ascendesse ao mesmo tempo em que a voz principal descresse, e vice-versa. Posteriormente, no século XII, o canto gregoriano é dilatado, ou seja, coloca-se entre uma nota e outra uma melodia mais dinâmica e de ritmo mais ágil, além de se introduzir uma diferenciação de andamento entre as várias vozes. No século XII, prevalece um tipo de composição em que as melodias diferenciam-se e, portanto, não são mais as mesmas nas várias vozes. Ou seja, os vários segmentos melódicos desenvolvem-se interdependentemente, necessitando-se de uma notação musical mais rigorosa que propiciasse a valoração do tempo de cada nota. Esse tipo de composição, ou *motetos*, como vieram a ser conhecidos posteriormente, "constituem o verdadeiro lançamento da música polifônica que, por sua vez, irá predominar no cenário musical europeu de forma mais efetiva a partir do movimento denominado *Ars nova*, já no começo do século XIV (PAHLEN, 1991, p. 83).

### 2.1.2 Dialogismo

Na obra **Problemas da Poética de Dostoiévski** (2002), Bakhtin desenvolveu o

conceito de polifonia na literatura, segundo o qual, o romance é, por sua própria natureza, plurivocal: “Toda a linguagem, seja qual for seu campo de emprego (a cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc), está impregnada de relações dialógicas” (BAKHTIN, 2002, p. 240). As vozes das personagens são independentes, equípolentes, isto é, concorrem em situação de igualdade, sem se mesclarem entre si ou subordinarem-se à consciência do autor.

Sua teoria deu origem a conceitos como os de carnavalização e de polifonia, conceito estes que estão na base da análise que faremos da obra **As Naus**.

Dialogismo e polifonia são muitas vezes termos sinônimos para Bakhtin. É fácil perceber-se, no texto polifônico, o diálogo entre discursos diversos, uma tessitura feita de discursos ou textos anteriores que se cruzam, complementam e se chocam no novo texto.

Outros conceitos são desenvolvidos nessa obra de Bakhtin, como o da imiscibilidade dos mundos ficcionais e o da inconclusibilidade temática, ou seja, os problemas e contradições nunca se resolvem, e o romance de Dostoiévski não tem uma apoteose, características estas que o aproximam da polifonia musical gótica.

Na multiplicidade de temas estudados por Bakhtin – a sátira menipéia, a cultura popular medieval, o romance moderno ou escritores como Rabelais, Dostoiévski e outros – é possível localizar uma mesma questão de base a que ele chamou de dialogismo. Trata-se do princípio de que todo o enunciado lingüístico se fundamenta sobre um diálogo implícito com outros enunciados anteriores.

Parece-nos relevante fazer aqui uma referência à sátira menipéia uma vez que tem especial importância para o que analisaremos em **As Naus** (2000).

A sátira menipéia tem o nome de seu criador, o filósofo grego Menipus (século III a.C.) e está ligada à tradição carnavalesca. A influência dos estudos do Helenismo na Rússia foi de capital importância para a formação de Bakhtin e refletiu-se decisivamente na sua teoria do romance, baseada na desintegração do gênero épico, na qual ele percebeu a germinação da prosa e seus primeiros passos nos diálogos socráticos e na sátira menipéia. Esta rompia todos os condicionamentos de probabilidade ou de realismo. Com a parodização das imagens dos antigos heróis elevados da epopéia e da tragédia na época do Helenismo, essa desintegração culminou no surgimento de todo um campo de narrativas orais que ele chama de "grande território romanesco" (BAKHTIN, 2002) e considera o ponto de partida de formação do futuro gênero do romance.

O teórico russo não ancora seu pensamento apenas na situação histórica, sendo imprescindíveis as propriedades sociolingüísticas sobre o discurso literário. Para ele, o discurso deve ser entendido como mecanismo dinâmico, pois todos os termos do texto possuem um sentido múltiplo e plural, como resultado da mescla que sofrem as línguas:

[...] tudo o que é dito, tudo que é expresso por um falante, por um enunciador não pertence só a ele. Em todo o discurso, são percebidas vozes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais, quase imperceptíveis, assim como as vozes próximas ecoam simultaneamente no momento da fala. [...] o embate de muitas vozes sociais, (polifonia) que irá gerar toda a linguagem e, seja qual for seu campo de emprego (cotidiano, prático, científico, artístico, etc.), a linguagem estará impregnada de relações dialógicas (BAKHTIN, 2002, p. 24-30).

Bakhtin pensa a literatura de uma forma nova, situando a obra literária no interior de uma tipologia de sistemas lingüísticos históricos. Especificamente sobre o romance polifônico, ele afirma:

[...] só pode realizar-se na época capitalista. Além do mais, ele encontrou o terreno mais propício justamente na Rússia, onde o capitalismo avançara da maneira quase desastrosa e deixara incólume a diversidade de mundos e grupos sociais, que não afrouxaram, como no Ocidente, seu isolamento individual no processo de avanço gradual do capitalismo. Aqui, a essência contraditória da vida social em formação, essência essa que não cabe nos limites da consciência monológica segura e calmamente contemplativa, devia manifestar-se de modo sobremaneira marcante, enquanto deveria ser especialmente plena a individualidade dos mundos que haviam rompido o equilíbrio ideológico e se chocavam entre si. Criavam-se, com isto, as premissas objetivas da multiplanaridade essencial e da multiplicidade de vozes do romance polifônico (BAKHTIN, 2002, p.19) .

Com o capitalismo, vem a ruptura da unidade monológica (romântica) do mundo e são, então, os fragmentos arrancados à realidade e que não se combinam, que aparecem no romance de Dostoiévski.

Sobre a representação do espírito do capitalismo na linguagem da arte, sobretudo na linguagem do romance multiplanar, Bakhtin comenta o trabalho de Otto Kaus:

Indicando corretamente o fato da multiplanaridade e da polifonia semântica, ele transfere suas explicações do plano do romance diretamente para o plano da realidade. Seu mérito consiste em abster-se de tornar monológico esse mundo, em abster-se de qualquer tentativa de unificação e conciliação das contradições que ele encerra: adota a multiplanaridade e o caráter contraditório como momento essencial da própria construção e da própria idéia artística (KAUS *apud* BAKHTIN, 2000, p.19).

Desta forma, o estilo que Dostoiévski segue para expressar esse princípio carnavalizante é a polifonia gótica do *moteto*, com sua multiplicidade de vozes, diferenças, oposições e ambigüidades. Tudo se sujeita a um processo de mixagem, vozes, textos, línguas, ritmos e classes sociais.

Outros teóricos também trataram da questão da polifonia. Para Ducrot (1980), o conceito de polifonia pressupõe que todo texto traz em sua constituição uma pluralidade de vozes que podem ser atribuídas ou a diferentes locutores, no caso dos

discursos relatados, ou a diferentes enunciadore, quando se atesta que o locutor pode se inscrever no texto a partir de diferentes perspectivas ideológicas. Dentro dessa perspectiva, é que se define o dito e o não-dito (a voz implícita). Essas vozes imprimem ao texto o caráter de heterogeneidade, definido por Authier como “heterogeneidade enunciativa” (AUTTHIER *apud* FIORIN, 2002, p. 131).

### 2. 1. 3 Grotresco e carnavalização

O termo "grotresco", segundo Bakhtin, deriva do substantivo italiano *grotta*, que significa gruta e designa um tipo de pintura decorativa encontrada, em fins do século XV, em escavações realizadas em Roma. Em **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais, Bakhtin afirma que “Essa descoberta surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si” (BAKHTIN, 1999, p.28). O quanto este tipo de imagem se distancia dos padrões clássicos pode ser avaliado pelas palavras iniciais da **Arte Poética**, de Horácio, um dos teóricos mais influentes da poética clássica:

Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? (HORÁCIO, 1997, p. 55).

Com o tempo, o sentido de grotresco alarga-se, passando a referir-se não somente àquele tipo de pintura, mas também a um estilo de representação que se caracteriza pela

hipérbole. Como resultado do procedimento grotesco que mostra a mistura de corpos, é possível encontrar-se também, em geral com fins satíricos, a fusão hiperbólica do corpo humano com o corpo animal, como nas pinturas de Bosch e no conjunto de desenhos intitulado *Caprichos*, de Goya. Sobre a questão da hipóbole diz Bakhtin: “O exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do estilo grotesco” (BAKHTIN, 1999, p. 265).

Em **As Naus**, a paródia parece ser do tipo que Bakhtin descreve da seguinte forma:

No segundo caso (burlesco), a satisfação vem do rebaixamento das coisas elevadas, as quais acabam fatalmente por cansar. Cansa olhar para cima, é necessário baixar os olhos. Quanto mais poderosa e mais duradoura for a dominação das coisas elevadas, maior satisfação provocam o seu destronamento e rebaixamento. Daí o sucesso enorme das paródias e transformações quando são atuais, isto é, quando o sublime já cansou os leitores (BAKHTIN, 1999, p. 266-267).

Outra característica do grotesco é a ênfase, pela hipóbole, naquilo que Bakhtin denomina de “baixo corporal”:

Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, a satisfação das necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites (BAKHTIN, 1999, p. 23).

O corpo grotesco é fundamental no sistema imagético do humor carnavalesco. A comida, a bebida, as funções biológicas, a vida sexual e as doenças predominam nesse sistema, como também são freqüentes na narrativa de **As Naus**. Por isso, a linguagem grotesca baseia-se nos extratos baixos do corpo: a barriga (a gula), os genitais e o útero

(a procriação e todas as ações relacionadas ao sexo), o ânus (a defecação). As imagens expressam o inacabado, a metamorfose, a transformação. Herança da cultura folclórica, segundo Bakhtin, o princípio material encerra a totalidade festiva do corpo coletivo, que cresce e se renova, ao contrário do corpo individual, “separado das outras esferas vitais”. O realismo grotesco, então, fundamenta-se na fertilidade do corpo “ancestral” do povo. A degradação característica das imagens grotescas transfere ao plano material tudo que é abstrato, acabando com a separação entre o espírito e o corpo. Trata-se de carnavalizar, de transformar tudo em carne. O espiritual é degradado, e degradar significa devorar para renovar, enterrar para semear, destruir para regenerar. Selecionamos quatro trechos de **As Naus** nos quais há exemplos de cada aspecto grotesco mencionado por Bakhtin (os grifos são nossos):

### 1. A barriga (a gula):

[...] malucos que vendes as cinzas do pai como aquele cretino ali especado que nem maneiras tem, **lambuza-se todo de gordura a comer**, declama nos intervalos frases que se não entendem escrito num bloco de faturas (ANTUNES, 2000, p. 162).

### 2. Os genitais e o útero (a procriação e todas as ações e doenças relacionadas ao sexo):

– Para onde vamos?, perguntou ela numa voz doente ao longo da qual as sílabas se alongavam numa preguiça de larvas. [...] – **Trabalhar de puta em Lisboa**, informou ele a escorrer água suja das abas do casaco (ANTUNES, 2000, p. 109-110).

No entanto o conde, aborrecido de tempestades e pelagras e farto de curar os **males venéreos** de Goa com banhos de ácido que lhe pelavam o **escroto** e o impediam de andar semanas seguidas (ANTUNES, 2000, p. 115-116).

Se acordava para **urinar**, **segurando a mãos ambas o odre da bexiga**, o bicho obrigava-o a **expulsar pela uretra** ciscos tão aguçados como pingos clorídricos, que abriam caminho, através da sua carne, numa violência abominável que ecoava por muitas horas nas **tripas** (ANTUNES, 2000, p. 127).

[...] viu tripulações inteiras sucumbirem a **febres sem nome que azulavam a pele e transformavam os escrotos em saquinhos de pus**, padeceu de cólera, de disenteria, de beribéri, de mordedura odiosa dos percevejos, de paludismo, de saudades e de varizes do esôfago (ANTUNES, 2000, p. 216).

Os joelhos tremiam-lhe mais, os dedos pianolavam a vibrar **nas amêndoas engelhadas dos testículos**, a boca gretava-se de crostas de saliva seca e do almoço de pobre da semana anterior (ANTUNES, 2000, p. 209).

### 3. O ânus (a defecação):

Lembrava-se da casa de banho colectiva, com um lavatório de torneiras barrocas imitando peixes que **vomitavam soluços de água parda pelas goelas abertas** e da altura em que topou com o senhor de idade, a sorrir **na retrete de calças pelos joelhos** (ANTUNES, 2000, p. 9).

Na segunda viagem, guiado pelas multiplicações arbitrárias do louco, logrou levar a sua nau até a foz de um rio da Guiné onde boiavam goelas de caimão e **cagalhões** de pigmeu (ANTUNES, 2000, p. 216)

Entretanto, ao contrário do grotesco em Rabelais, estudado por Bakhtin, o baixo corporal nas personagens d' **As Naus** não comporta um valor positivo, mas limita-se a um valor plenamente denegridor, realizando uma de suas mais antigas funções: a satirização. Esta aliança entre o grotesco e a sátira não é novidade. Sempre estiveram intimamente relacionados. Assim como o estilo grotesco, a sátira não era reconhecida pela poética clássica, embora fosse cultivada por Horácio, um dos divulgadores mais influentes daquela poética.

A etimologia latina da palavra *satura*, que significa mistura, já indica um dos motivos para a marginalização da sátira pela poética clássica: o desrespeito à unidade de tom. Isto porque uma das características da sátira antiga é a apropriação paródica dos mais diversos gêneros literários da Antiguidade, incluindo a convivência, no mesmo texto, do verso e da prosa e o verso em uma heterogeneidade estilística que a poética clássica abominava.



Entretanto, a etimologia ligada à língua grega associa a sátira à figura mítica e irreverente do sátiro, lembrando uma de suas características mais importantes, já encontrada na comédia antiga e transmitida ao romance: a irreverência. O que caracteriza a irreverência satírica é o seu caráter denunciador e moralizador.

A expressão *castigat ridendo moris*, “castigar” ou criticar os costumes pelo riso, traduz que o objetivo da sátira é atacar os males da sociedade. Por seu caráter denunciador, a sátira é essencialmente paródica, pois ela se constrói através do rebaixamento de personalidades reais ou fictícias, instituições e temas que, segundo as convenções clássicas, deveriam ser reverenciados, tratados em estilo elevado.

Bakhtin (1999) faz, ainda, o inventário das manifestações populares que se contrapunham ao oficial, ao eclesiástico, ao feudal: a festa *stultorum* (festa dos tolos), na qual o Rei Momo reinava sobre a desordem cósmica, a *Coena Cipriani* (ceia de Cipriani), durante a qual as Escrituras eram totalmente travestidas, a paródia sacra e o riso *paschoalis* (riso de Páscoa) e a festa de asno (comemoração cômica da fuga de Maria para o Egito, com o asno como figura central). Estes rituais festivos questionam simbolicamente uma das instituições mais poderosas da Época Medieval: a Igreja.

Desde uma primeira leitura de **As Naus**, chama-nos a atenção o uso da paródia e do grotesco. Paródia e grotesco estão intimamente associados, pois ambos participam do jogo de rebaixamentos e de elevações que perpassa todo o romance. Estes conceitos foram reelaborados por Mikhail Bakhtin, o teórico da carnavalização e das inversões hierárquicas, em **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais (1999).

O rebaixamento consiste naquilo que ele descreve como a “transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é

elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1999, p.17). Portanto, o rebaixamento é um modo irreverente de tratar tudo o que a cultura oficial eleva ou sacraliza. O conceito de rebaixamento pressupõe a existência do recurso oposto, a elevação, operação estilístico-ideológica de enobrecimento de temas e de personagens, dando-lhes um caráter de superioridade em que são minimizados ou mesmo suprimidos os aspectos mais vulgares, bem como o efeito cômico.

Ao descrever as festas medievais como a segunda vida de um povo, Bakhtin desenvolve a questão da literatura carnavalesca, intimamente relacionada com aquelas festas, mostrando-a em contraposição ao sagrado, à regulamentação e à calmaria. O riso popular festivo triunfa sobre o pânico sobrenatural, sobre o sagrado e sobre a morte. Responsável pela queda simbólica de reis, de nobres opressores e daquilo que sufoca e restringe, o riso assume, então, o papel de uma consciência crítica, na qual fanatismo e dogmatismo são ridicularizados. Em **Problemas da Poética de Dostoiévski**, Bakhtin afirma:

Elimina-se toda a distância entre os homens e entra em vigor uma categoria carnavalesca específica: o livre contato familiar entre os homens. Este é um momento muito importante da cosmovisão carnavalesca. Os homens, separados na vida por intransponíveis barreiras hierárquicas, entram em livre contato familiar na praça pública carnavalesca (BAKHTIN, 2002, p. 123).

O espírito do carnaval é a própria vida transformada de acordo com um determinado modelo de ludismo, de brincadeira, que cria, na paródia literária, imagens de natureza indestrutível: nenhum dogma, nenhum autoritarismo, nenhuma seriedade tacanha podem coexistir com ela.

Segundo Bakhtin, tudo, no mundo da sátira menipéia, vive em plena fronteira

com seu contrário: afirmação-negação, face-traseira, elogio-impropério, trágico-cômico, alto-baixo, mocidade-velhice, nascimento-morte. Analisando ainda os aspectos de carnavalização na obra de Dostoiévski, na qual a sátira menipéia atinge seu apogeu, a imagem carnavalizada por ele construída abrange sempre dois termos da antítese que, afinal, definem a obra desse autor.

Considerando-se as particularidades fundamentais que subjazem à sátira menipéia, podemos, então, apontar: o peso atribuído ao elemento cômico; a libertação dos limites impostos pela verossimilhança externa; a utilização do fantástico ou de fantasias audaciosas, motivadas pelo fim ideológico de provocar a verdade; a combinação de elementos contrastantes, envolvendo o sagrado e o profano, o urbano e o rural, o místico e o ridículo; a incorporação de elementos como escândalos, excentricidades, infrações às normas estabelecidas, que questionam o caráter normativo dos comportamentos sociais; e, finalmente através da heterogeneidade de formas discursivas e empregando a paródia, o riso, os ditados populares, o folclore, a diversidade de linguagens e focos narrativos das estratégias literárias próprias ao gênero literário da sátira menipéia. Estas são as características fundamentais da sátira cultivada originalmente por Menipus para desautorizar o pedantismo redutor e as representações ideológicas espectrais e distorcidas do mundo real.

Na paródia operada em **As Naus**, as regras de linguagem não seguem o cânon formal dos tempos modernos, mas obedecem e acompanham o modo grotesco de representação do corpo.

[...] o corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção [...] Por isso o papel essencial é entregue no corpo grotesco àquelas partes, e lugares, onde se ultrapassa os seus próprios limites, põe em campo um outro (ou segundo) corpo: o ventre e o falo [...] Depois do ventre e do

membro viril, é a boca que tem o papel mais importante no corpo grotesco, pois ela devora o mundo; e em seguida o traseiro. Todas as excrescências e orifícios caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo [...] Por isso os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os atos do drama corporal – o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc.), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação o desmembramento, a absorção por outro corpo – efetuam-se nos limites do corpo e do mundo [...] Assim, a lógica artística da imagem grotesca ignora a superfície do corpo e ocupa-se apenas das saídas, excrescências, rebentos e orifícios, Isto é, tudo aquilo que faz atravessar os limites do corpo e introduz ao fundo desse corpo. [...] o grotesco ignora a superfície sem falha que fecha e limita o corpo, fazendo dele um fenômeno isolado e acabado. Também, a imagem grotesca mostra a fisionomia não apenas externa, mas ainda interna do corpo: sangue, entranhas, coração e outros órgãos. [...] Quando pessoas que têm um relacionamento familiar riem e se injuriam, a sua linguagem regurgita de figuras do corpo grotesco: corpos que copulam, fazem necessidades, devoram; os seus ditos giram em torno dos órgãos genitais, o ventre, a matéria fecal, a urina, as doenças, o nariz e a boca, o corpo despedaçado [...] A imagem grotesca do corpo, nitidamente fundamentada, reside igualmente na base do fundo humano dos gestos familiares e injuriosos (BAKHTIN, 1999, p. 277-279).

Referindo-se à obra de Rabelais, Bakhtin afirma: “Nesse aspecto, o século XV foi na França uma época de enorme liberdade verbal”, e acrescenta que “a partir de século XVI, as regras da linguagem tornam-se muito mais severas e as fronteiras entre linguagem familiar e oficial, bastante claras” (BAKHTIN, 1999, p. 280).

Durante milhares de anos na literatura escrita e oral, esteve presente o modo grotesco de representação do corpo e da vida corporal. Quanto ao novo cânone de representação do corpo, ou da “decência verbal”, “Foi apenas nos últimos quatro séculos que ele assumiu um papel preponderante na literatura oficial dos povos europeus” (BAKHTIN, 1999, p. 279).

Contra o pano de fundo da concepção grotesca, desenha-se, portanto, esse novo cânone, o de um novo corpo “perfeitamente pronto, acabado, rigorosamente delimitado, fechado, mostrado do exterior, sem mistura, individual e expressivo” (BAKHTIN, 1999, p. 279). Assim também todas as aberturas do corpo para o mundo são, então,

fechadas e tudo o que sai do corpo é eliminado da linguagem, pois

“Todos os sinais que denotam o inacabamento, o despreparo desse corpo, são escrupulosamente eliminados. [...] As regras de linguagem oficial e literária que esse cânon origina interdizem a menção de tudo que diz respeito à fecundação, à gravidez, ao parto, etc” (BAKHTIN, 1999, p. 279).

Por sua vez, o novo cânon de boas maneiras na sociedade é também inspirado nas concepções clássicas, e para ser bem educado é necessário disfarçar as saídas do corpo, ser discreto no fungar, no espirrar, no tossir, no comer, no falar, no andar balançando as ancas e no gesticular.

Em oposição a este cânon, em **As Naus**, a narrativa insiste numa visão negativa do mundo e da vida, focalizando essa faceta abjeta mencionada no parágrafo anterior, em termos de retraimento valorativo e de representação de um universo desolador. Além do quase comprazimento na abjeção e nas situações miseráveis, uma das características principais da obra é a vertente paródica, seja pelo anacronismo (sobreposição de planos temporais da qual trataremos mais adiante), seja pela exarcebação do grotesco.

As personagens são descritas em termos desvalorizadores e denegridores numa visão geral de disfemismo e decadência.

O disfemismo estilístico do discurso caracteriza-se pela substituição de palavras neutras por expressões depreciativas, sarcásticas, blasfêmicas, ridículas ou chulas, próprias da carnavalização. Está presente no modo como o narrador descreve seres, ambientes e situações, destacando neles o pormenor feio, o chocante, a mesquinhez e a deterioração.

A linguagem literária de cunho desvalorizante em que esse universo é traduzido tem o tom desolador de indignação, de revolta, de despreendimento e de julgamento negativo das circunstâncias e poderia ser lida como uma forma pós-colonial de negação do passado, assim como de ab-rogação em relação a um padrão lingüístico de comunicação que a epopéia camoniana fossilizou.

## **2. 2 Paródia e reescrita da História**

### **2. 2. 1 Rebaixamento das personagens**

A sátira ri de pessoas e assuntos "sérios" para denunciar o que há de podre por trás da fachada nobre impingida à sociedade. O riso satírico é, portanto, diametralmente oposto à idealização épica, o que pode ser exemplificado opondo-se o retrato grotesco da gesta dos descobrimentos d'**As Naus** ao ufanismo nacionalista camoniano em **Os Lusíadas**, por exemplo.

Está patente na obra uma espécie de criação desapiedada, a partilha de experiências, de comunhão de atitudes e formas de sentir perante a convenção e o instituído que o narrador parece pressentir no leitor. Às mixagens já mencionadas de vozes, textos, línguas, ritmos e classes sociais, somam-se à mixagem de momentos históricos diferentes: o século XX e o passado quinhentista.

O procedimento discursivo para chegar à sátira, entretanto, parece ser o mesmo: suspendendo-se as leis vigentes, invertendo-se a ordem social, ou rebaixando-se o sublime ao grotesco, elimina-se o medo, resultante das diferenças sociais, e revela-se uma nova forma de relação humana, uma segunda vida ou ambivalência, que se estende para dentro do discurso cotidiano e, por conseguinte, para dentro do discurso literário.

O riso satírico é em geral extremamente sarcástico, e o grotesco é um dos procedimentos discursivos favoritos do satirista, que costuma mostrar a deformação grotesca do corpo do personagem satirizado como uma alegoria dos seus defeitos morais. É este precisamente o procedimento que vai perpassar todo o romance **As Naus**: o contraste entre os fatos da narrativa e a versão elevada, provavelmente (dis)simulada, dos mesmos fatos.

A ironia advém de alguns traços estilísticos, como as hipérboles e o tom altissonante e declamatório, mesclados a um tratamento que denota intimidade. O resultado é o caráter paródico que o narrador empresta à fala e à descrição dos seus personagens, seja pelo discurso direto, seja pelo discurso indireto livre, como se pode observar no seguinte trecho de **As Naus**:

Apesar de milionário e mui privado de el-rei nosso senhor, que o sentava à sua beira durante os autos e farsas do ourives Gil Vicente, que lhe aparecia às vezes no bar de bolsos cheios de apontamentos e escolhia a cabrita mais mal vestida e mais feia [...] Manoel de Sousa Sepúlveda [...] empilhava dólares na Suíça e tratava Afonso de Albuquerque por tu ou por Chega aqui ó vice que ainda não te vi as barbas [...] (ANTUNES, 2000, p.80).

A paródia, em **As Naus**, é ainda organizada simultaneamente em forma de homenagem e de sátira. À homenagem, porque o ano de publicação da primeira edição desta obra, 1988, foi um dos momentos fortes das comemorações oficiais dos descobrimentos portugueses, soma-se o humor paródico que acentua seu sentido crítico e irreverente.

A sobreposição dos planos temporais, entretecendo simultaneamente dados descritivos que evocam o cotidiano do século XVI e os que evocam o século XX, cria

uma atmosfera irracional, um hibridismo de composição, de ambientes e atuações que, entre o burlesco e o grotesco, constitui a paródia.

É, portanto, a paródia, capaz de abalar a estabilidade ingênua e as ilusões do leitor, o instrumento usado pelo narrador para desmascarar o discurso oficial e sua tirania. A alternância de pontos de vista dos vários narradores se faz nos vazios do discurso histórico e da verdade oficial que sempre privilegiaram o olhar homogeneizante que, no presente enunciado, se esvai diante de um mar putrefato. Por essa razão, a polifonia dá-nos conta de lacunas que apontam para a necessidade de submersão no vasto oceano de possibilidades que podem brotar nesse novo mar seco ou “faixa de lama”, para que se legitimem novos tempos e novos destinos.

Em seu mergulho pelos silêncios do tempo e da história, o romance **As Naus** revela o regresso a Portugal dos sobreviventes de um país naufragado nas águas navegadas “por barões assinalados” em um tempo mítico difuso. Os barões assinalados – Camões, o rei Dom Manoel, Vasco da Gama, Diogo Cão, Pedro Álvares Cabral, Francisco Xavier, Fernão Mendes Pinto e Manuel de Souza Sepúlveda – regressam a Portugal, na contemporaneidade, como “retornados” da guerra colonial. Derrotados pelo tempo e pela história, acreditavam reencontrar-se com o país e os traços identitários existentes quando de lá partiram, em tempo agora longínquo e difuso, mas expresso, por exemplo, na grafia colonial dos nomes das cidades de “Lixboa” e “Loanda”.

As personagens ilustres vivenciam, porém, o desencanto de um retorno que se dá sob o signo do nada e do anonimato, semelhantes a milhões de outros imigrantes anônimos. A fragmentação do presente português resulta, em **As Naus**, no



desaparecimento da aura ancestral portuguesa substituída pela distopia que demanda uma nova atitude moral e estética.

Revestido de densa ironia e paródia ao discurso histórico, o romance apresenta um mundo pelo avesso em que o herói épico próximo dos deuses é substituído por um outro que assume características trágicas e carnavalizadas a que se somam traços grotescos, risíveis e ridículos. Pelo riso e pela ironia, o romance desconstrói as “verdades” históricas e revela o espaço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento “sério” se desprenda dos seus limites para ser reavaliado. Segundo Verena Alberti, “o riso revela que o não-normativo, o desvio e o indizível fazem parte da existência” (ALBERTI, 2002, p. 12), assertiva que tem total comprovação em **As Naus**. Verena Alberti afirma ainda que:

[...] o riso surge em momentos de tensão como um movimento infinito que põe em xeque as exclusões efetuadas pela “razão” e que mantém o “nada” existencial na existência. Por essa razão, rir capacita o homem a encontrar e explicar o mundo, o faz reconhecer, ver e apreender a realidade que a razão séria não atinge. Por isso, implica infringir códigos e adentrar caminhos nem sempre convencionais, porém agora trilhados pela literatura, que terminam por desembocar nas contradições que o homem vivencia (ALBERTI, 2002, p. 12).

Ao dessacralizar as águas da história e do fazer lusitano, os narradores de **As Naus** captam não apenas uma imagem refletida, mas também a refração da paisagem que a circunda na superfície especular. Diferentemente de Narciso, que foi levado ao enamoramento, os narradores não focam seu interesse em uma única imagem, mas nas diversas refrações que se formam simultaneamente e em perspectiva a esse reflexo. Para decifrá-las e integrá-las ao seu tempo e espaço, seu olhar busca as regiões densas e perscruta as sombras e marolas, que se fizeram ao longo da história e não permitiram

que as imagens suscitadas por Portugal fossem contempladas integralmente.

A obra é constituída por dezoito capítulos e, sobretudo no início do romance, cada um deles é dedicado a uma personagem específica. As principais personagens pedem emprestados os nomes a renomados navegadores portugueses, como Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral, Diogo Cão e Manoel de Sousa Sepúlveda; dos dois reis, D. Manuel e D. Sebastião, contemporâneos das grandes navegações; do poeta Luís Vaz de Camões e do escritor Fernão Mendes Pinto; de personalidades, como S. Francisco Xavier e Garcia Orta. Outras personagens como a prostituta e o casal de retornados da Guiné também estão na narrativa.

Faz-se necessária uma breve consideração de algumas das personagens principais, a fim de caracterizar o tratamento dado pelo narrador aos diversos elementos da obra, como as vozes da narrativa, o tempo e a construção da paródia.

Em **As Naus**, a sátira atua no sentido palaciano do termo, revertendo o humor em ponderação e reflexão instrutiva, mas atua também como apontamento de dupla significação de colonização e de pós-colonialismo.

### **2. 2. 2 Pedro Álvares Cabral**

A personagem Pedro Álvares Cabral embarca na nau das descobertas a caminho de África quando o Mosteiro dos Jerônimos, erigido em Lisboa no reinado de D. Manuel no século XVI, ainda está em construção. Seu pai morre de escorbuto durante a viagem, antes da passagem do Cabo Bojador. O jogo dialógico começa quando, mais tarde, Pedro Álvares Cabral regressa de “Loanda” a “Lixboa”. Trata-se de um retorno duplo, já que essa personagem é um retornado da guerra colonial e do tempo. O narrador

desloca-o do seu tempo e arrasta-o pelos séculos de volta a Lisboa, juntamente com os retornados das ex-colônias e tantos outros “retornados” da História de Portugal.

Em oposição à solenidade da versão da chegada de Pedro Álvares Cabral ao Brasil, a narrativa parodia seu regresso a Lisboa. Na alfândega, é tratado com impaciência por um burocrata que não o reconhece como o famoso navegante:

Os que regressavam consigo, clérigos, astrólogos genoveses, comerciantes judeus, aias, contrabandistas de escravos, brancos pobres do Bairro Prenda, do Bairro da Cuca, abraçados a volumes de serapilheira, as malas atadas com cordéis a cestos de verga, brinquedos quebrados, formavam uma serpente de lamentos e miséria aeroporto adiante, empurrando a bagagem com os pés (na faixa reservada aos passageiros em trânsito passavam irlandeses altos e desgrehados como pássaros de rio) na direção de uma secretária a que se sentava em um escapelo, um escrivão da puridade que lhe perguntou o nome (Pedro Álvares de quê?), o conferiu numa lista datilografada cheia de emendas e de cruces a lápis, tirou os óculos de ver ao perto para o examinar melhor, inclinado de banda no poleiro de fórmica, passeou o polegar errático no bigode e inquiriu de repente. Tendes família em Portugal? (ANTUNES, 2000, p. 13-14).

As expressões que descrevem a bagagem dos passageiros e a frase “uma serpente de lamentos e miséria aeroporto adiante” (ANTUNES, 2000, p. 13) impõem à narrativa um clima negativo. Destronado de sua posição de herói, desvestido do poder de quem estabeleceu relações comerciais entre Portugal e as Índias, Pedro Álvares Cabral é, agora, tão somente um sócia paródico de si mesmo, como diria Bakhtin, um “sócia cômico” (cf. BAKHTIN, 1999, p. 27). Desde o primeiro capítulo, é possível, portanto, observar nessa, como em outras personagens que levam os nomes dos vultos da história de Portugal, o percurso da queda do sublime ao grotesco.

Entre os retornados, o narrador menciona especificamente clérigos, astrólogos genoveses e contrabandistas de escravos, o que constitui uma alusão aos instrumentos do poder português: os que detinham o poder ideológico da Igreja, os que dominavam os conhecimentos relativos aos oceanos e às viagens por mar e aqueles que enriqueciam

Portugal por intermédio do comércio de escravos. Misturá-los às figuras históricas, que na obra são miseráveis retornados, é uma atitude paródica que tem por objetivo rebaixá-los à condição de cidadãos comuns, deslocando-os de sua posição de poder, para, assim, efetivar a desconstrução das antigas hierarquias. No primeiro capítulo, há também alusões ao Infante D. Henriques e a Gil Eanes.

Pedro Álvares Cabral vem acompanhado do filho e da esposa mulata. Acomodam-se numa pensão miserável, a Residencial Apóstolo das Índias, onde sua mulher é levada à prostituição para pagar o alojamento da família.

O primeiro amigo que fizeram na Residencial Apóstolos das Índias chamava-se Diogo Cão [...] e quando à tarde, depois da mulata partir para o bar, se sentava comigo e com o miúdo nos degraus da pensão [...] De manhã, enquanto a mulata dormia anestesiada de anis, rosnando de quando em quando palavras de senzala, eu procurava emprego nas redondezas a fim de satisfazer os juros dementes do gordo (ANTUNES, 2000, 65-67).

Manoel de Sousa de Sepúlveda instala Pedro Álvares Cabral e a família num quarto onde já viviam outras oito famílias de retornados angolanos. O ambiente é descrito em termos que indicam uma situação de miséria, promiscuidade e sujeira.

A descrição do ambiente reles da Residencial Apóstolo das Índias, assim como a descrição semelhante de uma pensão no primeiro capítulo, são decisivas para estabelecer a idéia de decepção:

[...] onde ficaram entre o tinir de baldes e resmungos exasperados de mulher. Lembrava-se da casa de banho colectiva, com um lavatório de torneiras barrocas imitando peixes que vomitavam soluços de água parda pelas goelas abertas e da altura em que topou com o senhor de idade, a sorrir na retrete de calças pelos joelhos (ANTUNES, 2000, p. 9).

Era uma casa arruinada no meio de casas arruinadas (ANTUNES, 2000, p. 38).

A pensão era um cubo sem arranjo esburacado pelo tempo, com cornucópias e açafates de gesso nos tectos, um telhado rococó, de travejamento à vista, forrado por lâminas de cartolina [...] não consegui recordar-me de uma pobreza como aquela a que assisti

naquela tarde, com sujeitos a ressonarem uns sobre os outros nos desvãos de chiqueiro, crianças roendo baratas nos ângulos dos quartos, mulatas submissas inexistentes de magreza, dezenas de vestidos de noite, de lantejoilas assanhadas (ANTUNES, 2000, p. 227)

O “tinir dos baldes” e a “casa de banho colectiva”, onde Pedro Álvares Cabral esbarra num “senhor de idade, a sorrir na retrete de calças pelos joelhos”, apontam no seu conjunto para a deterioração da condição humana. A cena do velho no banheiro sugere o baixo corporal tão característico no discurso grotesco e na carnavalização referidos por Bakhtin. O pormenor feio persiste ainda no “lavatório de torneiras barrocas imitando peixes que vomitavam soluços de água parda pelas goelas abertas” (ANTUNES, 2000, p. 9), onde ao *kitsch* das torneiras em formato de peixe se soma o desfear da realidade observada: em vez de jorrarem água normalmente, as torneiras “vomitavam soluços de água parda”, metáfora que sugere o mau estado do encanamento da casa, a rejeição da forma pretensiosa das torneiras e, ainda e principalmente, a decepção de Pedro Álvares Cabral por estar em Lisboa.

Logo em seguida, como uma forma de compensação onírica da cidade recusada, a personagem “acaba por adormecer a sonhar com as ruas intermináveis de Coruche, os limoeiros gêmeos do quintal do prior e o avô cego” (ANTUNES, 2000, p.10). O sonho configura o cenário positivo correspondente à decepção descrita do real.

Essa mesma percepção disfemística é constante ao longo de toda obra e comanda o sentido geral do romance. Pedro Álvares Cabral lembra os tempos em que comandava as naus do Infante. Agora procura emprego em Lisboa. Como não o consegue, é situado na narrativa num nível de realização inferior ao dos aprendizes de serralheiro, dos marçanos do talho, dos trabalhadores das obras públicas, dos faxineiros de urinóis públicos ou dos porteiros de boites. É a imagem da derrota e da exclusão dos que não

estão habilitados para uma realidade nova e para uma nova ordem do mundo em tempo de pós-colonialismo (os grifos são nossos):

[...] oferecia-me de aprendiz no martelar satânico, de sangue nas têmporas, das oficinas de serralharia, ou de marçano nos talhos dos **bácoros esventrados** [...] tentava provar a capatazes de bóina aos quadrados que era tão dextro como os cabo-verdianos das obras a furar à picareta o alcatrão das ruas, ou convencer os inspectores sanitários, de **bafo de lula doente**, que governava melhor os **urinóis** municipais do que os reformados trôpegos que despejam cartuchinhos de soda cáustica em regos de pedra onde uma espuma leveda e borbulha [...] mendigando trabalho aos porteiros-valetes-de-espadas das boites de **putas** [...] solicitava quase, de graça, o emprego de levar bofetadas dos mímicos do Coliseu [...] e acabava por tornar, desalentado, à Residencial, por roçar um beijo distraído na mulata que descia a colina coberta de escamas sumptuosas [...] e por se sentar nos degraus ao lado do navegador ébrio, que riscava no chão, com um pauzinho, a latitude provável das ilhas por achar (ANTUNES, 2000, 65-67).

A narrativa, toda ela cheia de termos grotescos como “bácoros esventrados”, “bafo de lula”, “urinóis” e “putas”, lança mão constantemente do recurso rabelaisiano da queda do sublime ao grotesco e às promessas de poder e prosperidade das conquistas marítimas opõe o ridículo e a miséria.

Pedro Álvares Cabral é abandonado pela mulher, mantida há muito por seu amante, Manoel de Souza Sepúlveda, num apartamento luxuoso. Mais tarde, encontra-se com Garcia Lorca, passeiam os dois por Lisboa à noite a declamar poemas do espanhol e entram na cervejaria Portugália. Ali encontram Buñuel, que lhes confessa seu sonho de fazer filmes. Quando Pedro Álvares Cabral atravessa a fronteira, fica sabendo das últimas notícias: D. Sebastião tinha sido esfaqueado num bairro de droga em Marrocos, e o rei D. Filipe prepara-se para invadir Portugal.

### 2. 2. 3 D. Sebastião

Além de Pedro Álvares Cabral, a imagem de D. Sebastião é igualmente

deslocada de sua posição de “o Desejado”. Com a ridicularização desta personagem, a narrativa continua a efetivar a desconstrução das antigas hierarquias, o que representa mais um exemplo de rebaixamento:

Foi então que topamos com um grande aparato militar de castelhanos protegendo uma tenda alumiada de barraca de feira, centenas de estandartes, bandeiras e cozinhas de campanha, cirurgiões que amolavam bisturis e ilusionistas que divertiam a tropa, e uma sentinela que nos informou que o rei Filipe se reunira com os seus marechais na rulote do Estado-Maior a combinar a invasão de Portugal, porque D. Sebastião, aquele pateta inútil de sandálias e brinco na orelha, sempre a lamber uma mortalha de haxixe, tinha sido esfaqueado num bairro de droga de Marrocos por roubar a um maricas inglês, chamado Oscar Wilde, um saquinho de liamba (ANTUNES, 2000, p. 179).

Temporalmente afastado das circunstâncias que levaram o povo português à idolatria cega e ao sebastianismo e sob uma perspectiva crítica e ácida, o narrador vê na personagem (equivalente paródico do monarca tão esperado) “um pateta inútil”, um adolescente do século XX, incapaz de decisões políticas e irresponsável pelo destino da nação.

#### **2. 2. 4 O homem de nome Luís**

O segundo capítulo é dedicado ao “homem de nome Luís”, que compõe uma epopéia, e é por vezes também designado como “o poeta”, clara alusão a Camões:

Era uma vez um homem de nome Luís a quem faltava a vista esquerda, que permaneceu no Cais de Alcântara três ou quatro semanas pelo menos, sentado em cima do caixão do pai, à espera que o resto da bagagem aportasse no navio seguinte. [...] Ao segundo almoço conheceu um reformado amante das biscoitas e suecas e um maneta espanhol que vendia cautelas em Moçambique chamado Dom Miguel de Cervantes Saavedra, antigo soldado sempre a escrever em folhas soltas de agenda e papéis desprezados um romance intitulado, não se entendia porquê, de Quixote, quando toda a

gente sabe que Quixote é apelido de cavalo de obstáculos, e ao fim da tarde puxavam o caixão e batiam trunfos lambidos no tampo de verniz (ANTUNES, 2000, p. 19-20).

A apresentação dessa personagem feita com a frase “Era uma vez um homem de nome Luís a quem faltava a vista esquerda”, permite ao leitor associá-la, de imediato, a Camões, marcando, entretanto, a distinção entre a personagem e o vulto histórico. Centrando o núcleo da designação no substantivo comum “homem”, o tratamento da personagem inicia o rebaixamento daquele a quem todos têm como o grande expoente da épica portuguesa quinhentista, à classe dos homens comuns.

A exemplo da mitologia grega, e somada a ela, o triunfalismo português tinha necessidade de criar seus próprios mitos nacionais: aqueles homens vencedores dos mares tenebrosos, que davam a volta ao mundo e retornavam desassombrados e inteiros. É possível que seja este também o caso de Camões. Sobre o poeta, criou-se a lenda segundo a qual ele se teria salvado a nado de um naufrágio no Golfo de Bengala, trazendo, entre dentes, o poema **Os Lusíadas**.

A introdução “era uma vez” é a fórmula introdutória clássica dos contos de fadas, capaz, por isso, de instalar de imediato o maravilhoso, o imaginário, o onírico ou o fantástico na narrativa. Estas formas deixaram de ser vistas como sinônimos de pura fantasia ou de mentira, para serem tratadas como portas que se abrem para determinadas verdades humanas ou, como nos parece ser o caso, para diferentes percepções de um determinado objeto.

A alusão irônica à carga lendária atribuída à história do poeta pode ter sido, portanto, o mecanismo usado pelo narrador para instalar no texto a idéia de um novo olhar sobre as verdades históricas. Desvestido já de toda essa simbologia, resta-nos, na



narrativa, “o homem de nome Luís”:

[...] o empregado suspendeu-se à sua frente equilibrando na palma uma bandeja de capilés e perguntou-me do cimo das condecorações de gordura do casaco, sem sequer uma mirada de interesse ao meu poema, Essa esferográfica por acaso não é minha?, e eu respondi que sim sem interromper as rimas porque me aparecera a idéia de uma imagem razoável, e decorrida meia hora se tanto tinha-o à minha mesa a queixar-se da filha da mãe da vida [...] e quando eu ia responder, danado por me estragarem a epopéia [...] O homem de nome Luís emendava, na toalha de oleado do almoço, amores desastrosos de aias e de reis [...] De modo que fui moendo episódios heróicos, parando a tomar notas nas retrosarias iluminadas, até desembocar na praça da minha estátua, mãe, com centenas de pombos [...] e cães que alçavam a pata no pedestal da minha glória (ANTUNES, 2000, p. -166)

[...] e eu de minhocas no sovaco a vogar pela cidade, sem banho nem muda de roupa há mais de um mês seco de sede, alimentado de restos, eu à procura dos cedros de um portão de cemitério, de um bairro de cruces dispersas no escuro com os habitantes enfiando-se em estantes de carvalho (ANTUNES, 2000, p. 93-94)

A visão da Lisboa que ele encontra, quando volta de África, corresponde à visão disfemística e à irrealização que desconstroem o passado com imagens contrastantes formadas no presente. O vazio, a abjeção, a desolação, sempre expressos em termos disfemísticos e de rebaixamento físico e moral, têm grande peso de desvalorização do passado e produzem um efeito angustiante no leitor que entra em contato com essa realidade diegética e com o aniquilamento progressivo das personagens.

[...] mas Lisboa não cheira a lavras de café à vivenda de colunas do patrão na vinha virgem do capim, à mancha da fortaleza de São Paulo, à ampla e profunda respiração da terra: cheira a butano, a fumo de farturas, à peste de séculos idos, a mulas de frade e a fezes de chibo doente (ANTUNES, 2000, p. 38).

Esse estranhamento ou *unheimlich* (Otto Rank) experimentado não só por ele, mas por várias outras personagens esfacela a capacidade de alegria e ganha corpo na relação com a paisagem quando “o homem de nome Luís” se apercebe, em Lisboa, de

“um céu de estrelas desconhecidas” ou, perante o inesperado de certos acontecimentos, “assaltava-me por vezes a impressão de que haviam sobreposto um universo falso ao meu universo habitual” (ANTUNES, 2000, p. 90). O efeito deceptivo é, entretanto, mais contundente em:

O homem de nome Luís mudou o pai de braço para aliviar o cotovelo mas palavra que nunca pensei que Lixboa fosse esse Dédalo de janelas de sacada comidas pelos ácidos do Tejo, as vacas sagradas destes rebanhos de elétricos, estas mercearias de saquinhos de amêndoas e de garrafas de licor, palavra que imaginava obeliscos, padrões, mártires de pedra, largos percorridos pela brisa sem destino da aventura, em vez de travessas gotosas, de becos de reformados e de armazéns nauseabundos, palavra que imaginava uma enseada repleta de naus aparelhadas que rescendiam a noz-moscada e a canela, e afinal encontrei apenas uma noite de prédios esquecidos a treparem para um castelo dos Cárpatos pendurado no topo, uma ruína com ameias em cuja hera dormiam gritos estagnados de pavões (ANTUNES, 2000, p. 92).

A paisagem lisboeta apresentada na narrativa, primeiro pela lembrança que “o homem do nome Luís” tinha dela, indica modelos de aprendizagem histórica convencional, como em “obeliscos e largos percorridos pela brisa sem destino da aventura” ou “enseada repleta de naus aparelhadas que rescendiam a noz-moscada e a canela”. Entretanto, a percepção anímica é imediatamente desfeita e aparece deformada no momento imediato. A irrealização perceptiva desconstrói o passado, usando para tal a imagem que o presente formou de Lisboa. Na esplanada onde se senta o poeta, o rio Tejo está vazio, “sem barcos nem pássaros” (ANTUNES, 2000, p. 93). No cais de Alcântara, “o homem de nome Luís” senta-se sobre o caixão do pai, que viera com ele na nau, e espera a chegada do navio que traria seus móveis e pertences. Cansado de esperar os móveis, que teriam sido roubados, sai por Lisboa arrastando o caixão à procura de um lugar para o enterrar.

São aqui paralelamente apresentados dois elementos: o mar e o caixão do pai do poeta. Diante da iminência da reescrita da História de Portugal, que é afinal a proposta da obra **As Naus**, a versão exposta na epopéia de Camões corre o risco de um naufrágio. A analogia parece querer dizer-nos que o cadáver do pai é o cadáver da épica camoniana, do triunfalismo português ou do próprio passado histórico glorioso dos portugueses. Da mesma forma, a nau que já os havia transportado, a ele e ao cadáver do pai, não teve um destino glorioso, mas tão-somente um destino agônico: aquele de transportar miseráveis, doentes, derrotados e o cadáver no caixão que “o homem de nome Luís” arrasta por Lisboa sem conseguir sepultar (os grifos são nossos):

[...] e quando eu ia responder, danado por me estragarem a epopéia, **que todos nós temos as nossas chatices, que caneco, a minha, por exemplo, é não conseguir desembaraçar-me do pai que aqui trago**, os ossos, ou o que sobrava dos ossos, chiaram baixinho assustando o outro, que se chamava Garcia Orta, muito prazer, criava plantas medicinais na varanda, nascera em Manteigas e recuou apavorado (Anda a mangar comigo ou quê?) fitando com terror os fêmures do velho (ANTUNES, 2000, p. 157).

Não tendo meios de sepultar o pai, “o homem de nome Luís” desfaz-se do caixão e transporta o cadáver numa caixa de cartão. Acaba por lhe fazer um enterro furtivo. Entorna os restos liquefeitos do pai numa garrafa de leite vazia e passa a morar na casa do garçom Garcia Orta. Este é radioamador e criador de plantas medicinais. Vive com sua mulher, cinco de filhos e o sogro paralítico. Garcia Orta propõe ao poeta que lhe venda os restos do pai como adubo para as plantas em troca do alojamento.

O poeta rega os canteiros de plantas medicinais da varanda de Garcia Orta com o conteúdo da garrafa, “uma pitada de pai” (ANTUNES, 2000, p. 160). As plantas proliferam e, à medida que crescem desmedidamente, tomam todo o apartamento, vão

engolindo os moradores. O paralítico é o primeiro a desaparecer, engolido por um feixe de begônias; “uma liana colhia uma criança ao acaso e evaporava-se numa folhagem esponjosa” (ANTUNES, 2000, p. 161). Assim, vão desaparecendo todos os filhos de Garcia Orta, “comungados por acônitos e nardos” (ANTUNES, 2000, p. 161).

Segundo Bakhtin, este motivo não poderia ser mais grotesco e carnavalesco:

[...] a terra embebida do sangue do justo foi naquele ano tão fértil em todos os frutos que os seus flancos produzem [...] Assim, o primeiro motivo é o do corpo. O seu caráter *grotesco e carnavalesco* salta aos olhos, a primeira morte (segundo a Bíblia, a morte de Abel foi a primeira sobre a Terra) *aumentou a fertilidade da terra, fecundou-a*. Reencontramos a associação do assassinio e do parto, apresentada aqui sob o aspecto cósmico da fertilidade da terra. A morte, o cadáver, o sangue, grão enterrado no solo, faz aparecer a vida nova: trata-se aqui de um dos motivos mais antigos e mais difundidos. Conhecemos *uma outra variação dele: a morte semeia a terra produtora e fá-la parir*. [...] A imagem da *sepultura*, último abraço de nossa mãe a terra, foi evidentemente inspirada por Plínio, que trata detalhadamente do tema da terra maternal e da morte-sepultura, como o retorno ao seu seio nas Histórias naturais (t. II, p. 63). Rabelais leva a perceber essa imagem antiga da morte-renovação em todas as suas variações e matizes, não no estilo elevado dos mistérios antigos, mas antes num espírito carnavalesco, o da festa popular, com uma certeza *alegre e lúcida da imortalidade histórica relativa do povo* e de si mesmo no povo (BAKHTIN, 1999, p.286).

Entendendo-se o cadáver do pai como o cadáver da épica camoniana, e a reescrita da História de Portugal em **As Naus** como um parricídio, a analogia pode ser entendida como um exercício de metalinguagem que traduz o dilema do “poeta”, e de todos os poetas que vieram depois do ilustre Camões, em luta titânica com o “pai” por um lugar ao sol, tentando desvencilhar-se, não tanto de sua obra propriamente dita, mas dos modelos de aprendizagem histórica e identitária convencionais que foram impostos aos leitores.

A paródia do período flamejante da história pátria em estilo de errisão pós-moderna é a morte e o sepultamento do passado e simultaneamente a renovação (renascimento carnavalesco): novos procedimentos de composição romanesca se

apresentam na evolução do trabalho do escritor.

Em desacordo com a estética humanista herdada por Camões, não há grandeza na fase final da vida de “o homem de nome Luís”, mas uma hipérbole dos fatos históricos que remete à pobreza extrema do último período da vida do poeta.

Depois de correr Lisboa arrastando o caixão do pai a quem acabou por dar um enterro furtivo nos canteiros do garçom Garcia Orta, ele e o garçom passam a andar pelas ruas miseráveis e famintos, e param na “praça da minha estátua”, onde avistam o cortejo de D. Sebastião, a cavalo e a caminho de Alcácer Quibir. Finalmente, Camões é confinado num hospício onde todos estão tuberculosos. Estes são alguns aspectos do aviltamento e da degradação que caracterizam o grotesco e a carnavalização presentes no texto:

O homem de nome Luís, que se alimentava do espinafre da Mitra na antiga capela de um refeitório miserável, foi presenteado com uma cama em pedaços num pavilhão cercado de macieiras e ervas ruins [...] O homem de nome Luís, a quem apesar da ausência de sintomas obrigaram a um roupão de moribundo, obteve autorização para um intervalo de uma hora fora da cerca do hospício, escoltado por um servente que carregava o penico de loiça destinado aos bacilos da hemoptise que tardava (ANTUNES, 2000, p. 236-237).

É de notar que, apesar da desconstrução operada na narrativa, “o homem de nome Luís” é apresentado em termos de grandeza, de fragilidade humana e de atuação exemplar, o que não acontece com várias outras personagens.

### **2. 2. 5 Francisco Xavier**

O terceiro e quarto capítulos são dedicados a Francisco Xavier, a personagem e não o missionário jesuíta. Essa personagem é, de fato, inspirada na figura histórica do

missionário jesuíta São Francisco Xavier, cognominado o “Apóstolo das Índias”.

Em **As Naus**, Francisco Xavier, “indiano gordo de sandálias” (ANTUNES, 2000, p.32) dizia ser ex-dono de três cinemas na Beira, Moçambique. Retornado a Portugal, dirige a pensão Residencial Apóstolo das Índias.

O senhor Francisco Xavier, indiano gordo de sandálias, recebeu-os no camarote do vestíbulo cercado de uma dúzia de indianozinhos todos parecidos com ele, igualmente gordos e de sandálias, de tamanhos diversos como a escala de teclas de um xilofone. Cheirava a insônia e a pés, cheirava ao estrume de curral de miséria, e percebia-se o andamento de migração das nuvens pelos orifícios do reboco. Como se houvesse também guerra aqui, pensou Pedro Álvares Cabral, como se um morteiro destruísse os prédios (ANTUNES, 2000, p. 32).

O senhor Francisco Xavier começou por transferir para aquelas paredes nominais os descendentes que tivera de barregãs inumeráveis [...] os quais descendentes dormiam com minha doce e compreensiva mãe sob o aqueduto de D. João V que trazia água a Lixboa [...] Amigos desocupados, bêbedos sem vintém e vasculhadores de caixotes ajudaram-no a consertar os muros com pedaços de cartão e restos de tijolo, furtaram camas, retretes, colchões esbarrigados dos armazéns de sucata e carregaram-nos durante a noite, cidade afora, numa procissão de contrabandistas [...] a Residencial Apóstolo das Índias se encontrava em condições de receber os pecadores dos trópicos que surgissem (ANTUNES, 2000, p. 104-105).

Fernão Mendes Pinto, além de entregar a Francisco Xavier o prédio da residencial para que o recuperasse e administrasse, propõe-lhe sociedade no trabalho de recrutamento de mulatas para a prostituição nas boates:

-Muito bem, fradinho, disse ele entretido com as peripécias de um massacre de chineses. No sábado arribam pelo menos seis aviões e duas fragatas da Guiné: com esta léria da democracia fogem dos escarumbas como ratos. Ele próprio se encarregou, acompanhado da mulata, de conversar com os proprietários das boites de Arroios, somando números em guardanapos de papel, para que aceitasse um futuro rebanho de tágides, me forneceu sete dezenas de vestidos de lamê e três caixas de pomada antivenérea, pinturas, pós, lápis de pálpebras e ganchos de cabelo, aprovou os quartos abanando a cabeça, e declarou ao ir-se embora, descendo a colina aos pontapés nas pedras, Depois de amanhã quero pelo menos vinte e cinco mulheres da vida a trabalhar lá em baixo (ANTUNES, 2000, p. 105-106).

A mãe de Francisco Xavier encaminha a mulher de Pedro Álvares Cabral, assim

como as outras pensionistas, para os bares de prostitutas, garantindo, desta forma, não só o pagamento da pensão, mas também o enriquecimento rápido do filho. Francisco Xavier, sentado numa “cadeira de baloiço de palhinha” (ANTUNES, 2000, p. 41) à entrada da pensão, aguarda o regresso das mulatas a cada madrugada e retém sempre a última, que deve prestar-lhe favores sexuais.

Em Moçambique, Francisco Xavier havia trocado sua esposa, uma quase escrava trinta anos mais nova que ele, por uma passagem de avião:

Ficas com ela e a mobília e dás-me o papelinho da passagem. O meu compadre, acororado na almofada em feitio de bóia de aliviar as fistulas, mediu a rapariga, hesitante, e depois fitou-me a mim, desconfiado; [...] levava a minha esposa à experiência dado que Sei lá se ela sabe de costura, sei lá se ela sabe cozinhar. Ainda não é maior nem tem doenças, animei-o eu, demorei um tempo dos diabos a ensiná-la a obedecer, faz tudo o que lhe ordenares, passa a roupa a ferro, conhece receitas indianas, ajuda-te a vender os manipansos, aonde é que aos oitenta encontras gaja assim? (ANTUNES, 2000, p. 43-44).

A ex-esposa e seu compadre dão-se bem, enquanto o Francisco Xavier se arrepende da troca. Volta à Beira para desfazer a troca e recuperar a esposa:

Abre a porta ao teu marido, comandou o meu compadre cuja voz aumentava com o sifão do vento, e dali a pouco o trinco correu na bainha empenada, a moça surgiu, descalça [...] E a minha mulher, calcule-se, filha de comerciante branco, filha do dono da única cantina num quilómetro em redor, ajudando-o com pachos frescos no peito e na testa, muito mais sub-missa e solícita do que em qualquer ocasião o foi comigo [...] Entrega o bilhete ao homem, Lourdes, disse o meu compadre do seu fosso de agonias, e a branca enfiou o cotovelo num pote, remexeu sons de chaves, e avançou para mim no andar de bicho sem raça com que pela primeira vez a vi, caminhando dos coentros do quintal para o prefabricado do pai, alta loira, forte, uma égua grande e dócil [...] uma cabrona de cesta na dobra do braço a sumir-se em casa sem me olhar e que deixou uma espécie de gás de aquário a ferver-me nos ossos, um aturdimento, mãezinha, como o de agora, ao estender-me a passagem, embrulhada naquilo que de perto reparava ser uma toalha tal como reparava no corpo nu por baixo, no peito largo, na barriga lisa, na espuma arruivada dos pêlos. [...] Se já tens o papel para Lixboa vai-te embora, chiou o meu compadre [...] e eu pensei, sem parar de admirá-la, a avaliar-lhe a musculosa serenidade dos ombros e do púbis, Quero voltar atrás com o negócio, que coisa, quero agarrá-la pelas crinas e levá-la comigo. [...] Entrega ao teu marido o que se combinou e chega aqui, e a minha esposa poisou o bilhete numa ponta da mesa e aproximou-se

fascinada por aquela voz sem quebras de pardal altivo até quase encostar os quadris à orelha do homem (ANTUNES, 2000. p. 44-46).

Da condição de missionário jesuíta espanhol respeitado, a serviço de Portugal em Goa no século XVI, a personagem faz um percurso de queda em direção ao abjeto. Há nesta atitude narrativa uma inegável perversão que confere ao “fradinho” o papel de negociante lúbrico e explorador (juntamente com sua mãe) da condição pungente das retornadas. Além de inverter papéis de representação histórica numa conversão fabular que os despe da componente mítica (e lhes confere humanidade, grandeza e fragilidade humana), o grotesco das sucessivas situações sugere a dimensão neocolonial que a descolonização portuguesa implicou. Exalta, ainda, a percepção de que outros tipos de exploração se apresentam.

### **2. 2. 6 O casal da Guiné**

Como já referimos, na falta de alojamento para todos, os retornados são instalados em hotéis. Um casal anônimo e setuagenário de Bissau é alojado num hotel cinco estrelas e fica deslumbrado com o luxo do Hotel Ritz em Lisboa. O “casal de retornados” representa o emigrante pobre e urbano das colônias.

É sensível o tratamento do grupo enquanto entidade coletiva na qual se insere o sujeito do enunciado que a descreve. O homem da Guiné, o narrador / protagonista do quinto capítulo, atuante pelo menos no plano do discurso, observa os comportamentos humanos e tece reflexões sobre o que eles têm de desajeitados e abjetos. Em pouco tempo, todos os emigrantes passam a usar os banheiros das suítes como cozinhas, e as



mulheres fazem vestidos novos com as cortinas do hotel.

A grande empreitada das descobertas e da colonização resulta em desilusão constatada pelo homem da Guiné: “Já não pertencemos nem a nós, este país comeu-nos as gorduras e a carne sem piedade nem proveito uma vez que se achavam tão pobres como haviam chegado” (ANTUNES, 2000, p. 54).

### **2. 2. 7 Manoel de Sousa de Sepúlveda**

No sétimo capítulo, Manoel de Sousa de Sepúlveda é apresentado como negociante de diamantes em Malanje, Angola, e sócio de um inspetor da Pide, a polícia secreta salazarista. Em Lisboa, encontra seu apartamento ocupado por retornados, que o roubam e o expulsam. Estabelece-se em Portugal e enriquece com os bares, entre eles, o “Dona Leonor”. No capítulo onze, Manoel de Souza Sepúlveda é visitado por Afonso de Albuquerque, D. Francisco de Almeida e o padre António Vieira no “Bar Dona Leonor”, onde “falsificava os coqueteiles”.

Parece interessante comparar o tratamento dado às mesmas personagens históricas em textos diferentes. Manoel de Sousa de Sepúlveda faleceu num naufrágio no navio galego São João, e Fernão Mendes Pinto, companheiro de Francisco Xavier, nas andanças pelos mares do Oriente. No prólogo da **História Trágico-Marítima**, Bernardo Gomes de Brito descreve Manoel de Sousa de Sepúlveda:

Como é esta que se conta neste naufrágio para os homens muito temerem os castigos do senhor e serem bons cristãos, trazendo o temor de Deus diante dos olhos, para não quebrar seus Mandamentos. Porque Manoel de Sousa era um fidalgo mui nobre e bom cavaleiro, e na Índia gastou em seu tempo mais de cinquenta mil cruzados em dar de comer a muita gente, em boas obras que fez a muitos homens (BRITO, 1998, p. 5).

No texto oficial a abordagem é elogiosa e Manoel de Souza Sepúlveda reconhecido como “fidalgo mui nobre e bom cavaleiro”, além de altruísta e caridoso. Já no texto paródico, ele enriquece com os bares onde promove a prostituição de retornadas e “entendeu-se com Fernão Mendes Pinto e o senhor Francisco Xavier sobre os pormenores de recrutamento e manutenção de um contingente razoável de mulatas” (ANTUNES, 2000, p. 103), entre outras irregularidades.

Às dez da noite entrava no “Bar Dona Leonor” (homenagem à esposa sob o seu anjo de pedra no país dos antropófagos) e dirigia do balcão uma manada de raparigas lânguidas e de septuagenários desbocados que a idade assanhava, os quais trepavam a artrite ao longo de coxas cobertas de meias de seda em que rebentava uma carne de talho. Instalado na ponte de comando do balcão, protegido por espelhos, gargalos e cálices, Manoel de Sousa de Sepúlveda falsificava os coqueteiles acrescentando-lhes um terço de xarope de botica ou uma medida de loção contra a calvície do droguista vizinho, tomava o pulso às bebedeiras para impedir estragos no veludilho dos bancos, regulava a intensidade da música consoante a temperatura da clientela (ANTUNES, 2000, p. 123-124).

Manoel de Sousa de Sepúlveda é apresentado na narrativa como um *voyeur* incorrigível que tem o hábito de espreitar jovens estudantes à saída do colégio:

**Manoel de Sousa de Sepúlveda** achava-se em Malanje, a podar os arbusto do quintal, à espera das raparigas do liceu. No cacimbo de Malanje enrolado nas árvores em exalações asmáticas, espiando a rua pelo defeito das lentes e imaginando a campainha do fim das aulas, os livros fechados às pressas, canetas perversas que tombam e se perdem, a estrada de terra até o quartel e a seguir o alcatroado da rampa de vivendas e **eu** a decepar ao acaso ramos e folhas, preso a dezenas de pernas e cinturas jovens que se afastam [...] as estudantes que se segredavam, se abraçavam e discutiam na direção do almoço, e o alicate a aparar o nada, a aparar o ar, a aparar, num empenho de ferrugem, as gotas suspensas do cacimbo (ANTUNES, 2000, p. 86).

A desmoralização da personagem é inegável na inversão dos papéis de representação histórica que a despe da componente mítica e lhes restitui as

características humanas. Assim, a narrativa efetiva a desconstrução das antigas hierarquias.

### 2. 2. 8 Padre António Vieira

Também aparece no “Bar Dona Leonor” o Padre António Vieira. Essa personagem, transfigurada pela carga grotesca que o narrador lhe imprime, desconcerta o leitor. Nessa versão do Padre Vieira, está presente a mesma diversão ou inversão geográfica que orienta a dinâmica da viagem em **As Naus**. Se em **Mensagem**, o sermoneiro era uma “STRELLA” (grafado em maiúsculas), em **As Naus**, resulta um Vieira bebedor, boêmio, desmoralizado e pervertido pela reescrita de Lobo Antunes:

Às cinco e meia, quando a primeira claridade lutava com os candeeiros da rua e os vice-reis, derrubando copos, discutiam a estratégia de Trafalgar, o padre António Vieira, sempre de cachecol, expulso de todos os cabarés de Lisboa, procedia a uma entrada imponente discursando seus sermões de ébrio, até tombar num sofá, entre duas negras, a guinchar as sentenças do profeta Elias numa veemência missionária [...] vendo o Padre Vieira abençoar Arroios num aparato papal e os vice-reis partirem às guinadas num bailado precário (ANTUNES, 2000, p. 124-125).

O processo de anamorfose da narrativa, que sobrepõe e altera figuras e fatos históricos fundadores, apenas mantém simbolicamente da História o nome do Padre Vieira, exatamente como o narrador afirma sobre Sepúlveda: “Conservou apenas o nome Manoel de Sousa de Sepúlveda” (ANTUNES, 2000, p. 126). Esse procedimento estende-se a todas as personagens, operando-se, assim, uma perversão discursiva, que é um modelo possível de reescrita. Sobre o termo “perversão”, no sentido clássico e etimológico, o **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa** afirma ser:

[...] mudança do estado normal; transposição ou inversão (da construção no estilo); alteração de um texto; depravação, falsidade; excessivo rigor (no uso das palavras), purismo; extravagância, desvario (2001, p. 2198).

Essa transposição, que utiliza um determinado meio, não tem, no entanto, a componente negativa que normalmente lhe é atribuída. Deformação, desmistificação, desmitificação e degradação das personagens gloriosas do passado nacional reduzem tudo ao ridículo e ao risível, evidenciando a perda da excelência humana.

### 2. 2. 9 D. Manoel

A análise da imagem de D. Manoel também concorre para a análise e entendimento da obra. O rei encontra-se com Vasco da Gama, ambos saem em andanças pelas ruas e criam situações absurdas e insólitas. Decantado em **Os Lusíadas**, o rei D. Manoel é, na narrativa, decadente, parodiado e ridicularizado:

Havia quarenta anos que Vasco da Gama não falava ao monarca, e após meses sem conto na sala de espera, a ler revistas de consultório médico, [...] encontrou um príncipe envelhecido afastando as moscas com o ceptro, de coroa de lata de rubis de vidro na cabeça e hálito de purê de maçã de diabético, acorçado no banco de uma janela gótica aberta para os galeões da sua esquadra, que contemplava, desinteressado, na melancolia das gripes. [...] (ANTUNES, 2000, p.117)

Aos domingos de manhã, se havia sol, o rei D. Manoel buzinava na rua, no interior de um Ford antiqüíssimo, ferrugento e descapotável, e as vizinhas, estremunhadas, espiavam em camisa o monarca de coroa de folha na cabeça e blusão de manga arregaçada, que acenava a Vasco da Gama com o cetro ordenando-lhe que descesse para seguirem, Marginal fora, a discutir o Oriente num rebolar coxo de bielas, envoltos em rolos de fumo escuro de motor. [...] aportavam a uma esplanada tranqüila para uma refeição de octogenários que a idade resumia a crepes, açordas e purês, e de cócoras num penedo, odiados pelas arvéolas das escarpas, dissertavam de viagens, dos méritos íntimos das chinesas e dos negócios do reyno. D. Manoel, de coroa nos joelhos, a coçar a cova da moleirinha com a unha, lamentava-se da miséria desta vida, pá, repara como envelhecemos tanto sem darmos conta disso, repara que já não servimos para nada, qual exagero, catrino, para nada, queres trepar a um mastro e não consegues, queres ler

a lista de telefones e chapéu, [...] o nariz nos engrossou, hã, a testa amareleceu de pregas, as bochechas se cobriram de saliva de lagarta de couve, talvez que nos fizesse bem ir esta noite ao circo, o circo ajuda, está um ao pé do palácio e sempre se vêem as contorcionista e bicharocos ensinados, eu pélo-me por contorcionistas, não gostas quando elas dobram os cotovelos ao contrário, e depois cheira tanto a amoníaco nos corredores que nos podemos urinar nas calças sem vergonha, que tal reservarmos um camarote para logo? (ANTUNES, 2000, p. 184).

Com pequenas diferenças quanto ao resultado, este é o mesmo procedimento que Bakhtin descreve em **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o alto é deslocado dos cumes da glória à baixa posição da fragilidade; o forte é diminuído à posição de frágil.

D. Manoel e Vasco da Gama são presos por irregularidades no carro em que circulam. São dados como loucos e internados num hospício:

[...] saltem-me do calhambeque que tenho um quartinho do caraças à vossa espera na esquadra. [...] Enfiaram-nos, na companhia de um balde para micções urgentes e de uma corrente de ar que nos arripiava o pescoço de avisos de gripe, no compartimento ao lado em que aferrolhavam o judeu António José da Silva[...] que se entretinha a jogar a batalha naval com Vasco da Gama, fazendo batota nos barcos de dois canos para ganhar mais depressa [...] De forma que no dia imediato, escoltados por um funcionário da justiça, aguentámos das oito da manhã às três da tarde [...]Alteza, faça o favor, e nos restituiu as terras, o gado, os castelos da nossa condição [...] De fato, senhor conde, anda uma pessoa numa trabalhadeira horrorosa a descobrir o caminho marítimo para a Índia e zumba, uma doutora que se inclinou com infinitos respeitos a despedir-se de nós, Até mais ver, fidalgos, nos deu palmadinhas nas costas, nos garantiu, muito séria, a piscar olho ao tribunal (ANTUNES, 2000, p. 187-193).

A paródia, que reafirma a componente mítica do romance e é realçada pela relação com o contexto contemporâneo, está claramente apresentada no par Vasco da Gama e D. Manuel. São ambos retratados em estado de decadência física e de prestígio perdido. Ninguém os reconhece como sendo o rei de Portugal e o grande navegador descobridor do caminho marítimo para a Índia, e eles passam por loucos ao declarar

essas identidades. O percurso que fazem juntos na narrativa é o da deterioração progressiva.

## 2. 2. 10 Vasco da Gama

Como já mencionamos, **As Naus** propõe uma possível reescrita de **Os Lusíadas**, vistas as circunstâncias e suas conseqüências pelo filtro do desencanto. A paródia valoriza a sátira que se faz por meio da linguagem, da própria estrutura lingüística que “dá vida” ao Gama e o apresenta desvestido da glória que sempre se associa a seu nome. Foi na linguagem e pela linguagem que a literatura valorizou hiperbolicamente a expansão marítima e seus promotores. É igualmente por meio da linguagem que Lobo Antunes parodia, ridiculariza, ironiza, rebaixa e reduz os vultos históricos a grotescos “sósias paródicos” (Bakhtin) e grotescos.

A representação física e psicológica de Vasco da Gama, no discurso, apresenta uma das mais importantes características do grotesco: a hipérbole da decadência física e dos atos que se relacionam com o baixo corporal (os grifos são nossos):

O sobrinho, de jaquetão de fazenda da Covilhã, pérola lacrimosa na gravata, vestido como para um baile de cangalheiros[...]e foi a contragosto que tangeu adiante de si aquele **rupestre bisavô** de espada para lhe mostrar um quarto nas traseiras do estabelecimento [...] No entanto o conde, aborrecido de tempestades e pelagras e farto de curar os **males venéreos** de Goa com banhos de ácido que lhe pelavam o **escroto** e o impediam de andar semanas seguidas, afeiçoara-se à vida da sua adolescência que as marés do Tejo exibiam e tapavam em golpes de ilusionistas (ANTUNES, 2000, p. 115-116).

As **pálpebras de galo idoso** de Sua Majestade encontraram **as minhas, por igual pregueadas e pisadas**, e por momentos assaltou-me a idéia absurda de sermos um único indivíduo que se observa ao espelho, surpreso dos adereços das golas, dos brincos e das fivelas de ouro, de cócoras rente à água a salvo de cortesãos e aduladores, mais **vulnerável e frágil** do que um grumete em desgraça (ANTUNES, 2000, p. 121).

Acontecera-lhe de tudo na vida, desde descobrir a Índia, limpar, com as próprias mãos, as diarréias e os vômitos do meu irmão moribundo Paulo da Gama [...] engolia a pescada com grelos da dieta ordenada pelo médico da Marinha após decifrar os

papelinhos das análises, Nada de gorduras nem de fritos, senhor conde, que não gosto do que esse fígado me diz. [...]. Jantava água de barril e biscoitos de caravela [...] subia a raspar as pantufas no soalho de tacos, despia-se, conforme as juntas deixavam, do cinto, do punhal, do gibão, da bóia de cacilheiro, e dos restantes adereços de **nauta sem idade**, catava alfaíates de rio dos caracóis do **púbis** e lêndeadas de vazante dos refegos das **nádegas**, enfiava-se membro a membro num pijama de bolinhas de criança (ANTUNES, 2000, p.181-183).

Os termos “rupestre bisavô”, “pálpebras de galo idoso” e “as minhas, por igual pregueadas e pisadas”, “vulnerável e frágil” e “nauta sem idade” denotam a decadência física, enquanto os termos “males venéreos”, “escroto”, “púbis” e “nádegas” são menções ao baixo corporal que têm a função de rebaixar a personagem.

O navegador, que descobrira a Índia e cuidara do irmão Paulo, regressa finalmente a Portugal. Vive agora num bairro da Madre de Deus: “Queria dizer-lhe, à medida que as tágides se evaporavam, uma após a outra, no betume das ondas, do meu regresso Lixboa num porão de lençóis ensopados de vômito e de enervada miséria” (ANTUNES, 2000, p. 121). D. Manoel vem buscá-lo aos domingos para irem ao Guincho. Vasco da Gama é um aposentado de uma fábrica de rótulos de cerveja. D. Manoel quer verificar a fama e a persistência da sua trapaça no jogo. Quando é preso e condenado à internação no hospício juntamente com D. Manoel, o navegador conclui: “compreendi de súbito a extrema vacuidade do mundo por mais monumentos que se construam nos ancoradouros de caravelas de conquistar o mundo” (ANTUNES, 2000, p. 190).

É importante notar que nenhum dos atributos fundamentais respeitantes a D. Manuel e ao Gama aparece anulado pela paródia. A presença das duas personagens é banalizada com o efeito da sobreposição temporal e repõe o mito que elas representam,

anulando o binarismo respeito/irrisão na sua dimensão de memória e patriotismo. Essa tendência da literatura para abordar o mito é própria da pós-modernidade.

### 2. 2. 11 Diogo Cão

Na narrativa, Diogo Cão é fiscal da Companhia das Águas e “verificava contadores de água em Loanda”. Esta metonímia converte o grande navegador da história dos descobrimentos, “um homem que navegava como poucos até a febre das tágides e a mania das sereias de Cacilhas lhe torcerem as engrenagens (ANTUNES, 2000, p. 151), à rotina do funcionalismo público, rebaixando-o. Os aspectos grotescos desenvolvidos em torno da personagem metamorfoseiam-no em “almirante de ilhas perdidas que babava, numa voz podre, saliva de vinho e canções de grumete” (ANTUNES, 2000, p. 71) e desconhecido de todos. O rebaixamento é evidente (os grifos são nossos):

Os armadores **ignoravam-no**, salvo o dono ce um bacalhoeiro da Terra Nova que se franziu todo numa **concentração inútil, Diogo Cão, Diogo Cão, palavra que esse nome não me é estranho**, foi Diogo Cão que disse? [...] Perguntei por ele aos pescadores da margem, de dedos dos pés unidos por membranas de alcatrão, e aos travestis cor de lírio das amoreiras da Avenida Vinte e Quatro de julho, e todos me repetiam, **confusos**, numa voz escolar, **Diogo Cão, Diogo Cão, não é por acaso o barbaças que descobriu a Madeira?** (ANTUNES, 2000, p. 198-199).

O nome de Diogo Cão é associado a termos que denotam decadência física e moral (os grifos são nossos):

[...] e eu explicava-lhes pacientemente que não, meu menino, não descobriu Madeira nenhuma, é **apenas um capitão das Áfricas**, aquele que subiu a foz do Zaire com os



navios de el-rei, volta não volta fica-me para aí a **zunir de febres palustres**, céreo do **enjoo dos vômitos**, estrangulado em mantas [...] até se lhe animar o olhinho ao quinto ou sexto **comprimido de quinino**, um **almirante pobre**, de **frasco de vinho no bolso** e **mapas limosos**, da costa do Congo, na mala, um escudeiro do mar que **verificava contadores de água em Loanda** e exalava a irreparável **atmosfera de naufrágio** das **ratazanas de porão** (ANTUNES, 2000, p. 199).

Diogo Cão, que conservava ”bolorentos mapas antigos e um registro de bordo a desfazer-se” (ANTUNES, 2000, p. 66), vai à Residencial Apóstolo das Índias buscar os diários de bordo, mas acaba jogando no lixo o precioso material que há muito guardava. Aparece aqui novamente uma metonímia (mapas por territórios descobertos), e assim se desfazem o sonho e glória das descobertas:

O peso das ilhas e das penínsulas de Diogo Cão, excessivo para a idade de ambos, obrigava-os a desembaraçar-se uma a uma de enciclopédias inteiras de arquipélagos e de estreitos no trajecto até à praça de sinos medievais da Misericórdia, [...]. O planeta inteiro sumiu-se dessa forma, país a país e meridiano a meridiano, nos caixotes da cidade, e não lhes sobrava mais, por alturas do Jardim da Patriarcal, que um astrolábio ferrugento e meia dúzia de recortes de jornal de Luas & Marés que o almirante utilizava a fim de orientar melhor a navegação das caravelas (ANTUNES, 2000, p. 232).

A personagem procura as ninfas sumidas dos mares nos últimos tempos. Finalmente encontra-as em Amesterdão, “cidade de filósofos polidores de lentes que circulavam pelas ruas em bicicletas anacrônicas” (ANTUNES, 2000, p. 145). O narrador continua descrevendo a surpresa de Diogo Cão:

Vimos fragatas argentinas e cruzadores turcos adormecidos no porto, velhinhas que se admiravam com os nossos mosquetes, os nossos adornos de linho e o facto de comermos com as mãos, e à noite, ao passear pela cidade o descobridor encontrou-se numa avenida pavimentada de pentágonos de fluore de reflexos de canais, com bares de genebra de porta em porta e vitrinas acesas que mostravam, entornadas em cadeirões de sobas, mulheres de ligas vermelhas ondulando para ele as barbatanas de cação. De forma que parou diante de uma gorda alta, de peitos nus, com um charuto

esquecido no baton, e pensou, a espalmar na testa um soco de quem se recorda de repente, Caramba, agora compreendo porque é que os nossos rios estão desertos, as ninfas emigraram em cardume para aqui (ANTUNES, 2000, p. 145-146).

A narrativa continua o trabalho de desconstrução, apresentando as ninfas despidas de sua componente mítica e transformadas em prostitutas, exploradas em vitrines das *sex shop* em Amesterdão:

[...] aproximou-se tanto do trono de uma abelha mestra sem idade, de coxas solenes, estendida de barriga para cima em almofadas de seda, que a mulher acabou por distinguir aquele bisavô de punhal, mascarado de entrudo, no meio da multidão de turistas [...] dei comigo, amor da minha alma, ocupada em tentar correr sem sucesso os reposteiros da montra e oferecendo-me a amplidão de planisfério das nádegas (ANTUNES, 2000, p. 146).

À descrição da cena grotesca, soma-se a opinião dos subordinados, constrangidos com a atitude do superior:

Recuamos uns passos para a sombra das árvores do canal, no sonho que ninguém supusesse que éramos os subordinados, imagine-se, de um idiota consumido por arrebatamentos ridículos, a beijar, de gatas, o cu de uma galdéria por uma fresta das cortinas mal fechadas, e a abraçar-lhe os tornozelos, a roçar-lhe o queixo pelas tetas disformes, uma rameira mais ranhosa do que os monstros corcundas que se oferecem, por altura de Leiria, à fome sem critérios dos camionistas (ANTUNES, 2000, p. 146).

Em Lisboa, Diogo Cão continua a perseguir as ninfas, enquanto o rei lhe chama a atenção, “zangado com as minhas dívidas de vinho” (ANTUNES, 2000, p.150). O navegador tem o sonho de repovoar o rio de Tágides. A idéia das ninfas funde o carácter pátrio e ivocativo das Tágides com o classicismo poético das nereides e com o erotismo do canto IX de **Os Lusíadas**.

Finalmente, reencontram-se o navegador e uma velha prostituta, sua amante em Luanda, apaixonada por ele. No penúltimo capítulo, almirante e prostituta vivem juntos uma aventura amorosa numa “madrugada memorável” (ANTUNES, 2000, p. 223). Este idílio retoma o mito do holandês errante, alegoria do homem condenado à errância perpétua, a menos que seja salvo pelo amor de uma mulher. Lembra, sobretudo, o canto IX de **Os Lusíadas**, o idílio do Gama com Tétis, e retoma seu significado erótico:

Diogo Cão, que se julgava reservado por determinação divina para amores de Tétis e que jamais acreditara que os seres de vastos seios orvalhados de escamas metálicas e cauda de bacalhau da Groenlândia que os seus contramestres lhe apresentavam para as semanas de desocupação de descargas e concertos eram rameiras de porto mascaradas de artificios de cartolina, planeou ignorar o conselho da mulher a fim de não trair o cardume de sereias da sua paixão de sempre, com berbigões no cabelo e colares de burriés à cintura (ANTUNES, 2000, p. 220-221).

È uma das personagens centrais, de construção poética sensível no romance, e pode ser apontada no plano da grandeza e do tratamento da figura como modelo, tal como “o homem de nome Luís”. Sentado com Pedro Álvares Cabral nas escadas da residencial, Diogo Cão comenta com o amigo “como era difícil viver nesse árduo tempo de oitavas de épica e de deuses zangados” (ANTUNES, 2000, p. 66).

Embora Diogo Cão e “o homem de nome Luís” representem a queda de alguns valores coloniais mais prezados, como a crença e a honra, embora na miséria material e senil, estas duas personagens acedem a numa espécie de ascese, na criação literária e erótica.

Desta forma, esta anti-epopéia não contraria integralmente o poema de Camões. É a parte de homenagem (ao texto ou tema parodiado) que a paródia sempre conserva e que em **As Naus** também se pode verificar.

## 2. 2. 12 A figura feminina

De todos os casos de personagens em que se pode verificar o rebaixamento rabelaisiano recorrente na narrativa, o da figura da mulher é o mais exacerbado.

Ao isolarmos as figuras femininas da narrativa para uma análise mais detalhada, observamos que apenas três delas, assim mesmo com participação meteórica no enredo, não são prostitutas: a mulher do casal da Guiné, velha e louca; a mulher do garçom Garcia Orta, mãe de uma dezena de crianças, miserável e tão ocupada com as lides domésticas que não percebe que os filhos vão desaparecendo engolidos pelas plantas, e a mãe de Francisco Xavier, a velha cafetina da Residencial Apóstolo das Índias que auxilia o filho:

Uma velha centenária trazida de Malabar ou de Timor com a primeira pimenta, amante de descobridores barbudos de tosse espessa de barrica, que conversava com o senhor Francisco Xavier na linguagem colorida dos ídolos de pau adormecidos sob árvores imensas nos seus pagodes de cobre, uma vetusta namorada de marujos que assistira impávida a abordagens ferozes, ulcerações de escorbuto, fumigações de bálsamos e melancolias de vice-reis [...] não se preocupou muito com o miúdo ou comigo, ocupados a medir a densidade da noite pela pressa das corujas, mas avançou e recuou várias vezes na direção da mulata observando-lhe a cara, o corpo, as pernas, e eu sentia-me na Ribeira ou no mercado de Cascais em manhãs de vozearia, papagaios, zangas, regateio, a assistir ao desembarque dos escravos, de penas de galo na nuca, por uma portinha das fragatas. [...] Os ratos que conspiravam no forro do tecto desprenderam do alto uma placa de calíça, e nisto a velha, de boca aberta, pulou como um sapo aleijado, filou a mulata com as pinças das garras e arrastou-a para os túneis do Apóstolo das Índias (ANTUNES, 2000, p. 37).

Todas as demais personagens femininas são prostitutas, ou acabam, no transcurso da narrativa, por dedicar-se ao meretrício em decorrência do desemprego e da miséria. As mulheres são encaminhadas para Francisco Xavier, que enriquece abrindo bares, promovendo e organizando a prostituição em Lisboa.

[...] que aceitasse um futuro rebanho de tágides, me forneceu sete dezenas de vestidos de lamê e três caixas de pomada antivenérea, pinturas, pós, lápis de pálpebras e ganchos de cabelo [...] quero vinte e cinco mulheres a trabalhar lá em baixo. Se fossem necessárias provas, a certeza acabada de que Deus está comigo é que mandei segunda-feira, embelezadas de lantejoilas e de xailes, trinta e oito africanas para as discotecas da Avenida Almirante Reis e do Martim Moniz, sem falar, ó servos do Senhor, nas que espalhavam as ancas demoradas pelos jardins e pátios da cidade [...] Em pouco tempo, graças à bênção do Pai, um desmesurado rebanho de convertidas à Fé ocupava todos os bairros de Lixboa (ANTUNES, 2000, p. 105-106).

Da escada assistiam [...] à partida do bando de tágides de lamê que a mãe do indiano enxotava, pela erva da encosta abaixo, na direção das discotecas de Arroios, da fachada da Morgue e do lago de patos do Campo de Santana, deusas magras aos tropeços nos seixos e nas raízes da terra, perseguidas pelos filhos de umbigos ao léu que as chamavam, que desistiam, que entravam na pensão como os cachorros regressam, derrotados, aos portões das quintas [...] (ANTUNES, 2000, p. 67).

[...]um primo lapidador emigrado em Amesterdão, com loja de ourives no bairro das mulheres de má fama, aboboradas nas suas vitrines como Budas de carne (ANTUNES, 2000, p.75).

[...] encontrou-se numa avenida pavimentada de pentágonos de flúor e de reflexos de canais, com bares de genebra de porta em porta e vitrinas acesas que mostravam, entornadas em cadeirões de soba, mulheres de ligas vermelhas ondulando para ele as barbatanas de cação (ANTUNES, 2000, p. 145-146).

O caráter deceptivo estende-se a cada figura feminina na narrativa. A mulher é percebida pela óptica da feiúra, da velhice, da exaustão, da passividade, da solidão, da condição de explorada, prostituída e excluída. A violência sexual exercida sobre as mulheres da pensão degrada toda a visão romântico-simbolista do amor e do corpo. A solenidade da sexualidade é carnavalizada pela idéia da rotina obrigada que representa a prostituição como forma de sustento. Carnavalizam-se, portanto, as noções burguesas de casamento, fidelidade e honra, sobretudo no caso de Pedro Álvares Cabral e da esposa, que se prostitui e se torna amante de Manoel de Sousa de Sepúlveda.

Percebe-se em todo o discurso narrativo essa atitude de estranhamento em relação à figura da mulher. Mesmo quando não se trata de uma figura feminina, são freqüentes expressões como: “[...] o caixão exalava um odor de medusa de placenta antiga” (ANTUNES, 2000, p. 91). Os termos “caixão” e “placenta antiga” sugerem a idéia de morte e de putrefação reforçada pelo termo “odor”. Em conjunto, o período

reitera o sentido de degradação física associado ao feminino. Degradação, decadência e esterilidade são idéias presentes também no caso da prostituta apaixonada por Diogo Cão e descrita por ele nos seguintes termos:

Galgou a Avenida da Liberdade em reptações de enguia [...] a desgraça de varizes de polvo das pernas lamentáveis [...] Ainda assim, empurrada por um braço que não havia, a mulher foi tropeçando sem destino nas calçadas de Lisboa e nos cristais do próprio ácido úrico recuperado que lhe dificultava a marcha e endurecia a coluna (ANTUNES, 2000, p. 205).

O Almirante fitou a mulher deitada [...] mirou em redor o seu desgraçado quarto de puta [...] e tornou à criatura estendida detalhando-lhe as pregas sem viço das pernas, o cabelo raro, as bochechas murchas, os bicos dos peitos idênticos a nozes doentes, os pés de avestruz deformados pelos tacões tortos [...] o empurrou para o colchão ilimitado no qual, em lugar das ninfas do costume, resmungando Ai filho e soltando escamas pintadas como os frangos de capoeira largam penas, jazia uma criatura sem formas que lhe sorria sob o exagero do baton (ANTUNES, 2000, p. 218-221).

O narrador Francisco Xavier vende a esposa a seu compadre. Ela é descrita por ele, quando este a consegue de volta vários anos depois, em termos que igualmente sugerem a degradação e o grotesco:

O contato com o meu compadre [...] amarelecera-lhe a carne, embaciara-lhe a pele, endurecera-a de joanetes, e o senhor Francisco Xavier defrontou-se com uma criatura de idade improvável a mastigar papas com a esponja das gengivas, irritando-se com as galinhas que esqueciam ovos na palha dos colchões. Perdera as coxas e os rins majestosos de outrora, e arbustos de pêlos grisalhos floriam-lhe nas pernas. [...] – Para onde vamos?, perguntou ela numa voz doente ao longo da qual as sílabas se alongavam numa preguiça de larvas. [...] – Trabalhar de puta em Lisboa, informou ele a escorrer água suja das abas do casaco. Pode ser que a minha mãe faça alguma coisa de ti (ANTUNES, 2000, p. 109-110).

Da condição de sereia encantadora, a imagem das belas tágides é reduzida ao mais grotesco estado de objeto inominado. Mais uma vez, verifica-se o recurso da queda do sublime ao grotesco, da exaltação camonianiana à anulação:

O reformado pensou que quase tudo mudara em Lixboa desde que embarcara para Angola, a habitar no meio da solidão dos negros. Uma epidemia de moléstias ribeirinhas extinguiu praticamente as tágides, reduzidas a um pequeno cardume de sereias grisalhas que se alimentavam de esgotos de Chelas e do sedimento da Siderurgia, jogado às ondas por intermédio por uma companhia de rede de canais (ANTUNES, 2000, p. 118).

Tágides a quem as hérnias da coluna mal consentiam nadar catavam-se de conchas perto do aparato da Petroquímica e do seu odor de tripas amoniacaís (ANTUNES, 2000, p.120).

[...]e nós ali, sozinhos, no silêncio e na paz da tarde, examinando as tágides sem força para lutar contra as marés e impregnando-nos lentamente de uma doçura de trevas. [...] Queria dizer-lhe, à medida que as tágides se evaporavam, uma após a outra, no betume das ondas, do meu regresso a Lixboa num porão de lençóis ensopados de vômito e de enervada miséria (ANTUNES, 2000, p. 121).

A figura das ninfas é decadente e traduz a profunda desilusão e o desencanto das expectativas falhadas do sonho grandioso do Quinto Império. As conchas coladas ao corpo, das quais tentam se livrar, são incompatíveis com a idéia de ninfas e surpreendem o leitor com a idéia da velhice e degradação, inúmeras vezes sugeridas na obra.

O rio Tejo, reduzido na narrativa a uma faixa de lama, conspurca os corpos e a imagem das mitológicas e belas tágides, que são igualmente degradadas pela imagem de exaustão e de hérnias na coluna. O mar promissor, tão cantado na épica portuguesa, evolui para a idéia de um mar poluído pela “Petroquímica e seu odor de tripas amoniacaís” (ANTUNES, 2000, p. 120), onde as poucas tágides que sobraram são “sereias grisalhas que se alimentavam de esgotos de Chelas e do sedimento da Siderurgia”.

Trata-se repetidamente de uma queda do sublime ao grotesco, da exaltação camoniana à anulação. É, mais uma vez, a menção do grotesco como recurso rabelaisiano de rebaixamento. A “rede de canais“ de esgoto “odor de tripas amoniacaís” são termos muito próximos do corpo grotesco que Bakhtin estuda na obra de Rabelais:

A obra de Rabelais é o coroamento da concepção grotesca do corpo que lhe legaram a cultura cômica popular, o realismo grotesco e a linguagem familiar. Não vimos outra coisa além do corpo grotesco em todas as imagens analisadas. O livro todo é atravessado pela corrente poderosa do elemento grotesco: corpo despedaçado, órgãos destacados do corpo [...] intestinos e tripas, bocas escancaradas, absorção, deglutição, beber e comer, necessidades naturais, excrementos, urina, morte, parto, infância e velhice, etc (BAKHTIN, 1999, p. 282).

As mulheres que não são prostitutas são raras e acidentalmente mencionadas na obra. Portam consigo a imagem do vazio, da anulação e do fim, como se observa aqui:

[...] mulheres vestidas de preto nas aldeias desertas, espalhando as saias em redor de banquitos de pau, a olharem para o interior de si mesmas num oco absurdo (ANTUNES, 2000, p. 119).

Parece pertinente observar que, de todas as tentativas de impor uma identidade a alguém externamente, na prática como na ficção, as figuras femininas não merecem, nesse sentido, um esforço mínimo. Enquanto as personagens masculinas são nomes destacados da história de Portugal, nenhuma personagem feminina tem nome. Nem voz ou opinião. A mulher não se pronuncia no discurso do texto. Não tem emissão própria de palavras, e a narrativa não integra a fala feminina nas suas manifestações diretas.

A mulher, a quem tudo tem sido imposto pelo homem, pelo sistema econômico, pela reprodução, está na narrativa na condição de objeto e não opera transformações. É relegada a uma exterioridade objetual evidente. A passividade e a resignação quase vegetal da mulher, na narrativa, é a incapacidade de subjetivação que impede a palavra do outro. Pode querer assinalar, em termos do próprio país, uma circularidade contínua, o ensimesmamento que anula o diálogo, a palavra do outro, e culmina no monólogo estéril, na perda definitiva e na morte.



Sobre a questão da ausência de discurso do feminino, somada ao fato de quase todas as personagens femininas serem prostitutas, poderá auxiliar-nos o seguinte esclarecimento de Mary Russo:

Em Nietzsche, a mulher é literalizada à maneira dos famosos alfabetos grotescos, cruelmente observada em intrincados detalhes, mas a quem jamais é permitido formar palavras. Sugestivamente, a imagem de Nietzsche para este impasse hermenêutico é a figura grotesca de Baubô, a bruaca obscena exibindo despididamente a genitália com um sorriso irônico (RUSSO, 2000, p. 13-18).

Verifica-se, portanto, que o discurso recalcado e enjeitado de um feminino oprimido e sofrido, declaradamente marginal na urdidura do aspecto sociocultural do romance, dá à narrativa o sentido da existência e da própria morte.

A essas mulheres da Residencial Apóstolo das Índias exploradas como prostitutas e outras personagens femininas, quase todas também prostitutas, na medida em que são sofredoras e exploradas, parece ser homologado o estatuto do sofrimento colonial, objeto de agressões (sexuais) indiferentes à sua construção subjetiva.

Em toda a narrativa chama a atenção a questão da sexualidade desenfreada. Em **Não-lugares**, Marc Augè caracteriza a pós-modernidade como a cultura contemporânea dos excessos: a errância, a sexualidade desenfreada e o delírio surgem no texto como representações da condição de pós-modernidade.

Assim também, cada narrador parece circunscrito aos lugares comuns e aos desejos que o sistema colonial lhe impõe. As mulheres aparecem como objeto em relação ao qual os diversos narradores manifestam um desejo sôfrego, uma lubricidade hipócrita no sentido de uma hibridização praticada pelo texto pós-colonial dos binarismos tradicionais.

Repetidamente associada à idéia de vômitos, diarréias, alcoolismo, prostituição, loucura, velhice, doença, feúra e degradação, a imagem da mulher não desencadeia a ação. Ao contrário, reforça a idéia de um povo em decadência. Há vida na mulher enquanto é jovem, bela capaz de procriar. A mulher doente e velha sugere a idéia de gerações estropiadas, o que simboliza a ausência de perspectivas da nação. Diz Bakhtin sobre as características e comportamento literário do corpo procriador:

Dessa maneira, o tema do corpo procriador une-se ao tema e à sensação viva da imortalidade histórica de um povo. Já explicamos que a sensação viva que o povo tem da sua imortalidade histórica coletiva, constituía o próprio núcleo do conjunto do sistema das imagens da festa popular. A concepção grotesca do corpo constitui assim uma parte integrante, inseparável desse sistema. É por isso que, em Rabelais, o corpo grotesco se mistura não apenas aos motivos cósmicos, mas também aos motivos históricos de uma sociedade utópica e, principalmente, aos da sucessão das épocas e da renovação histórica da cultura (BAKHTIN, 1999, p. 284).

Entretanto, em **As Naus**, essa renovação passa pelas características apontadas em todas as personagens femininas do universo diegético, que podem ser resumidas na idéia de esterilidade. Em todo o caso é a idéia da condenação de uma parcela da sociedade à morte, depois do que acontecerá a inevitável renovação histórica da cultura.

A questão da identidade que emerge constantemente em termos de personalidade, de profissão, de família, de identificação amorosa, de identidade nacional e que aparece constantemente alijada em face do vazio que a narrativa instala, faz parte do sentido pós-colonial da narrativa. A forma de ler **As Naus** é forçosamente a de uma leitura agônica que contamina o leitor com os conflitos interiores e exteriores das personagens e produz um efeito de uma pragmática ideológica, embora muito superior ao de um manifesto.

A questão do relacionamento com o feminino prolonga o caráter deceptivo presente em toda a narrativa. Essa decepção parece manifestar-se como uma consequência da provação da guerra colonial e do retorno forçado a Portugal, enfatizando o papel da mulher na realização ou na destruição das imagens afetivas que preenchem o imaginário das personagens.

Em **O Grotesco Feminino** (2000), Mary Russo ressalta a persistência histórica na cultura ocidental das codificações do corpo associadas ao grotesco, aos momentos históricos e aos movimentos sociais das mulheres:

Como metáfora do corpo, a caverna grotesca tende a se parecer com o corpo feminino anatomicamente cavernoso. Essas associações do feminino com o grotesco terreno, material e arcaico sugerem uma representação forte e positiva de cultura e feminilidade a muitos autores e artistas de ambos os sexos. Refiro-me aqui não somente à importante obra de Mikhail Bakhtin, cuja imagem da “bruxa senil, grávida” como a expressão mais forte do grotesco [...] mas também a uma certa visão arquetípica destes materiais que ainda prevalecem numa cultura de “feminismo cultural não-acadêmico.[...] É fácil e perigoso resvalar destes tropos arcaicos para a misoginia que identifica este espaço interior oculto com o visceral. Sangue, lágrimas, vômito, excremento – todos os detritos do corpo que são separados e colocados com terror e repugnância (predominantemente, embora não exclusivamente) ao lado do feminino – estão ali embaixo, naquela caverna de abjeção. [...] Este posicionamento do grotesco – como superficial e marginal – sugere uma certa construção do feminino [...] O importante estudo de Naomi Shor, *Reading in detail: Esthetics and the Feminine* traça a associação entre misoginia e estética desde meados do século XVIII, enfatizando os vínculos entre o feminino e o particular. A metáfora do particular, como mostra Shor, tende a dar espaço para o estranho, o peculiar, o monstruoso. [...] A Medusa, a Bruaca, a Mulher Barbada, a Dona Gorda, A Mulher Tatuada, a Mulher Indisciplinada, a Vênus Hotentote, a Mulher Faminta, a Histérica, a Vampira, a Personificação da Mulher, as Gêmeas Siamesas, a Anã. E podemos começar uma extensa lista que acrescentaria a estas curiosidades e aberrações aquelas condições e atributos que associam estes tipos com desvios sexuais e sociais contemporâneos, e os problemas femininos aparentemente mais comuns com processos e partes do corpo: doença, velhice, reprodução, não-reprodução, secreções, caroços, inchaços, perucas, cicatrizes, maquiagem e próteses. [...] Como as primeiras manifestações do grotesco, estes monstros promissores e não-inocentes podem ser sinais de mundos possíveis – e são certamente sinais de mundos pelos quais somos responsáveis (RUSSO, 2000, p. 27-28).

Rebatendo a idéia de misoginia, é necessário dizer que, embora a figura feminina esteja em **As Naus** na condição de objeto que nada significa, nada pode, nada agencia,

o fato não deve ser visto como sintoma de misoginia gratuita, como pode parecer no encadeamento de reflexões que fizemos com o texto de Mary Russo.

Diferentemente, assim vista de forma grotesca, a figura feminina é parte estrutural da narrativa, enquanto testemunho do desaparecimento dos sinais mais claros de vida, de alegria, de futuro, e veicula a idéia da desesperança, da esterilidade e da ausência de identidade e, finalmente, da falta de perspectiva nacional imediata. Esta constitui uma das mais fortes imagens de todo um conjunto que contribui para a reflexão que a obra acaba por promover.

Desta forma, o triunfalismo que envolve as Grandes Navegações é parodiado. Desconstruindo, Lobo Antunes desmonta o mito de heroísmo, das idéias pré-estabelecidas e tradicionais na cultura portuguesa. Figuras emblemáticas da História-pátria têm suas identidades de base redimensionadas, ridicularizadas. Agora, rebaixadas, surgem mais próximas de nós humanos, frágeis, carentes, gente enfim. As personagens apresentam-se distorcidas pela dor e pela solidão profundamente afetadas em seu cotidiano vazio e sem expectativas, impossibilitadas de viver como desejariam. Todas essas subjetividades e destinos malogrados vivenciam a perda das certezas, do território e da estabilidade adquirida, reduzindo figuras históricas consagradas à banalidade, ao *non-sense* da existência comum e do mundo contemporâneo, levando o leitor a uma reflexão melancólica sobre os tempos presentes e sobre a condição humana.

Finalmente, observa-se que, entre as personagens de **As Naus**, nenhuma se manifesta como uma chave narrativa essencial, uma vez que o caráter polifônico do romance rejeita todo o tipo de chaves narrativas com efeitos definitivos.

No final da narrativa, alguns milhares de retornados, entre eles os personagens com os nomes dos maiores vultos da História portuguesa, atingem no discurso o maior grau de rebaixamento: agora, todos tuberculosos, são recolhidos a um hospital de loucos, planejam uma revolução e esperam o retorno de D. Sebastião. Na praia, diante do “oceano vazio”, eles aguardam “os relinchos de um cavalo impossível” (ANTUNES, 1988, p. 247).

Assim, o homem português do final do século XX é apresentado como um ser desencantado, perseguido pelos próprios fantasmas e sem a possibilidade de inscrição no passado ou no futuro. É o final da aventura portuguesa.

O que é aventura se não há, no presente, liberdade de ação? A solidão é já, como o expressa a narrativa, o repúdio de uma sociedade sem valores.

### 2. 2. 13 Épico às avessas

Percebe-se, ao longo da narrativa, o diálogo incansável que se estabelece com os nomes da Historiografia, da Literatura e da História portuguesas. Desde as crônicas de Fernão Lopes, aos **Os Lusíadas** e à obra de Fernando Pessoa, Lobo Antunes faz a todos presentes, o que nos leva às teorias da intertextualidade e do dialogismo de Bakhtin.

Analisando a estrutura do romance, é possível classificar **As Naus** como uma paródia épica, baseando a comparação nos fundamentos estruturais e temáticos do gênero épico. Estendendo a noção de epopéia para a paródia, o alvo da paródia é a História de Portugal em geral e **Os Lusíadas** em particular.

A análise que o narrador desenvolve das causas profundas da decadência portuguesa constitui um ponto de vista incomum sobre o decantado tema “(...) das

memórias gloriosas / Daqueles reis que foram dilatando / A Fé e o Império (...)” (CAMÕES, 1993). A desmitificação dos heróicos nautas, apresentados no final como doentes, desenganados e tuberculosos, cuspiendo sangue nas praias lusitanas vai compondo em **As naus** o retrato parodiado da tragédia dos “retornados”, cidadãos que abandonam as ex-colônias portuguesas, já, então, em situação de independência política. Uma visão antiépica, fantástica ou surrealizante norteia a construção do romance, no qual o autor conjuga cenários e personagens da época das Descobertas, projetando-os até aos nossos dias. Ao ufanismo nacionalista de Camões, que todos conhecem, opõe-se a voz discordante e a visão antiépica com que Lobo Antunes atravessa a História de Portugal desde as Grandes Navegações. Os próprios territórios africanos descobertos estão semeados de “padrões”, mas também de “destroços de caravelas e de armaduras de conquistadores finados” (ANTUNES, 2000, p. 80).

A partir dos anos setenta, com a obra **S/Z**, de Roland Barthes (1992), muitos são os que empregam o método intertextual para aproximar obras que não têm nenhuma relação direta, dentro dos parâmetros tradicionais de “influência”. Segundo Barthes, essas comparações são possíveis, porque a literatura é, por definição, intertextual, no sentido de que todo o texto é uma recriação ou reelaboração de outros textos. As obras literárias deixam de ser originais, de ter fronteiras e limites definidos.

Um ângulo de visão pós-estruturalista pode mostrar a correspondência dos dois textos. O importante, neste sentido, não é a relação consistente entre as obras, mas os paralelos que ficam evidentes na confrontação delas, além de uma conexão paródica que freqüentemente decorre dessa confrontação.

A perspectiva intertextual mostra que são prescindíveis os conceitos da *New Criticism* (intencionalidade autoral e autonomia textual). Não tentaremos, portanto,

demonstrar que fosse a intenção de Lobo Antunes escrever uma paródia épica. O importante é justapor **As Naus** a **Os Lusíadas** com o intuito de descobrir se os códigos são minimamente paralelos, se existe um diálogo entre os discursos histórico e camoniano e o de Lobo Antunes, e se há uma relação paródica, se a leitura de **As Naus** é a carnavalização da grande epopéia portuguesa. Para tanto, listaremos algumas noções gerais do gênero épico e examinaremos a estrutura temático-estrutural do poema épico.

A epopéia literária apresenta a história em forma de nostalgia pela glória passada. **As Naus** carnavaliza essa noção, retratando um decrépito passado nacional ligado às colônias e seu prolongamento na exploração neocolonial das personagens.

No poema épico há um herói que domina a narrativa com uma busca: ele corporifica os ideais de um povo e deve superar certos obstáculos a fim de realizar sua busca e atingir a grandeza heróica. O herói épico luta e, se necessário for, morre pela honra individual e tem qualidades morais específicas: honestidade, coragem e honra. O sacrifício e a grandeza do herói consistem nos serviços que ele presta ao Estado ou ao império. Vasco da Gama representa uma sociedade altamente organizada em vias de expansão imperial e conquista mundos de bárbaros e de bons e maus selvagens.

Já em **As Naus**, não há heróis como são tradicionalmente vistos, e a sociedade está abalada e desestruturada pelo retorno em avalanche dos ex-colonos. É uma sociedade perplexa em sua identidade e perspectivas futuras.

De herói máximo da epopéia camoniana, Vasco da Gama é rebaixado à condição de um velho decrépito, jogador de cartas trapaceiro, internado como louco num hospício. Os três grandes navegadores mencionados no romance, Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral e Diogo Cão lutam agora pela sobrevivência. São indivíduos representados na narrativa como fracassados, doentes, perplexos e impotentes diante de

uma nova realidade que não entendem nem dominam.

Manuel de Sousa de Sepúlveda e Francisco Xavier têm, em **As Naus**, mais poder e consideração. São casos singulares de malogro financeiro em África e de grande sucesso na metrópole, o que constitui uma típica inversão paródico-burlesca, já que eles enriquecem em Lisboa com os bares e à custa da prostituição das retornadas. Lutam pelo poder, mas não com honra, coragem e honestidade. Correspondem à visão carnavalesca de um povo heroificado ao qual, à maneira bakhtiniana, a obra contrapõe o esperto, o grosseiro, o blasfemo e o promíscuo, tão ao gosto de Rabelais, e aos quais ainda soma o doentio, o sórdido e até o cruel, como se pode verificar no trecho referente a Manuel de Sousa de Sepúlveda:

Montara o bar [...] com um cheque da Bélgica guardado por distração noutra algibeira, e de que o caixa do banco desconfiou uma semana por lhe ser entregue por um sujeito descalço e seminu. [...] viu sua prosperidade aumentar ao ritmo inconcebível das epidemias. Num único semestre tornou-se dono dos bares do Areeiro, do Paço da Rainha, de Arroios e da Avenida Almirante Reis; explorava as pensões das redondezas [...] ali governava as tabernas do amanhecer [...] estendeu-se ao Martim Moniz [...]. Empréstou dinheiro a D. João de Castro para urbanizar Goa, forneceu a Camões a possibilidade de uma edição de bolso de *Os Lusíadas*, [...] empilhava dólares na Suíça e tratava Afonso de Albuquerque por tu ou por Chega aqui ó vice! (ANTUNES, 2000, p. 125-130).

No épico tradicional, a viagem forma o núcleo da estrutura narrativa da epopéia. A principal trajetória narrativa do épico camoniano trata da descoberta da passagem para a Índia, e a viagem de Vasco da Gama visa coroar a glória do império português.

Em **As Naus**, o que existe são caravelas que chegam a Lisboa no seu movimento de torna-viagem e trazem refugiados e retornados expulsos das colônias.

O eixo narrativo é a redescoberta da cidade em termos redutores e de completa desolação que se opõem diametralmente aos modelos de aprendizagem convencional e



de percepção anímica como ”enseada repleta de naus aparelhadas que rescendiam a noz-moscada e a canela” e “largos percorridos pela brisa sem destino da aventura”. É o resultado final de um processo colonizador mal sucedido que desencadearia uma descolonização atropelada a que o romance agrega uma componente doentia e sórdida, além do apontamento de insuficiências socioculturais.

Esclarece-se aqui mais uma dimensão da paródia: a crítica implícita ao sistema colonizador implantado pelas viagens dos heróis portugueses. A dinâmica da viagem em **As Naus** sobrepõe ida e volta, altera a sua inversão geográfica, social e econômica e perverte os fatos históricos fundadores e modeladores de sistemas de conhecimento. As colônias ou ex-colônias não são mais fonte de riqueza, e os que voltam de África não vêm ricos. Por sua vez, Lisboa não é a grande mãe acolhedora dos filhos pródigos que a ela tornam.

Na epopéia literária, a linguagem é sublime e seu tom é elevado, o que se tornou um padrão literário para a produção literária nas colônias portuguesas, no Brasil e na própria metrópole. Um padrão ou categoria imutável que se fossilizou em forma da “língua de Camões” e que inclui o gosto pela sintaxe latinizante, as frases pomposas e o desprezo pelo linguagem coloquial. O épico português pode ser considerado, até certo ponto, um relatório para o rei sobre os estranhos costumes, práticas e crenças das novas terras, uma espécie de **Tratado** de Gândavo em verso. Esse sistema lingüístico mumificado é escarneado em várias passagens de **As Naus**, seja pelo uso de obscenidades, seja pela sobreposição temporal que cria um hibridismo em que a linguagem empostada soa descabida, ou a linguagem coloquial na boca do Infante D. Henrique assume um tom de sátira, seja, ainda, pelo estilo específico de diálogo que irrompe de imprevisto no discurso reportado (os grifos são nossos):

[...] um escrivão da puridade [...] lhe perguntou o nome (Pedro Álvares de quê/) [...] e inquiriu de repente Tendês família em Portugal?, e eu disse Senhor não (ANTUNES, 2000, p. 14).

D. Manoel, de coroa nos joelhos, a coçar a cova da moleirinha com a unha, lamentava-se da miséria desta vida, pá, repara como envelhecemos tanto sem darmos conta disso, repara que já não servimos para nada, qual exagero, catrino, para nada, queres trepar a um mastro e não consegues, queres ler a lista de telefones e chapéu, repara (ANTUNES, 2000, p. 184).

Afastávamos a medo os reposteiros da sala e ele logo Descubram-**me** os Açores, e a gente descobria-os, Encontrem-**me** a Madeira, e a gente, que remédio, encontrava-a, Encalhem-**me** no Brasil e tragam-**mo** cá antes que um veneziano idiota o leve para a Itália, e a gente trouxe-**lhe** ao Algarve, onde ceava no meio de uma roda de physicos e bispos, esse monstro esquisito de carnavais, papagaios e cangaço, de tal jeito que ao vê-lo, assim estupidamente enorme, arrastado por dezassete galés e mil e quatrocentos pares de bois, isto sem contar as mulas e os escravos mouros, se apartou dos seus e nos perguntou baixinho, ca era homem avisado e do bôo entendimento, Pra que quero eu tal coisa se já tenho chatices que **me** sobram? (ANTUNES, 2000, p. 68-69).

A linguagem literária apresenta, com frequência, termos chulos e, em certos trechos, obscenidades:

Onde escondeste o testamento, velho de um cabrão, em que filho da puta de buraco o enfiaste? (ANTUNES, 2000, 217).

[...] são os guerrilheiros ou Lixboa que nos assassinam, Lixboa, os Americanos, os russos, os Chineses, o caralho da puta que os pariu combinados para nos foderem os cornos em nome de interesses que me escapam (ANTUNES, 2000, p. 48).

Uma grande parte das obscenidades que ocorre na obra parecem estar estruturalmente ligadas, na linguagem literária do autor, ao seu universo com forte tendência para o disfemístico. Parecem, ainda e como já afirmamos, constituir uma forma tipicamente pós-colonial de ab-rogação do padrão literário fossilizado, não só pelo seu pendor desvalorizante como também pelo tom de indignação, revolta e despreendimento. A obra, além de contrariar os processos estilísticos “sublimes”, que a sobreposição temporal torna anacrônicos, inclui técnicas do épico como frases feitas, repetições, fórmulas, epítetos que constituem a maquinaria da narração improvisada e

de que as diversas citações feitas são exemplos.

Como já mencionamos a propósito da análise do grotesco, a obra opõe aos processos estilísticos “sublimes” o princípio bakhtiniano do realismo grotesco, no qual o corpo grotesco é fundamental no sistema imagético do humor carnavalesco: comida, bebida, funções biológicas, sexualidade e doenças, muito freqüentes na narrativa.

Se o mundo épico é sempre masculino-militar, em **As Naus**, os grandes heróis da História são fracassados e impotentes diante das circunstâncias, como Vasco da Gama, D. Manuel e Pedro Álvares Cabral, marionetes nas mãos do destino em Lisboa, e a obra parodia impiedosamente a visão épica da masculinidade. Ao invés de seguir os padrões dos livros de cavalaria, que apresentam cavaleiros corajosos participando de torneios, de combates à lança e salvando donzelas em perigo, Pedro Álvares Cabral, por exemplo, vê sua mulher explorada na prostituição em Lisboa e nada pode fazer em seu socorro; “o homem de nome Luís” não tem recursos para dar uma sepultura digna ao próprio pai; Diogo Cão está velho, doente e com problemas de potência sexual quando se encontra finalmente com a antiga amante.

Na narrativa, os descobrimentos não resultam de uma empreitada organizada, em que tudo seguia um método e uma disciplina. São guiados “pelas multiplicações arbitrarias” de almirantes e auxiliares loucos. Todo o empreendimento é parodiado e os vultos históricos trazidos à estatura de seres humanos comuns, como se pode observar no trecho que diz respeito a Diogo Cão (os grifos são nossos):

[...] Na época em que Gil Eanes alcançou o Cabo Bojador **desprezou sua vocação de boletineiro em troca do desejo de ser profissional do bilhar** [...] No último ano, ao preparar-se para se matricular em Veterinária, apaixonado pelas enxaquecas das ténias, recebeu em casa um postal isento de franquia enviado do paço **a convocá-lo para a inspeção médica do serviço militar** [...] o infante dos livros de História visitava-os de tempos em tempos [...] para se inteirar dos progressos dos recrutas na **difícil arte de**

**escapar a monstros fumegantes e enganar o assobio dos furacões [...] de exterminar com pó de rododendro os ratos dos porões, a influência do Zodíaco na conduta sexual das sereias** e a importância de semear ilhas nos oceanos tenebrosos com índios pintados, de arcos e flechas de curare em punho, a espiarem por trás dos embondeiros. De forma que decorrido um ano já Diogo Cão **explorava as praias de Marrocos**, evitando cardumes de polvos e sombras prateadas de sardinhas, e rumava ao longo de África **auxiliado nos seus cálculos por um matemático doido que lhe indicava o caminho de tábua de logaritmos na mão** (ANTUNES, 2000, p. 213-215).

No épico, o herói afasta-se da sociedade e atinge a grandeza no isolamento, nas terras bárbaras. No final do épico é aclamado na volta à civilização.

Não é o que acontece, entretanto, na obra que analisamos. Em **As Naus**, os grandes vultos da História nacional encontram o isolamento na própria pátria, e não há grandeza nem aclamação na volta a Lisboa. O que os espera é a desolação, e a própria Lisboa é um lugar de aniquilamento, um ambiente sórdido.

Carnavaliza-se, portanto, o princípio épico, neste caso, invertendo as posições relativas de civilização e de terras bárbaras. A barbárie está agora em Lisboa, uma cidade desumanizada onde os civilizados são os bárbaros, termo usado por Sarmiento em *Civilización y Barbárie*.

Além das características vistas, podemos ainda observar que as epopéias são sempre poemas de esperança. Este princípio épico diz respeito ao futuro, em relação ao qual se apresenta sempre uma visão de grande expectativa. Em **Os Lusíadas** há esperança, pois o poema narra o começo da aventura colonial, e há igualmente pessimismo, porque o poeta compôs sua epopéia no início da decadência portuguesa.

**As Naus** vai mais longe e apresenta uma total falta de perspectivas para o futuro, pelo menos para aquelas personagens que retornaram das colônias. Pelo choque que causam a linguagem e a narração das circunstâncias desoladoras, parece, entretanto,

pretender instalar uma *tabula rasa* no que diz respeito ao gosto literário fossilizado e propor ao leitor acomodado uma reflexão sobre as questões de identidade nacional, a ilusão sobre si mesmo em que se encontra o país.

Como afirma Bakhtin, “carnavaliza o presente porque há esperança no futuro: as formas carnavalescas representam o triunfo desse futuro sobre o passado” (1999, p. 280).

Partindo da idéia de paródia carnavalesca organizada em forma simultaneamente de homenagem e de sátira, a estrutura da epopéia parece ser uma forma eficaz de abalar ontologia, noções de história nacional e concepções de arte. Ao destronar o legado histórico com a manipulação grotesca dos vultos históricos, ao alterar os princípios épicos, desmascarando a tendência nacional de imitar e de curvar-se diante das formas literárias passadistas, **As Naus** não produz uma paródia apenas negativa; pelo contrário, tenta renovar a linguagem literária e os procedimentos narrativos, assim como redefinir a realidade do país e a identidade nacional; indica um caminho para o estabelecimento de uma nova literatura e da necessidade de reflexão sobre a nova realidade nacional.

### CAPÍTULO 3

#### AS NAUS LUSITANAS

##### 3. 1 Sobreposição temporal como elemento estrutural da paródia

**As Naus**, em sua revisão da História de Portugal, parece querer dizer-nos que o grande monstro vem do exterior e é a História, impessoal, ingovernável, incalculável, ininteligível, e ninguém lhe escapa.

A cuidadosa elaboração do tempo, para a qual a obra de Lobo Antunes sempre aponta, é um traço marcante na estrutura da obra em análise, e a evocação é uma constante na narrativa antuniana. Sobre a manipulação do tempo do discurso em **As Naus**, alguns dados da enunciação devem ser apontados. O tempo da narrativa é estabelecido pelo termo “passara”, a palavra que abre o texto (os grifos são nossos):

**Passara** por Lixboa há dezoito ou vinte anos a caminho de Angola e o que **recordava** melhor eram as discussões dos pais na pensão do Conde Redondo onde ficaram entre tinir de baldes e resmungos exasperados de mulher. **Lembrava-se** da casa de banho colectiva, com um lavatório de torneiras barrocas imitando peixes que vomitavam soluços de água parda pelas goelas abertas (ANTUNES, 2000, p. 9).

Na segunda e quinta linhas do primeiro capítulo, os verbos “recordava” e “lembrava-se” estabelecem de imediato uma situação de evocação, situação que se prolonga por toda a narrativa. Iniciada a narrativa com o verbo passar no mais-que-perfeito simples ou composto do modo indicativo, a situação da ação verbal situa o leitor automaticamente no passado do passado. Também esta situação acompanha toda a narrativa e pode ser observada nas páginas finais do penúltimo capítulo (os grifos são

nossos): “[...] a Terra que se **transformara** num deserto seco de ondas e de tágides, onde mesmo o vento dos búzios **tinha** por fim **desaparecido**” (ANTUNES, 2000, p. 233).

Sobre a manipulação do tempo do discurso, Carlos Reis elucida:

Porque normalmente se coloca numa posição temporal de *ulterioridade* em relação à história (v. *narração, tempo da*), o *narrador heterodiegético* manipula o tempo do discurso de forma desenvolta: o narrador que declara que certa personagem, voltando à espregiçadeira, deixou-se cair, e ficou longamente cismando na pobre criança morta de fome’ (Raquel de Queiroz, O Quinze, p. 100), decide assim que o tempo diegético em apreço pode ser sumarizado sem prejuízo dos sentidos fundamentais que o romance representa; do mesmo modo, a concretização de *analepses* (v.) ou *prolepses* (v.), bem como a instituição de diversas *frequências* (v.) narrativas, decorrem de decisões em certa medida facilitadas pelas prerrogativas temporais de que muitas vezes dispõe o *narrador heterodiegético* (REIS, 1987, p. 123).

Entretanto, em **As Naus**, não é este o caso, e a manipulação do tempo do discurso vai muito além do que é descrito por Carlos Reis. Tomemos como exemplo o período “Acontecera-lhe de tudo na vida” (ANTUNES, 2000, p. 181), referente ao capítulo em que o narrador apresenta Vasco da Gama. A situação da ação verbal no mais-que-perfeito do modo indicativo situa o leitor no passado do passado, real porque se arrasta até o presente. A narrativa cria, no entanto, um hibridismo que surpreende por entretecer incongruências, como a indicação do estádio do Restelo ao lado do Mosteiro dos Jerônimos em construção. Aspectos do século XVI e elementos como o “táxi” e o “apeadeiro de comboios” criam uma atmosfera irracional de “condessas dementes”, “passarinhos alucinados” e “ingleses bêbados”.

Revistas algumas das possibilidades teóricas de organização temporal e do jogo entre as temporalidades da enunciação e do enunciado no interior do texto, verificamos não ser nenhuma das possibilidades apontadas o caso do texto **As naus**.

Como confirma José Luiz Fiorin, em **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo:

São do nível textual somente aqueles procedimentos que visam, de alguma forma, a obedecer às coerções da linearidade ou a evitá-las. Assim, pertence à programação textual o fato de os verbos da frase de César *Veni, vidi, Vinci* virem um depois do outro para marcar a sucessão. Também é um fenômeno da programação textual contar uma história de trás para a frente, como faz Luís Fernando Veríssimo em *Conto retroativo* (apud Barros, 1988, p. 90) ou misturar os diálogos que acontecem ao mesmo tempo em lugares diferentes, como faz Mario Vargas Llosa em *Conversa na Catedral* (CCA,p.100-4). A programação textual está relacionada tão-somente ao plano da expressão. Já simultaneidades, anterioridades e posterioridades são relações do plano do conteúdo e, por conseguinte, pertencem ao nível do conteúdo (FIORIN, 2002, p. 248).

As questões relativas ao tempo, em **As naus**, não devem, portanto, ser apenas consideradas no nível da enunciação, mas igualmente no da estrutura da obra, na qual a cronologia pode ser livremente reorganizada com o objetivo de obtenção de determinados efeitos, como, neste caso, o da paródia.

Conforme já mencionado, a etimologia latina da palavra *satura* (mistura) indica um dos motivos para a marginalização da sátira pela poética clássica: o desrespeito à unidade de tom, uma vez que a sátira antiga fazia a apropriação paródica dos mais diversos gêneros literários da Antiguidade, heterogeneidade estilística que a poética clássica rejeitava. Entretanto, a etimologia ligada à língua grega associa a sátira à figura mítica do sátiro. Uma característica importante da comédia antiga transmitida ao romance foi a irreverência e o seu caráter denunciador e moralizador.

Além das oposições carnavalescas de vozes, textos, línguas, ritmos e classes sociais, verifica-se, em **As Naus**, a sobreposição de momentos históricos opostos: o passado glorioso das Grandes Navegações e o século XX. Lobo Antunes apropria-se do tempo para desconstruir o fluir do presente, passado e futuro e compor uma paisagem



histórica inédita, passado glorioso no presente problemático. Num processo de intertextualidade explícita, compõe uma paisagem histórica inédita, em cuja amplitude coincidem circunstâncias imaginárias desde a era das descobertas até o retornado das colônias perdido nas ruas da Lisboa atual. A obra faz um paralelo entre a epopéia portuguesa iniciada no século XV e o movimento de descolonização pós 25 de abril de 1974. O narrador articula passado e presente, logrando obter um efeito surpreendente com a sobreposição de tempos históricos diferentes, originando momentos irônicos e humorísticos. A análise de um trecho, em que Vasco da Gama mostra fotografias aos amigos, pode auxiliar no entendimento da obra e de como a reorganização da cronologia cria situações absurdas e insólitas:

[...] ele se instalava ao meu lado no beliche a exhibir fotografias antigas coladas num caderno de escola, Aqui sou eu no cavalo de pasta aos quatro anos, O terceiro da partir da esquerda sou eu na tropa de Tancos, Esta tirou-me o meu irmão Paulo quando descobri o caminho marítimo para a Índia, Agora, que engraçado, repare, estou com os colegas da secção de rótulos da fábrica de cerveja, por sinal que me ofereceram uma caneta com aparo de oiro e um diploma encaixilhado, com uma placa embaixo e as assinaturas de todos, Que pena, ó Gama, já não trabalheres cá (ANTUNES, 2000, p. 24).

A sobreposição dos planos temporais constitui elemento expressivo básico da estrutura da obra e essa “embrulhada” cronológica, que contribui para a criação de uma realidade heterogênea, indecisa, descaracterizada ou híbrida, concorre para o absurdo da situação e para o paródico:

[...] o polícia da brigada de trânsito que os mandou parar por altura do motel de Oeiras, se apeou, a descalçar a lentidão das luvas, dos seiscentos escapes da sua motorizada japonesa e ergueu a mão num esboço vago de continência, Documentos. [...] D. Manoel procurava a carteira na blusa, nos bolsos do manto de arminho, no interior da armadura que transportava no banco traseiro do carro, de mistura com flechas de besteiro e uma metralhadora israelita, e acabou por exhibir um pergaminho de caracteres góticos enrolados nos sucessivos sedimentos de lixo do tablier, que o polícia examinou

com o desinteresse com que se olham os prospectos de propaganda dos aparelhos para surdos, impingidos à saída dos cinemas por maltrapilhos favoráveis ao ruído. -Está escrito aí que sou o dono deste país, informou o monarca com simplicidade, designando as letras [...]. O polícia considerou desconfiado a coroa de folha-de-flandres com esmeraldas de plástico, as farripas e as pompas de carnaval de bairro de D. Manoel, antes de devolver o pergaminho e soltar do dólman uma espécie de tubo de algália com um balão na ponta.-Você cuida que isto são os santos populares? Pelo sim pelo não sobre-me aqui o testezinho do álcool. Enquanto Sua Majestade, com uma veia saliente no pescoço, insuflava o aparelho dos licores, Vasco da Gama, mesmo sem a ajuda dos óculos entalados na algibeira do colete, notou a mastreação de uma nau fundeada no Tejo [...]. -Não apresentação dos documentos exigidos por lei, enumerou ele numa crueldade açucarada, sem contar a falta de espelhos retrovisores, das palas dos guardalamas, de pisca-piscas, de roda sobressalente e da panela do escape. Há também o desalinhamento dos faróis, os mínimos sem lâmpadas e o óleo que o meu amigo vai deixando no alcatrão para os outros malharem com os cornos numa árvore. Ainda por cima o teste do álcool é positivo para a água-pé. Encoste-me essa bodega que a grua leva-a amanhã para a sucata, e saltem-me do calhambeque que tenho um quartinho do caras à vossa espera na esquadra (ANTUNES, 2000, p. 183-187).

Nas vozes do monarca (marca temporal do século XVI) e do policial (marca temporal do século XX), podem-se perceber poderes distintos, ou formas distintas do poder que cada um deles, no respectivo tempo, acredita ter. A fusão dos tempos e o conseqüente confronto de poderes, real e policial, instalam o absurdo, o paródico e estabelecem uma reflexão sobre a relatividade do poder. É quase impossível não nos reportarmos à crítica camoniana delegada ao Velho do Restelo que, como um coro de tragédia grega, advertia: “Ó glória de mandar! Ó vã cobiça / desta vaidade a que chamamos Fama!” (CAMÕES, 1993, p. 136).

Quando D. Manoel e Vasco da Gama declaram sua identidade, são presos como loucos. Da cela para o Tribunal da Polícia, e de ali para o hospício, esse é o percurso destinado aos dois na paródia. Já no hospício, D. Manoel e o Gama organizam, juntamente com os retornados tuberculosos, uma rebelião, um delírio que termina com a espera de D. Sebastião numa praia de Lisboa. O jovem monarca, que vivia sob o signo de Thanatos, sua auto-imolação, seu suicídio ritualístico, que resultou na morte

do país, é igualmente objeto da paródia, para a qual é essencial a sobreposição epocal:

Foi então que topamos com um grande aparato militar de castelhanos protegendo uma tenda alumiada de barraca de feira, centenas de estandartes, bandeiras e cozinhas de campanha, cirurgiões que amolavam bisturis e ilusionistas que divertiam a tropa, e uma sentinela que nos informou que o rei Filipe se reunia com os seus marechais na rulote do Estado-Maior a combinar a invasão de Portugal, porque D. Sebastião, aquele pateta inútil de sandálias e brinco na orelha, sempre a lamber uma mortalha de haxixe, tinha sido esfaqueado num bairro de droga de Marrocos por roubar a um maricas inglês, chamado Oscar Wilde, um saquinho de liamba (ANTUNES, 2000, p. 179).

Opondo-se ao realismo com que o país é minuciosamente analisado em outras obras — **A explicação dos pássaros, Auto dos condenados e Fado Alexandrino** —, em **As Naus**, Lobo Antunes faz uma súpula crítica da trajetória histórica de Portugal. As personagens míticas e históricas das grandes navegações portuguesas encarnam, agora em outro tempo, a tragédia dos retornados das colônias, e o que torna isso possível é a sobreposição de épocas.

São, entretanto, poucos os conflitos entre as componentes heterogêneas desta ambiência híbrida, já que a maioria das personagens convive bem com o absurdo da disparidade e da anacronia.

A construção do romance segue, portanto, o tópico do “mundo ao contrário” da literatura barroca, um oxímoro que não é de natureza antitética, mas sinérgica, isto é, existe uma convivência pacífica entre as componentes do fenómeno híbrido. O entrelaçamento da vivência das figuras históricas quinhentistas com a miséria dos retornados das colônias no século XX, numa fusão de planos temporais, tem o efeito de delírio ou de fantasia alegórica. É do confronto do passado com o presente que resulta a denúncia das contradições do país.

Embora seja no presente que se opera a ligação com o passado, é o passado que pesa antecipadamente sobre as circunstâncias paradoxais da narrativa. Fica evidente que o passado ainda se faz presente, já que “o sentimos pesar maciçamente sobre o nosso presente” (POUILLON, 1974, p. 179).

A propósito da subversão do tempo, Jean Pouillon, na obra **O tempo no romance**, afirma que “é igualmente possível falar em organização do tempo, pois organizar a duração significa recusar descrevê-la por si mesma, é tomá-la por uma coisa com a qual se pode fazer o que se quer e revirar em todos os sentidos” (POUILLON, 1974, p. 172).

Pouillon comenta o tratamento dado ao tempo nos romances de Faulkner. Em **The sound and the fury**, por exemplo, os acontecimentos presentes e as reminiscências de acontecimentos passados aparecem entrecruzados como se o presente ficasse “submerso pelo que vivemos no passado”, um passado que se perpetua e persiste como “uma espécie de peso constante do que existiu sobre o que existe” (POUILLON, 1974, p. 173).

Faulkner, assim como Lobo Antunes em **As naus**, não vê o passado como algo extinto. Pelo contrário, ele é o presente e o real:

[...] é real por estar sempre presente, [...] o homem é o que o seu passado fez dele; o que faz hoje é ‘determinado’ pelo que fez outrora [...] para que uma coisa determine outra, é preciso que ambas existam plenamente [...] o passado não é mais um passado temporal, que deixou de ser e de que nos podemos apenas lembrar: é algo presente, atual, presente no sentido próprio, tanto quanto passado; na medida em que encontra inserido no tempo, ele *foi*, sendo, por conseguinte, passado na acepção usual da palavra, sendo porém presente, na medida em que subsiste. É por isso, que podemos declará-lo intemporal.[...] o fato de ser passado significa que é intocável, sendo por isso que é Destino. [...] Também para Proust, o passado constitui uma realidade presente, a dimensão fundamental do tempo. [...] a inconsistência do presente que se perde e não é verdadeiramente um presente, só se tornando real de fato num passado que o depura e que se faz preciso portanto recuperar (POUILLON, 1974, p. 174 -176).

A fusão dos planos temporais serve convenientemente à análise das causas profundas da decadência portuguesa.

Em **As naus**, o erro da colonização é a falha trágica, a *hamartia* hereditária pela qual pagam as gerações seguintes, destino implacável do qual não puderam escapar.

### 3.2 O narrador estrutural e suas alternâncias

Sobre esta questão, é necessário verificar que o narrador na obra **As Naus**, assume grande importância na estruturação da “situação narrativa”, o que exige a observação de vários aspectos.

Um dos aspectos da situação narrativa, em **As Naus**, é o que diz respeito à confusão do narrador com o autor. Os monólogos e os solilóquios evidenciam a crise do sujeito, o ensimesmamento, a “dissertação de si” (a presença do autor), ou a escrita de diário, ou, ainda, as confissões não de uma única personagem, mas de vários narradores / personagens.

A questão da autobiografia, quando não corresponde a um gênero literário específico, é problemático e até mesmo incômodo pelos efeitos de mimese que pode sugerir, embora permita alargar perspectivas esclarecedoras na leitura dos textos. É quase um consenso considerar abusivo formular conceitos e materializá-los na escrita com dados de situações ou comportamentos empíricos. Sobretudo se essas situações ou comportamentos são assumidos por uma pessoa que coincide, de vários modos, com a entidade autoral (a autobiografia como componente do discurso literário distingue-se da biografia, enquanto forma genológica).

Durante o período de construção teórica desenvolvida pelo estruturalismo, a

questão da autobiografia foi elidida enquanto contribuição crítica, para melhor permitir a percepção e análise dos fenômenos do discurso literário. Foi, entretanto, retomada pelos estudos literários, não nos mesmos termos anteriores, mas manifestando sua pertinência em termos de sujeito ou em termos de sociedade cuja experiência e história organizam as formas de ideologia e historicidade. Com o fenômeno pós-colonial generalizado, os movimentos de minorias sexuais e rracas e a própria globalização cultural começaram a inserir novas formas nas formulações discursivas dominantes do cotidiano contemporâneo. As teorias semióticas diversificaram-se e abriram-se progressivamente às modalidades que estas transformações sociais iam oferecendo à elaboração do olhar crítico nacional.

A narratologia e a psicanálise chamaram a atenção para o eu ou a “matriz subjetiva” (BARTHES, 1993) em torno da qual, em princípio, se organiza qualquer texto e destacam particularmente, num tecido de ficção, os tipos e modalidades de emergência das vozes narrativas decorrentes dessa matriz.

Escrever a partir do posicionamento de um eu, ou seja, apresentar a narrativa na modulação de uma voz que é emitida por alguém que olha e pensa em determinado lugar e num determinado tempo e que se dirige a outro alguém não é apenas uma rede de comunicação. Mais que isso, é um conjunto de sentidos que se organiza a partir da comunhão ou da divergência de discursos sociais cotidianos ou intimistas e que requer a participação teorizada do sujeito. Requer, portanto, atenção aos desdobramentos do sujeito no trabalho de produção textual, assim como atenção à pessoa a quem se dirige (que pressupõe ou supõe).

A questão autobiográfica pode ser encarada de ângulos muito diversos: a autobiografia como gênero, a escrita do eu, a introdução de dados biográficos no texto

narrado, a composição memorialística (que venha de um lembrar subjetivo), ou a relação do relato subjetivante com o discurso da História. O problema que a questão da autobiografia coloca é que, em literatura, a subjetividade da escrita acarreta a projeção de uma circunstância efetiva direta que, por sua vez, aponta para o autor que a escreve.

Não se trata de introduzir na leitura do texto reconhecimentos da existência do escritor enquanto fatores decisivos de um saber, estabelecendo forçadamente relações de coerência. Trata-se sim de tentar entender o texto a partir do seu modo de evocar o real, de provocar o real, de reconstruir esse real na escrita. É nessa relação ambígua entre circunstância e sujeito, nesse espaço mental que o narrador ocupa que se encontram quem escreve, quem narra e quem lê.

A questão autobiográfica só tem sentido se o traço que remete para a figura do escritor e para as suas experiências, criar uma interpelação do texto em relação ao leitor e o obrigar a conjeturar-se quanto aos labirintos da produção artística. O importante é criar uma hesitação entre o real e o imaginário que interferem com o real e o imaginário do leitor e com ele dialogam. O importante, portanto, é provocar essa hesitação de identificação, sobretudo num romance que tematiza a identidade.

Em **As Naus**, é, inúmeras vezes, estabelecida uma duplicação explícita entre a terceira e a primeira pessoa narrativas, como uma marca da elaboração ficcional, na qual se esconde e avulta essa inevitável remissão ao autor empírico que mencionamos. Inevitável, uma vez que o autor empírico é apontado pelos constantes pormenores de incidência autobiográfica trabalhados no texto.

Analisemos o caso do homem da Guiné, por exemplo. O fato de esta personagem não ser designada por um nome e de ser tratada na terceira pessoa narrativa, como é hábito no romance tradicional, apresenta duas conseqüências: funciona como um

dêitico que possibilita o processo de identificação do leitor com a personagem, sobretudo porque a terceira pessoa narrativa tradicional acaba por ser suplantada pela constante focalização interna que traz à tona os pensamentos individuais da personagem e a sua perspectiva individual na narração. Também traz à tona a questão da autobiografia, a que nos referimos e aqui exemplificamos, uma vez que o leitor (ou um número significativo de leitores) tem conhecimento de que o autor empírico, António Lobo Antunes, fez o serviço militar durante três anos na guerra colonial em África, como médico psiquiatra que é, e do qual voltou com os primeiros retornados. Passou, portanto, por várias das experiências narradas em **As Naus**.

Hipoteticamente, a gênese do início do primeiro capítulo está nas memórias do autor empírico da partida e da viagem de barco para o serviço militar em África e “para o desamparo do mar que cheirava a pesadelo e a gardénias” (ANTUNES, 2000, p.11), duplicando as epopéias dos descobrimentos num eco da estrofe correspondente de **Os Lusíadas** e insistindo no sarcasmo da sátira anti-épica, como se pode verificar no texto (os grifos são nossos):

Passara por Lixboa há dezoito ou vinte anos **a caminho de Angola** e o que **recordava** melhor eram **as** discussões dos pais na pensão do Conde Redondo [...] No dia do embarque, [...] o táxi deixou-nos junto ao Tejo numa orla de areia chamada Belém consoante se lia no apeadeiro de comboios próximo com uma balança de uma banda e um urinol da outra, e ele avistou dezenas de pessoas e de parelhas de bois [...] Então poisámos a bagagem no terreiro, por cima dos agapantos que as mangueiras mecânicas aspergiam em impulsos circulares, perto dos operários que trabalhavam nos esgotos da alameda [...] Passando por uma placa que designava o edifício incompleto e que dizia Jerónimos esbarramos com a Torre ao fundo, a meio do rio, cercada de petroleiros iraquianos, defendendo a pátria das invasões castelhanas, e mais próximo, nas ondas frisadas da margem, presa aos limos da água por raízes de ferro, com almirantes de punhos de renda apoiados na amurada do convés e grumetes encarrapitados nos mastros aparelhando as velas para o desamparo do mar que cheirava pesadelo e gardénias, achamos à espera, entre barcos a remos e uma agitação de canoas, a nau das descobertas (ANTUNES, 2000, p. 10-11).

Desde o início do romance, portanto, instala-se uma situação de interpelação do



texto em relação ao leitor, que é levado a conjeturas sobre a identificação de quem fala na narrativa nesse momento exato. Uma vez instalada a hesitação que antes mencionamos, a conseqüente reflexão sobre a identidade (em particular e em geral) está em curso.

O texto coincide em diversos pontos com a biografia de Lobo Antunes na medida em que trata das expectativas dos colonos traumatizados pela guerra, frustrados pelo retorno forçoso a Portugal; trata do dilema de Camões às voltas com o caixão do pai (ou o poeta narrador/personagem às voltas com o peso da criação camoniana e diante da reescritura da História numa realidade pós-colonial); e ainda, da internação dos retornados, de Vasco da Gama e de D. Manuel num hospital de loucos, com o assentimento da médica psiquiatra que pisca o olho ao tribunal, para que os enfermeiros os levem:

[...] não o physico régio, versado nos impulsos das marés e nos caldos de tremoço para as dores de parto [...] mas uma senhora de aspecto compreensivo e benigno [...] que mandou devolver ao monarca sua coroa e o seu ceptro ridículo com a desculpa de aí tem, Alteza, faça favor, e nos restituiu as terras, o gado e os castelos da nossa condição, e se dirigiu a nós tratando-nos com sua subserviência, os seus acenos, a sua completa concordância connosco, os seus Pois claro, os seus Perfeitamente, os seus Pelo amor de Deus onde é que já se viu?, os seus De facto, senhor conde, anda uma pessoa numa trabalheira horrorosa a descobrir o caminho marítimo para a Índia e zumba, uma doutora que se inclinou com seus profundos respeitos ao despedir-se de nós, Até mais ver, fidalgos, nos deu palmadinhas nas costas, nos garantiu muito séria, a piscar o olho ao do tribunal, Este estúpido acidente será imediatamente resolvido,vou agora mesmo telefonar ao ministério, uma doutora que se quedou a observar-nos compassiva, da sua secretária de curar manias estelares, uma doutora que continuou a observar-nos de idêntico modo no instante em que oito orangotangos de bata se nos despenharam em cima, nos esquartejaram no chão, nos trituraram com camisas de força ( ANTUNES, 2000, p. 192-193).

A relação entre autobiografia e escrita romanesca é, portanto, um problema teórico muito comum no romance contemporâneo.

Passamos a analisar a situação dos vários narradores e, em cada um deles, a

alternância de pessoa narrativa trabalhada de forma singular e recorrente em **As Naus**. Desde o primeiro capítulo, verifica-se a hesitação entre a terceira e a primeira pessoa narrativas (o que acontece no discurso de cada narrador), alternância que torna possível a intervenção das duas vozes: a do narrador e a da personagem. A propósito da polaridade do narrador heterodiegético que assume uma ”atitude demiúrgica”, Carlos Reis afirma:

[...] Em certa medida, por força das características descritas, reforçadas pelo fato de muitas vezes o *narrador heterodiegético* se situar num nível extradiegético e pelo anonimato que quase sempre o atinge, esta situação narrativa favorece a confusão do *narrador* com o *autor*. Devido a esta tendência (mas não porque assumo tal confusão), F. Stanzel como *narrativa autoral* o relato concretizado por um *narrador heterodiegético* de feição demiúrgica, relato em certa medida oposto à *narrativa de primeira pessoa* (“Ich-Erzahlsituation”) e distinto da *narrativa pessoal*, por nesta se privilegiar uma perspectiva inserida na história (Stanzel, 1971 e 1984). [...] Um aspecto fundamental do estatuto semionarrativo do *narrador heterodiegético* é o que diz respeito à expressão da *subjetividade*, aspecto que diretamente se conexas com as *focalizações* adotadas (REIS, 1987, p. 121-124).

Um outro aspecto da situação narrativa, em **As Naus**, é a alternância do registro de terceira pessoa para o de primeira pessoa, constante em cada um dos narradores, já que são vários os narradores na obra.

Parece-nos adequado estabelecer a diferença entre as diversas situações do narrador, para mais facilmente analisar quais as possibilidades de manipulação calculada dos procedimentos das personagens que essas possibilidades estabelecem. Para tanto, recorreremos aos apontamentos de Carlos Reis, que sobre o narrador esclarece:

A expressão *narrador autodiegético*, introduzida nos estudos narratológicos por Genette (1972: 251 et seqs.), designa a entidade responsável por uma situação ou

atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história. Essa atitude narrativa (distinta da que caracteriza o *narrador homodiegético* (v.) e, mais radicalmente ainda, da que é própria do *narrador heterodiegético* (v.) arrasta importantes conseqüências semânticas e pragmáticas, decorrentes do modo como o *narrador autodiegético* estrutura a *perspectiva narrativa*, organiza o *tempo*, manipula diversos tipos de *distância*, etc. [...] O registro de primeira pessoa gramatical que em tais narrativas se manifesta é, pois, uma conseqüência natural dessa coincidência narrador/protagonista; conseqüência natural, mas não obrigatória (em *La Peste*, de Camus, o narrador que finalmente se revela como autodiegético opta por um registro de terceira pessoa), ou decisivamente distintiva já que não é raro, por exemplo em romances de Camilo Castelo Branco ou Stendhal, que o narrador heterodiegético se pronuncie na primeira pessoa (REIS, 1987, p. 118).

De acordo com a terminologia proposta por Genette (1972: 252 et seqs.), *narrador homodiegético* é a entidade que veicula informações advindas da sua própria experiência diegética; quer isto dizer que, tendo vivido a história como personagem, o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato, assim se distinguindo de narrador heterodiegético(v.) , na medida em que este último não dispõe de um conhecimento direto. Por outro lado, embora funcionalmente se assemelhe ao *narrador autodiegético* (v.), o *narrador homodiegético* difere dele por ter participado da história não como protagonista , mas como figura cujo destaque pode ir desde a posição de simples testemunha imparcial a personagem secundária estreitamente solidária com a central (REIS, 1987, p. 124).

A expressão *narrador heterodiegético*, introduzida nos estudos narratológicos por Genette (1972: 251 et seqs.), designa uma particular relação narrativa: aquela em que o narrador relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão. [...] estrutura-se uma situação narrativa (para utilizarmos uma expressão consagrada por F. Stanzel) cujas linhas de força são as seguintes: polaridade entre narrador e universo diegético, instituindo-se entre ambos uma relação de alteridade em princípio irreduzível; [...] predominantemente, o *narrador heterodiegético* exprime-se na terceira pessoa, traduzindo tal registro a alteridade mencionada – o que não impede, note-se, que o *narrador heterodiegético* enuncie pontualmente uma primeira pessoa que não chega para pôr em causa as dominantes descritas. [...] Entendendo-se a objetividade narrativa como limite inatingível, o *narrador heterodiegético* protagoniza de modo mais ou menos visível, *intrusões* (v. *intrusão do narrador*) que traduzem juízos específicos sobre os eventos narrados [...]. Entre as suas próprias opções ideológico-afetivas e as que reconhece nas personagens, o *narrador heterodiegético* tenderá, pois, a articular um 'diálogo' que no chamado *romance polifônico* pode revestir-se de grande tensão e complexidade (REIS, 1987, p. 121-124).

Não se trata, entretanto, das constantes intrusões a que se refere Reis no **Dicionário de Teoria da Narrativa**, e das quais o melhor exemplo é o do narrador machadiano, o caso da situação narrativa observável em **As Naus**. Nessa narrativa, há uma única situação em que o narrador, em tom irônico, invoca o leitor ou leitores virtuais como que a compartilhar com ele ou eles o absurdo da situação. Neste trecho a

função de narrador coube a Luís de Camões (os grifos são nossos):

[...] e precisamente nesta altura, **estimados leitores**, a rua do Carmo acendeu-se de um cortejo de tochas e de risos de pajens [...] e o rei D. Sebastião surgiu a cavalo rodeado de validos, arcebispos e privados, vestido de uma armadura de bronze e de um elmo de plumas, e desapareceu para as bandas do pelourinho da Câmara, seguido pelo espanto dos policiais e dos guardas-noturnos, a caminho de Alcácer Quibir (ANTUNES, 2000, p. 164-166).

Não se trata tampouco dos casos, mencionados por Carlos Reis, de *La peste*, de Camus, no qual o narrador opta por um registro de terceira pessoa, mas no final revela ter sido o protagonista da história, ou dos romances de Camilo Castelo Branco, em que um narrador opta por um registro de terceira pessoa e finalmente se revela como autodiegético.

O trabalho de composição literária que se tornou característico de várias obras de Lobo Antunes, e que está também presente em **As Naus**, constitui-se na multiplicação dos pontos de vista narrativos, além da alternância já mencionada de tempos e de espaços, e na concentração dessa diversidade numa ação uma e coesa. O narrador de **As Naus** são na verdade muitos. Num revezamento caleidoscópico e à medida que a narrativa avança, a função de narrar vai sendo passada a Pedro Álvares Cabral, a Luís Vaz de Camões, a Francisco Xavier, a um casal de retornados, a Manoel de Sousa Sepúlveda, a Fernão Mendes Pinto, a uma prostituta sem nome, a Diogo Cão e, finalmente, a Vasco da Gama.

A alternância do registro de terceira pessoa e de primeira pessoa, em cada um dos narradores que se sucedem, parece-nos, portanto, ser o caso de uma alternância entre “focalização interna” e “focalização externa” (GENETTE, 1995, p. 187). Sobre este aspecto, Carlos Reis afirma:

[...] noutras circunstâncias, o *narrador heterodiegético* pode partilhar o ponto de vista de uma personagem inserida na história (v. *focalização interna*) e mesmo autolimitar radicalmente seu campo de conhecimento (v. *focalização externa*): "O tipo narrativo neutro, privado de um centro de orientação individualizada que preenche a função de interpretação, reduz-se ao registro impessoal do mundo exterior visível e audível (Linvelt, 1981: 69)" (REIS, 1987, p. 123).

A "focalização interna" é, portanto, aquela em que o narrador se esconde numa de suas personagens dando-lhe voz e exteriorizando-lhe a intimidade, delegando-lhe a assunção da narrativa sem saber mais do que a personagem sabe.

Em oposição a esta noção, a "focalização externa" é a que apresenta o narrador fora da narrativa e ele narra apenas o que essa posição externa lhe permite.

O registro de terceira pessoa alternado com o de primeira pessoa é recorrente no discurso de cada um dos narradores/protagonistas que se apresentam ao longo da narrativa, como podemos observar no caso do primeiro capítulo que apresenta Pedro Álvares Cabral como narrador (os grifos são nossos):

E agora que o avião se fazia à pista em Lixboa **espantou-se** com os edifícios da Encarnação, os baldios em que ossificavam pianos despedaçados e carcaças rupestres de automóvel, [...] em vez das furgonetas de pára-brisas azuis dos turistas e das caravelas e dos cargueiros turcos sob a ponte, enxotaram-**me** para um miserável edifício de cimento com painéis de vãos nacionais e internacionais a pulsarem ampolas coloridas ao lado do free-shop dos uísques. [...] E **lembrou-se** dos entardeceres espavoridos dos últimos tempos em Angola, [...]. Os que regressavam **comigo** [...] abraçados a volumes de serapilheira [...] na direção de uma secretária a que se sentava, em um escabelo, um escrivão da puridade que **lhe** perguntou o nome (Pedro Álvares quê?), o conferiu numa lista datilografada cheia de emendas e de cruces a lápis, tirou os óculos de ao perto para examinar melhor, inclinado de banda no poleiro de fórmica, passeou o polegar errático no bigode e inquiriu de repente Tendes família em Portugal?, e **eu disse** Senhor não, muito depressa, sem pensar, porque a minha velha se finou de icterícia há seis anos e dos tios que aqui permaneceram quase não **me recordo** [...] **Guardo** o perfil vago de um primo a chegar de licença fardado de recruta, pisando as alfices da horta com as botas cruéis, mas por exemplo a casa, que é que quer, sumiu-se-**me** [...] E esta memória remota trouxe-**lhe** de súbito ao nariz o cheiro de bosta de vaca dos derradeiros meses, desde que a telefonia anunciou a independência de Angola decretada por Sua Majestade, [...] **Disse** Nem por sombras e **pensou** Claro que não, visto que em dezoito anos de África não **recebi** uma carta, um postal, um presunto, um retrato sequer. Quase que aposto que morreram todos há séculos (ANTUNES, 2000, p. 11-15).

Em quatro páginas da narrativa, o narrador/protagonista Pedro Álvares Cabral alternou o registro oito vezes: de terceira pessoa “espantou-se”, para a primeira pessoa “-me”, para a terceira pessoa “lembrou-se”, para a primeira pessoa “comigo”, para a terceira pessoa “lhe”, para a primeira pessoa “eu disse”, “não me recordo”, “Guardo” e “-me”, para a terceira pessoa “-lhe”, “disse”, “pensou”, para a primeira pessoa “recebi” e da mesma forma até o final do capítulo.

No segundo, oitavo e décimo quarto capítulos, nos quais Luís Vaz de Camões é o narrador/ protagonista, repete-se este procedimento (os grifos são nossos):

Era uma vez **um homem de nome Luís a quem faltava** a vista esquerda, que **permaneceu** no Cais de Alcântara três ou quatro semanas pelo menos, sentado em cima do caixão do pai, à espera que o resto da bagagem aportasse no navio seguinte. Ao segundo almoço **conheceu** um reformado amante de biscoitos e suco e um maneta espanhol que vendia cautelas em Moçambique chamado Dom Miguel de Cervantes e Saavedra, antigo soldado sempre a escrever em folhas soltas de agulha e papéis desprezados um romance intitulado, não se sabia porquê, de Quixote, quase toda a gente sabe que Quixote é apelido de cavalo de obstáculos, [...] O primo que dirigia o negócio das sodas escrevera **-lhe** para África a oferecer um quarto e sociedade na loja, e eu, que não conhecia ninguém em Portugal, decorei o endereço para o visitar pela Páscoa [...] **Urinei** ‘a sombra de uma camioneta de fruta e enquanto **desabotoava** a braguilha e o ar se tingia de fragrâncias de pêssigo **lembrei-me** de Loanda [...] **Cociei** as crostas do herpes da orelha, **cuspi** para a água invisível na esperança de uma idéia, mas onde catano sepultar o pai se não há dinheiro sequer para o serviço dos mortos? [...] – Mal atraque o pacote com as minhas coisas, **garanti eu, juro** que lhe pago uma lápide como deve ser” (ANTUNES, 2000, 19-25).

[...] **O homem de nome Luís mudou** o pai de braço para aliviar o cotovelo mas palavra que nunca **pensei** que Lixboa fosse este Dédalo de janelas de sacadas comidas pelos ácidos do Tejo, [...] palavra que **imaginava** uma enseada repleta de naus aparelhadas que rescendiam a noz-moscada e a canela, e afinal **encontrei** apenas uma noite de prédios esquecidos a treparem para um castelo dos Cárpatos pendurado no topo, uma ruína com ameias em cuja hera dormiam gritos estagnados de pavões (ANTUNES, 2000, p. 92).

[...] Durante a estada da órfã no norte, a qual vagueava pela Beira entre escombros de inverno, Garcia Orta e o homem de nome Luís [...] **sofreram** a fome vagabunda dos desamparados, procurando migalhas nos armários [...] acabando por sair ao acaso para uma refeição de sopa de legumes numa taberna barata [...] e a gente sentou-se os dois no lancil a conversar um com o outro nas vozes de boneca do rádio, que **eu** imaginava sempre prestes a abrirem os enormes olhos de blanquelite e a articularem Mamã numa inocência perversa. [...] assim que **comecei** a explicar-lhe e a elucidar melhor a intenção das metáforas, o botânico, cansado de rimas, sumiu-se no sentido da calçada do Combro ou do elevador da Bica que trazia o rio ao topo da cidade [...] De modo que **fui** moendo episódios heróicos, parando a tomar notas nas retrosarias iluminadas, até desembocar na praça da **minha** estátua, mãe, com centenas de pombos adormecidos nas varandas em atitudes de loiça e cães que alçavam a pata no pedestal da **minha**

glória, e embora o bagaço **me** atrapalhasse as pernas e **me** obrigasse a arrastar os sapatos numa marcha de trombose, **conseguiu** alcançar um troço de escadas (ANTUNES, 2000, p. 164-166).

O narrador/protagonista Luís alternou o registro de terceira pessoa “Era uma vez um homem de nome Luís”, “a quem faltava”, “permaneceu” e “conheceu”, para a primeira pessoa “Urinei”, (eu) “desabotoava”, “lembrei-me”, “cocei”, “cuspi”, “garanti eu”, “juro”, para a terceira pessoa “O homem de nome Luís”, “mudou”, e novamente para a primeira pessoa ”pensei”, (eu) “imaginava” e “encontrei”.

No terceiro, sexto e décimo quinto capítulos, o narrador/protagonista é Pedro Álvares Cabral (os grifos são nossos):

O senhor Francisco Xavier recebeu-o no camarote do vestibulo cercado de uma dúzia de indianozinhos todos parecidos com ele, igualmente gordos e de sandálias [...] Cheirava a insônia e a pés cheirava ao estrume de curral da miséria, e percebia-se o andamento de migração das nuvens pelos orifícios do reboco. Como se houvesse guerra aqui, **pensou Pedro Álvares Cabral**, como se um morteiro destruísse os prédios. [...] E **ele imaginou** o goês, de charuto apagado na saliva das mandíbulas, a adorar na floresta criaturas de oito pernas ou a impingir tafetás de praça em praça antecedido pelo volume persuasivo da barriga. [...] **Pensou** a olhar um ninho de vespas num taipal Onde **vou arranjar** agora cinco contos para acalmar o gordo[...] De modo que **ficaram** à espera no vestibulo diante do alarido do tojo e dos ralos de agosto: a mulata e o garoto completamente mudos, [...] e **eu**, branco de Coruche sem instintos nem mistérios, demasiado afastado dos castanheiros da infância, a cismar no dinheiro do indiano e na forma de roubá-lo [...] lembrando-**me** do **meu** avô a tactear o sol, das três da tarde [...] Não se preocupou muito com o miúdo ou **comigo**, ocupados a medir a densidade da noite pela pressa das corujas, mas avançou e recuou várias vezes na direção da mulata, observando-lhe a cara, o corpo, as pernas, e eu sentia-me na Ribeira ou no mercado de Cascais (ANTUNES, 2000, p. 31-35).

O primeiro amigo que **fizeram** na Residencial Apóstolo da Índias dormia três colchões adiante, chamava-se Diogo Cão, tinha trabalhado em Angola de fiscal da Companhia das Águas, e quando à tarde, depois da mulata partir para o bar, se sentava **comigo** e com o miúdo (ANTUNES, 2000, p. 65).

Como se pôde observar mais uma vez, este outro narrador/protagonista repete a alternância de registro que se vem verificando desde o início da narrativa, da terceira pessoa “pensou Pedro Álvares Cabral”, “ele imaginou”, “pensou”, para a primeira

pessoa “vou arranjar”, de novo, para a terceira pessoa “ficaram”, de novo para a primeira pessoa “eu”, “lembrando-me”, “meu” e “comigo”, para a terceira “fizeram” e, de novo, para a primeira pessoa “comigo”.

No quarto e nono capítulos, o narrador / protagonista é Francisco Xavier. Como veremos no trecho seguinte, usa somente o registro de primeira pessoa, fugindo assim, à alternância anteriormente verificada (os grifos são nossos):

Por **mim** não tem nada que saber: **arrasto** a cadeira de baloiço [...] **apago** a luz e **fico** à espera [...] Depois do jantar **aguento** uma porção de tempo, a chupar o charuto, [...] **levanto-me** devagarinho para não acordar a **minha** mãe e os **meus** filhos que dormem na mesma cama que **eu, desço** as escadas [...] enquanto **guardo** que as mulheres trepem, encosta acima, das discotecas de vodka marado do Bairro das Colônias e da Luciano Cordeiro, que entrem na pensão tontas de vinho falso, que passem por **mim** sem **me** notarem sequer [...] O aparelho correu ao longo da pista quase sem luzes e ergueu-se acima da nódoa opaca do mar. Quer dizer: não se topava o que quer que fosse salvo o reflexo de **nós** próprios nas janelas, mas **eu sabia** que era o mar, e **recordei-me** de quantas vezes, em pequeno, **olhei** aquelas ondas a lembrar-**me** de Goa (ANTUNES, 2000, p. 41-42).

Deus sabe que **eu não queria**. Deus conhece o íntimo da **minha** carne, a razão dos **meus** pecados e o labirinto das **minhas** intenções. [...] Deus acompanha-**me** desde a Índia [...] Deus trouxe-**me** consigo para Moçambique. [...] Na véspera da partida de Lourenço Marques **adormeci** no quarto de musseque de uma chinesa que **conhecera** duas horas antes [...] Durante alguns meses, queridos cristãos, bebi chá e mastiguei osgas naquele compartimento (ANTUNES, 2000, p. 99-100).

Francisco Xavier não é um retornado. Quando diz “olhei aquelas ondas a lembrar-me de Goa”, pode-se observar que o efeito de deslocalização convoca aqui a especificação de outro lugar, que, na época em que o romance foi escrito, fazia muito tempo estava desvinculado do império português. É a nostalgia da infância que surge como elemento identificador da subjetividade.

No quinto e décimo segundo capítulos, a vez cabe ao casal de retornados, sempre assim designados. Do casal anônimo, só o homem fala. À mulher, é atribuída uma única afirmação. “Já não pertenço aqui” (ANTUNES, p. 54). Ela se expressa como



personagem secundária dentro da narrativa e tudo o que lhe diz respeito nos chega pelo discurso do homem da Guiné. Como narrador/protagonista, o homem da Guiné vai repetir a alternância de registro, iniciando o capítulo com o registro de terceira pessoa (os grifos são nossos):

Um padre missionário transportado por um batel e a quem o escorbuto e a malária emagreceram como um abissínio sem poiso casara-**os** cinquenta e três anos antes, já na Guiné [...] os estalos vingativos da sola nos muros de tijolos, acabavam por **lhes** desanimar a vontade e **os** fazer sair para a rua [...] Ou **vinham** até o cais, empurrados pela curiosidade tatuada dos indígenas, [...] O piso inferior foi [...] **eu** que **vi** nascer nos botequins do Rossio os mais belos improvisos do meu tempo [...] Convocaram-**nos** para uma reunião no Cine-Theatro das Zarzuelas estafadas e das récitas de bombeiros, onde um coronel de artilharia [...] **lhes** ofereceu de mão beijada, numa generosidade inexplicável, a possibilidade gratuita de tornar a Portugal. Um amigo da fábrica de sonetos gongóricos, chamado Jerônimo Baía, descreveu-**lhes** acontecimentos medonhos, sodomias, envenenamentos, rimas cruzadas, réguas de prisioneiros de algemas enxotados para o mato. [...] **O marido olhou** pela janela as lagunas de enguias [...] e **admitiu** com desgosto que Já não pertencemos nem sequer a nós, este país comeu-nos as gorduras e a carne sem piedade uma vez que **estavam** tão pobres como haviam chegado. [...] Na cama que nos ofereceram [...] focinhos de tubarão navegavam nos lençóis. [...] Uma banheira pontificia ocupava a sacristia de azulejos do compartimento vizinho, ao lado da escultura de uma sanita de Henry Moore só para **eles**. [...] **O velho deixou** a fotografia de casamento numa cômoda ducal [...] Agora o casal do retrato tornara-se uma aquarela de iodo e **nós** em múmias (ANTUNES, 2000, p. 49-59).

O narrador mantém a alternância de registro que se vem verificando desde o início da narrativa, da terceira pessoa “os”, “lhes”, “vinham”, para a primeira pessoa “eu vi” e “nos”, retorna à terceira pessoa “lhes”, “O marido olhou”, “admitiu”, “estavam”, “eles”, “O velho deixou”, volta ao registro de primeira pessoa “nós”, e assim repetidamente até o final do capítulo.

A apresentação do casal de retornados no texto faz-se pelo uso de um complemento de objeto em forma pronominal, o que é significativo já que o uso dos pronomes oblíquos – o primeiro com função de objeto direto “os”, em “casara-os”, e o segundo com função de objeto indireto “lhes”, em “acabavam por lhes desanimar a

vontade” – dessubjetivam as personagens e indeterminam a sua identificação. Na medida em que permanece anônimo, o casal simboliza uma parte da massa de retornados cuja radicação nas colônias era o resultado do sistema político implantado e da falta de esclarecimento, muito mais que a eventual ambição de exploração colonialista. A Guiné foi o local que os acolheu ainda antes de casados, e esta informação contribui para “naturalizar” a presença do casal de retornados em África.

Continuando a analisar o percurso do casal da Guiné, observamos a partida que congestionava as vias da deslocação: o “veleiro que os haveria de transportar”, “o barco coroadado de flâmulas, de emblemas reais, do estandarte do almirante Afonso de Albuquerque”, “dois lugares de porão para Lisboa”. Durante a viagem, a mulher “apoiara-se na máquina de costura”; desembocam no Hotel Ritz, que lhes provoca outro tipo de estranhamento. Este segundo estranhamento é concretizado pelo insólito geral que é o jantar no qual as mulheres aparecem todas com vestidos confeccionados com o tecido das cortinas dos quartos, adornados com cintos feitos com as argolas de latão que as prendiam às janelas. Este efeito, quase circense, era a tentativa das mulheres (colonas pouco sofisticadas) de se apresentarem adequadamente para um tão elegante e inesperado ambiente. O tom de deslocalização geral que caracteriza o quinto capítulo permanece no décimo segundo capítulo, que continua a narração do percurso do casal de retornados, prolongando, em termos de mudança de locais – da morada colonial para os barcos e, deles, para o Hotel Ritz – pela desclassificação sucessiva das instalações para onde os levam e que termina com a arrumação do grupo de retornados na casa da Ericeira.

É, então aí, que o sentimento de estranhamento da mulher se vai localizar no tempo da sua meninice lusíada:

O velho defrontava-se com a impressão de que a esposa morava de novo na casinha de Barcelos da infância, estrangulada pelo odor das nespereiras. Tinha sete ou oito anos, usava vestidinhos claros, e aprendia a tocar violoncelo, à tarde, com uma solteirona sempre a arejar com o leque os calores da virgindade. Arrepiou-o a idéia de se encontrar casado com uma aluna de solfejo, e mais ainda se afligiu quando ela lhe respondeu cerimoniosamente, numa voz cheia das consoantes românticas de uma ortografia antiquada: - Vá o senhor que eu tenho que ensaiar uma tocata (ANTUNES, 2000, p.138).

O casal acaba separado com a partida da mulher para Nova Iorque, para fazer carreira de violoncelista, o que parece mais simbólico que congruente. Simbólico porque milhares de retornados acabaram trocando o chão pátrio imposto por outras paragens e novas oportunidades. Incongruente porque a condição econômica e a idade avançada e a loucura evidente da retornada não lhe permitiriam essa opção. O marido permanece desempregado em Lisboa, e sua estadia ali tematiza a desagregação de milhares de famílias de retornados e conseqüentemente a solidão. A descrição da despedida do casal no aeroporto dá lugar a uma cena de fantasia surrealizante, em que um apontamento trágico referente ao universo do romance adquire contornos de farsa grotesca num contexto inverossímil. Desenvolve-se ainda, no décimo segundo capítulo, uma sátira da burocracia, quando descreve as dificuldades do velho para receber o subsídio de desemprego:

Agora, nos intervalos da sua dificultosa profissão de desempregado, que o obrigava a preencher constantemente formulários em cinco cópias, todos com a assinatura reconhecida, a levar e a trazer impressos inúteis de repartição em repartição e de ministério em ministério, a sofrer intermináveis interrogatórios de psicólogos [...] a carregar fotocópias de bom comportamento moral e cívico destinados ao cesto de papéis de funcionários de caspa zelosa, e a receber por fim o papelinho do seu salário ao termo de catorze horas de espera ininterrupta (ANTUNES, 2000, p. 142).

A alternância regular dos planos passado-presente e Lisboa-África parece

constituir a forma de significar a perturbação do pensamento do homem da Guiné. Contando e descrevendo, vai traduzindo a mudança que se operou nele, que viajou pela alteridade do lugar, do tempo e de si mesmo e acaba desenraizado e só.

No sétimo e décimo primeiro capítulos, o narrador/protagonista é Manuel de Sousa Sepúlveda, que se apresenta no registro de terceira pessoa (os grifos são nossos):

[...] Manoel de Sousa Sepúlveda **morava** em Malanje [...] Manoel de Sousa Sepúlveda, que **era** calvo e viúvo [...] **tombava** num banco de laboratório de análises clínicas, **acendia** um foco mais diáfano do que o pó-de-arroz das viúvas, **cegava** o olho esquerdo com uma lupa de relojoeiro, e **procedia** ao exame litúrgico dos diamantes, quase todos estilhaços de galheteiro ou fragmentos de carvão que **afastava** com a espátula num adeus de desprezo[...] a **minha** idade de rapaz aqui, cigarros escondidos, masturbações veementes, paixões por vizinhas inacessíveis, e os funcionários da Câmara expulsando à mangueira a infância perdida. [...] **tropeçou** com a mala ao longo de portas de casa forte com o buraquinho de espreitar à altura do **meu** olho para que os inquilinos **me** vissem pequeno [...] **Empurrou** a fechadura, **agarrou** de novo a mala, **acendeu** o interruptor e **deu** com cinco ou seis colchões dobrados no soalho [...] As **minhas** máscaras de Loanda tinham desaparecido, o **meu** guarda-fato de mogno levava sumiço, que é do **meu** escudo de leopardo que o não **vejo**, que é dos **meus** elefantes de marfim que **mos** roubaram, que é das prateleiras dos **meus** fósseis, dos **meus** escaravelhos equatoriais, dos **meus** quadros, se o que agora **encontro** são cordas de roupa com blusas de cigano a secar (ANTUNES, 2000, p. 73-83).

O narrador inicia o capítulo, usando um registro de terceira pessoa “morava”, “era”, “tombava”, “acendia”, “cegava”, “procedia”, “afastava”, muda para o registro de primeira pessoa “minha”, muda novamente para a terceira pessoa “tropeçou”, muda mais uma vez para a primeira “meu”, “me”, uma vez mais para a terceira “empurrou”, “agarrou”, “acendeu”, “deu”, outra vez para a primeira “minhas”, “meu”, “vejo”, “meus”, “mos”, “meus”, “meus”, “meus”, “encontro”, e assim continua até o final.

Vasco da Gama, narrador / protagonista do décimo capítulo, usa um registro de terceira pessoa para se apresentar e iniciar seu fragmento narrativo (os grifos são nossos):

Quando Vasco da Gama **chegou** de camioneta a Vila Franca de Xira, com um baralho da sueca na algibeira, a fim de se empregar no comércio das solas, **encontrou** [...] uma terra de que sobrava o gume dos telhados e o pagode do coreto, submergida pela imensa extensão de água para da do Tejo [...] **o reformado**, palpando as cartas de jogar no bolso e distinguindo logo, pela simples inspiração do dedo, os valetes de trunfo dos ternos sem valor, **acomodou-se** numa pedra esperando que o rio abandonasse lentamente a vila num refluxo semelhante ao engolir do cuspo [...] O sobrinho da loja de sapatos surgiria à varanda a cumprimentá-lo [...] o chefe de secção metia o salame do lanche entre os pareceres dos engenheiros, e permaneceria a noite inteira no café do centro para uma bisca feroz com o empregado do notário que antecipava os seus ases aos **meus** e adivinhava sem piedade as **minhas** damas sob o testemunho do rádio apagado e de um cacho de espectadores siderados. [...] E **lembrou-se** de quando o chamaram ao Paço, **lhe** entregaram uma frota e **o** mandaram à Índia [...] O navegador **pensou** que quase tudo mudara em Lixboa desde que **embarcara** para Angola [...] **O rei e o navegador caminharam** ao comprido do Tejo no sentido de Cabo Ruivo [...] e **nós** ali, sozinhos, no silêncio e na paz da tarde [...] **Queria** dizer-lhe, à medida que as tágides se evaporavam, uma após a outra, no betume das ondas, do **meu** regresso a Lixboa (ANTUNES,2000, p. 111-121).

O narrador/ protagonista Vasco da Gama apresenta-se usando o registro de terceira pessoa, “chegou”, “encontrou“, “acomodou-se”, e refere-se a si mesmo como “o retornado”; passa para o registro de primeira pessoa, “meus”, “minhas”, volta ao de terceira pessoa, “lembrou-se”, “lhe”, ”o”, “pensou”, “embarcara”, “o rei e o navegador caminharam”; e retorna à primeira pessoa, (eu) “queria”, “meu”, mantendo a mesma alternância dos narradores anteriores.

Diogo Cão é o narrador / protagonista do décimo terceiro. Entretanto, a narrativa é iniciada por dois subordinados. Em seguida, Diogo Cão assume a narrativa e continua a mesma alternância de registro dos narradores anteriores. No final do capítulo, a prostituta com quem Diogo Cão vive um idílio assume a narrativa. Observamos apenas a

alternância de registros que dizem respeito ao discurso do narrador/ protagonista Diogo Cão (os grifos são nossos):

Diogo Cão **viu**-as pela primeira vez quando el-rei nosso senhor mandou que se estabelecesse um trânsito regular de embarcações entre Portugal e Amesterdão [...] surdo aos chamamentos do rei, **atarefou-se** a buscarsem sucesso, nos quarteirões mais absurdos, o milagre de uma montra de puta capaz de **o** transportar aos canais de Amesterdão [...] **Perdeu-se** a indagar [...] **Procurou**-a na claridade de Alcântara às seis da tarde em agosto [...] **Perseguiu**-a de manhã nos mil becos estremunhados da Ajuda [...] **Cuidou** vê-la, por fim, nos edifícios clandestinos da periferia [...] e **abismou-se** em entulho de material de construção e máquinas abandonadas [...] e **teria** continuado a procurar-**te**, descansando da **minha** busca de taberna em taberna [...] se Sua Majestade, zangado com as **minhas** dívidas de vinho, **me** não houvesse retirado o **meu** soldo, apeado dos **meus** títulos e cargos, e proibido de buscar-**te** nas travessas de Lixboa (ANTUNES, 2000, p. 1145-150).

O narrador passa do registro de terceira pessoa “viu”, “atarefou-se”, “Perdeu-se”, “Procurou”, “Perseguiu”, “Cuidou”, “abismou-se”, para o registro de primeira pessoa (eu) “teria”, “minhas”, “minha”, “me”, “meu” e “meus”. Observe-se que o pronome oblíquo de segunda pessoa “te” pressupõe uma primeira pessoa enunciativa e é, por esse motivo, aqui mencionado.

No décimo sétimo capítulo, a narradora/protagonista é a prostituta apaixonada pelo Almirante Diogo Cão, a única voz feminina na narrativa. A mulher inicia o discurso com um registro de primeira pessoa e vai alternando com o de terceira, seguindo o modelo dos narradores anteriores (os grifos são nossos):

Há sempre inditosos dispostos a pagar para dormir com uma mulher mesmo assim velha como **eu**, patetas que **me** escoltam ao meu quarto [...] Durante um mês, depois de Diogo Cão partir, **aviei** cinco ou seis dessa espécie por noite [...] Um funcionário da transportadora aérea, que às terças-feiras desabafava tais miseráveis aflições de marido trocado que **a velha**, condoída, o **levava consigo** não para o quarto da pensão mas para a **sua** casa de tecto de capim na Ilha [...] **acostei** a Portugal por amor a um idoso apaixonado por tágides [...] **Persegui**-o semanas afio desde Alfama a Pedrouças, sempre perto da água e das caravelas ancoradas (ANTUNES, 2000, p. 195-198).

A narradora apresenta-se com um registro da primeira pessoa “eu”, “me”, “aviei”, opta pelo registro da terceira pessoa “a velha o levava”, “consigo”, “sua”, volta ao de primeira pessoa “acostei” e “persegui”, e assim continua até o final do capítulo.

No décimo oitavo e último capítulo, os retornados reaparecem para a conclusão da narrativa. O casal da Guiné, entretanto, já não está entre eles. A entidade do retorno emerge novamente enquanto grupo, já que os tuberculosos que fugiram do sanatório se reúnem na praia à espera que D. Sebastião volte de Alcácer Quibir. Uma figura integrada ao grupo destaca-se e acompanha os doentes até a beira-mar e com eles fica aguardando a chegada do Desejado. É o “homem de nome Luís”. É ele que assume de novo a narrativa, usando o mesmo tipo de alternância que usou nos capítulos anteriores, segundo, oitavo e décimo quarto, a ele reservados. O “homem de nome Luís” é o narrador/protagonista responsável por quatro capítulos, o maior número em relação aos outros narradores. É ele também quem conclui o romance.

Arriscaríamos, pois, a afirmação de que é ele, o escritor Camões, simbolicamente o autor de **As Naus**. Aliando-se à multidão desprotegida e dando-lhe voz, dado que ele singulariza a comunidade plural que representa, acaba produzindo uma metáfora global de insurreição, se associarmos o que no romance é designado por “plano para a restauração da independência” alusivo ao período histórico focalizado, depois da notícia da morte do rei em Alcácer Quibir. O mesmo plano é também alusivo às manifestações reacionárias levadas a cabo pelos retornados, e a situação mítica é toda ela reordenada em discursividade paródica:

Um escriturário do hospício, aliciado pelas manobras de amor de uma mulata pasionaria [...], alugara um autocarro de vidros fumados de pastorear turistas [...] que se destinava a transportar os doentes até à Ericeira ao encontro do rei maricas e do seu

Estado-maior em farrapos, partindo daí a fim de ocupar o aeroporto, as estações de rádio e de televisão, o parlamento, a ponte do Tejo e as entradas de Lisboa, enquanto pelotões de internados de diversos asilos, sob o comando de moribundos a soro, invadiram, a pigarrear as suas pétalas de sangue, o edifício da política, os ministérios e os portos, aprisionando os duques espanhóis no forte de Caxias ou empilhando-os em escunas sem leme, jogadas ao acaso num oceano de tritões (ANTUNES, 2000, p. 241).

Feita a análise da questão do narrador em cada um dos capítulos da obra, observamos que a cada uma das personagens é dada igual oportunidade de desfilar diante do leitor seus dilemas, suas incríveis misérias humanas. Essa hesitação constante entre a terceira pessoa e a primeira pessoa narrativas opera uma flutuação entre uma descrição objetiva das personagens e o seu acesso à subjetividade enunciativa, ou pode também significar que o sujeito narrador encontra aqui lugar para a manifestação desgostada do presente, a nostalgia por um passado mítico que torna ainda mais doloroso o presente.

Podemos, então, afirmar que estamos diante de uma situação narrativa próxima à do romance epistolar. Em **As Naus**, configuram-se situações de narração intercalada, na qual se verifica aquilo a que Reis reconhece como “a alternância da vivência, pelas personagens, de certos eventos da história com o seu relato por várias dessas personagens” (REIS, 1987, p. 114). A narrativa, no seu conjunto, é apresentada de modo fragmentário tão característico à atualidade e aos meios de comunicação de massa que redimensionaram as técnicas narrativas.

Finalmente, cabe-nos comentar a questão da existência dos vários narradores como procedimento literário preferido na pós-modernidade.

Em **Uma teoria da paródia**, Linda Hutcheon trata do romance metaficcional, termo por ela cunhado. A denominada metaficção historiográfica tem como matéria-prima o texto ficcional que, autoconsciente e sistematicamente, chama atenção para a



elaboração, para a construção elaborada com o intuito de suscitar questionamentos sobre a relação entre ficção e realidade. Em resumo, toda obra que comenta e reflete os inúmeros processos da sua criação é considerada metaficcional. No que se refere a sua elaboração, o romance metaficcional tende a ser construído sob o princípio de uma oposição entre a construção de uma ilusão ficcional e a sua posterior desconstrução, a qual revela ao leitor como a tessitura da obra é feita. Normalmente ela se dá por intermédio de um narrador — ou de um conjunto de vozes narrativas, como é o caso de **As Naus** — que, invariavelmente, revelam seus pensamentos e pontos de vista.

Para Hutcheon, a metaficção historiográfica é o que caracteriza o chamado pós-modernismo na ficção. Linda Hutcheon afirma:

[...] as obras que se enquadram no gênero metaficcional são aqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e, mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (HUTCHEON, 1991, p. 21).

Essa relação presente no romance metaficcional traduz-se em uma atitude de desafio a qualquer sistema homogeneizante. Um outro traço metaficcional é a crítica da história dentro da estória, ou seja, a narrativa em espelho, em que uma estória que se encaixa dentro da outra e assim sucessivamente, num jogo simultâneo de reflexões.

Juntam-se a esse traço as referências a textos e situações anteriores, que representam uma volta ao passado e fazem com que exista uma relação dialógica entre os elementos do texto anterior, por exemplo **Os Lusíadas**, e os elementos do texto posterior. Este, conseqüentemente, apresenta a abertura necessária ao questionamento que se quer fazer. A capacidade do narrador de dar testemunho dos fatos e atos que

presenciou há de, ainda, esbarrar em uma grande impossibilidade: a fugacidade do instante que se opõe à grandeza de detalhes de que se pode dar conta. Mesmo com um suporte de fluência verbal exacerbada, a narração é sempre parcial já que a visão do objeto narrativo é sempre subjetiva e limitada. Como são os narradores que fazem os registros históricos, esses dados são igualmente parciais e parcelares, pois contêm um relato produzido por suas óticas pessoais.

É para esse fato que a metaficção historiográfica chama a nossa atenção: para a relativização de tudo o que foi por muito tempo considerado verdade incontestável e que, subitamente, se releva passível de uma outra contemplação, de um outro olhar. Por essa razão, as narrativas denominadas pós-modernas afirmam categoricamente que só existem verdades, no plural, sujeitas, por isso, à multiplicidade de olhares e jamais a uma única “verdade”.

Não é, então, ao acaso que a obra **As Naus** apresenta diversos narradores. A obra questiona, assim, a existência de apenas uma entidade geradora de significados, razão pela qual a metaficção historiográfica expressa uma tendência que lhe é peculiar: a da multiplicidade de narradores, inúmeras vezes difíceis de localizar, mas cuja opinião e pontos de vista se fazem presentes ao longo dos textos e, conseqüentemente, nos fazem questionar as aparentes “verdades” tidas como “oficiais” pelos registros históricos instituídos e consagrados.

No discurso de todos os narradores, é admirável o talento para as sínteses rápidas e, ao mesmo tempo, impressivas de acontecimentos complexos, usando para isso a estilística da enumeração de elementos díspares como adjuntos. Alguns exemplos podem ilustrar melhor esta característica do discurso.

Em “As naus aportavam vazias e partiam cheias, convexas de gente e de caixotes” (ANTUNES, 2000, p. 53), emergem aqui as naus, de acordo com a instância titular, como os verdadeiros sujeitos metonímicos do processo de retorno; em “O marido [...] viu refletido no espelho um velho que demorou a reconhecer porque apenas se confrontava no espelho para a barba sumária dos sábados” (ANTUNES, 2000, p. 54), emerge a interrogação da identidade. É também, e de novo, a nostalgia da infância que surge como elemento identificador da subjetividade. Além do talento para as sínteses rápidas e impressivas, a metáfora é a figura estilística privilegiada no discurso de todos os narradores. Diríamos mesmo que, em **As Naus**, a metáfora é levada ao seu extremo, uma vez que a substituição semântica de um termo por outro similar, procedimento metafórico, se aproxima, na obra, de termos que lhe são contrários. É a associação do paradoxal: a tópica da viagem é associada ao movimento do retorno ou o período dos descobrimentos é associado ao da Revolução de Abril.

No romance, é a metáfora que narra uma série de acontecimentos sem relação aparente de vizinhança ou aproximação. A perversão discursiva de que anteriormente falamos caracteriza-se por uma ação do sentido sobre o discurso, isto é, uma ação dos significados expostos sobre a frase que os exprime, o que permite juntar elementos da realidade díspares, mas poeticamente aproximáveis por efeitos casuais. Um exemplo da metáfora narrativa recorrente no discurso de todos os narradores de **As Naus**, encontra-se no décimo segundo capítulo referente ao casal da Guiné que muda constantemente de morada: “As árvores definhavam na praça, jogando ao acaso os membros esartejados de quatro ou cinco ramos em pânico” (ANTUNES, 2000, p. 137).

O sentido expresso na frase citada remete para o desmembramento sofrido pelo

casal devido à sua deslocalização progressiva, ou mesmo à perda dos objetos que lhe pertencem. A ligação semântica persiste, mas o contato sintático, que é o que faz do discurso um corpo textual, quebra-se e esse esquartejamento ou desconjuntamento das árvores que morrem prolonga a narrativa do casal de retornados da Guiné e antecipa mesmo sua separação e desaparecimento do universo diegético.

Exemplos como este repetem-se ao longo de toda a narrativa. Pode-se dizer que a imagística da perda é uma constante em **As Naus**, e o conjunto dos freqüentes exemplos acaba por constituir a base na constituição do romance: uma revolução falhada procura compensar sua perda numa tentativa de correção de erro do passado (a colonização) com a descolonização; outra oposição é o fato de que a descolonização implica, em si mesma, em uma revisitação desse tempo passado (o colonialismo revisitado) numa perspectiva amarga e desoladora que nem a paródia consegue atenuar. A paródia de um colonialismo às avessas analisado no presente e, portanto, distorcido no seu sentido: se antes o penalizado era o povo negro colonizado pelo branco português, agora é o próprio ex-colonizador europeu quem sofre os efeitos dessa colonização desastrosa e desfeita.

Um outro exemplo poderia, parece-nos, esclarecer a questão. Diferentemente do chá de tília e do bolinho que, em Proust, remetem o personagem aos domingos felizes da infância na casa da tia (metáfora), o presente faz reviver o passado, mas, em vez de uma sensação feliz, em **As Naus**, desencadeia o desgosto pelo presente desolador. Ou seja, o sentido específico da memória involuntária ou metáfora, nesta obra, remete a elementos da realidade díspares. A privação, a perda e, sobretudo, o disfemismo que caracterizam a realidade presente são sempre comparados à realidade passada. A

relação passado / presente acentua-se na oposição entre o histórico e o atual, Luanda e Lisboa (os grifos são nossos):

Cada vez mais Lisboa se lhe afigurava um rodopio de casas sem destino, uma cavalgada de algerozes, de tapumes, de flechas de igreja e de ruas a quem as obras camarárias expunham as tripas dos esgotos sob um céu rebentado de pústulas de nuvens. No meio de tanta **odiosa claridade que despia as pessoas da misericórdia das suas próprias sombras**, o escritor, tonto de luz, acabava por acompanhar, sempre seguido do sujeito do penico, os falsos doirados de um enterro qualquer na esperança da noite de cedros dos cemitérios onde os defuntos se evaporavam sob miniaturas de templos gregos e crianças de gesso, estranguladas por flores artificiais que cheiravam às cerejas de gaze dos chapéus e que ele confundia com o aroma de naftalina da morte. Sentado no parapeito de tijolo de uma ruela de jazigos, assistia ao cortejo modesto dos funerais dos pobres, ou seja uma urna numa carreta desfeita, velhos a cambalearem atrás, e rarefeitos vagabundos que a presença do cadáver ataçava. **Internado** num sanatório **longe do mar ter-se-ia esquecido de Loanda** e dos pássaros pernaltas da baía, de pescoço esticado no cume das palmeiras, se no seu pavilhão, mesmo colado ao edifício onde os dalai-lamas aprendiam os ditongos, não escutasse por vezes, trazido pelos sopros do vento, o sussurro dos motores das fragatas largando para a pesca das docas de Cabo Ruivo, sob a **labareda litúrgica da Siderurgia** (ANTUNES, 2000, p. 237-238).

São possíveis diversas interpretações num texto denso como é o caso de **As Naus**.

Restringimo-nos, entretanto, àquilo para que aponta a última metáfora “labareda litúrgica da Siderurgia”, que pode concluir alguns dos sentidos anteriores do trecho selecionado. Depois de sugerir a idéia da morte, em “odiosa claridade que despia as pessoas da misericórdia das suas próprias sombras”, pode-se entender que o escritor, agora em Lisboa, vai abandonando suas memórias passadas de Luanda, que o acompanham como sombras. Num sentido mais lato, Portugal, morto o império e diante de novas luzes e realidades como a União Européia, vai-se desligando da vacuidade dos mitos heróicos do passado, que o perseguem como a própria sombra.

Em “Internado num sanatório longe do mar ter-se-ia esquecido de Loanda”, num sentido igualmente lato, a narrativa sugere a nova situação do país: “sanatório” pode

remeter-nos à idéia do caos vivido em Portugal quando os retornados chegaram, e à desorientação geral que a descolonização provocou nos residentes e retornados; os termos “Internado” e “longe do mar” sugerem que agora reduzido a e em seus próprios limites territoriais ibéricos, afastado das glórias que o mar lhe trouxe, do qual se ouve apenas um murmúrio, ou aquilo que os motores dos barcos sugerem ser um murmúrio, Portugal vê-se obrigado a esquecer as colônias. Ouvindo os barcos que partem, não para Luanda, mas para a pesca somos levados a uma nova realidade que se apresenta: a procura por saídas para o impasse econômico-social causado pela descolonização, a busca de novas atividades nacionais, ou o retorno a atividades milenares como a pesca.

Em “labareda”, “litúrgica” e “da Siderurgia”, e como conclusão dos sentidos anteriores, podemos ler as idéias de fogo, crença e capitalismo, ou os exatos contrários que irradiam dessas idéias e a elas subjazem, ou seja, a idéia de fogo por água, siderurgia por navegação e lucros por crença. Império perdido, novas realidades.

Sem ser uma situação de mundo às avessas, estamos diante de um mundo literariamente organizado e tecido de contradições e inverosimilhanças, no qual o avesso dos sentidos tem significado.

Além dos aspectos já analisados, é necessário notar que nas várias narrativas, está impressa um pesada carga irônica e disfêmica, resultado do rebaixamento dos narradores/protagonistas e outras personagens. Elas, que tendo sido cristalizadas como semi-deuses, ninguém acreditaria poderem chegar a tanto ou tão baixo.

O que é a glória nacional? O que resta dela na identidade nacional? Quão prejudicial é ter de si uma imagem nacional iludida?

Estas são indagações instigantes que parecem insinuar-se ao leitor.

### 3. 3. 1 A pessoa subvertida, uma questão de identidade

A narração intercalada de **As Naus** parece repetir as características do romance epistolar em que se verifica, como afirma Carlos Reis “a alternância da vivência, pelas personagens, de certos eventos da história com o seu relato por várias (ou, mais raramente, por apenas uma) dessas personagens” (REIS, 1987, p. 114).

Personagens e sua respectiva monologação têm função prioritariamente narrativa e vão, com os sucessivos relatos, compondo o universo diegético. Além deste tipo de alternância do narrador, a narrativa apresenta um outro tipo de alternância que se repete nos discursos de cada uma dessas personagens. Trata-se de uma “embreagem actancial enunciativa” que “consiste na neutralização de oposições no interior da categoria de pessoa” (FIORIN, 2002, p. 84). É o caso de **As Naus**, em que há alternância da pessoa do discurso: o discurso apresenta-se na terceira pessoa, alterna para a primeira e novamente para a terceira pessoa.

É um caso de pessoa subvertida, desestabilizadora da ancoragem actancial, em que se usa a terceira pessoa do singular pela primeira do singular (os grifos são nossos):

**Galgou** a Avenida da Liberdade em reptações de enguia, sem se demorar nos cartazes dos teatros que garantiam duas horas de irrealidade a preços módicos o faziam em cerca de cinco vezes mais tempo que os **meus** afagos compridos e a desgraça de varizes de polvo das **minhas** pernas lamentáveis (ANTUNES, 2000, p. 205).

Em várias personagens, o nome aparece como sujeito de um verbo na terceira pessoa do singular, como no caso do *voyeur* Manoel Sousa de Sepúlveda (os grifos são nossos):

**Manoel de Sousa de Sepúlveda** achava-se em Malanje, a podar os arbusto do quintal, à espera das raparigas do liceu. No cacimbo de Malanje enrolado nas árvores em exalações asmáticas, espiando a rua pelo defeito das lentes e imaginando a campainha do fim das aulas, os livros fechados às pressas, canetas perversas que tombam e se perdem, a estrada de terra até o quartel e a seguir o alcatroado da rampa de vivendas e **eu** a decepar ao acaso ramos e folhas, preso a dezenas de pernas e cinturas jovens que se afastam (ANTUNES, 2000, p. 86).

Outras vezes, o sujeito “ele” ou “ela” permanece oculto. Tanto o nome próprio como o pronome são neutralizações da primeira pessoa do singular e, portanto, em seu lugar, deve usar-se a terceira pessoa do singular. O narrador toma a palavra, mas não se refere a si mesmo com a primeira pessoa. Usa, em vez disso, a terceira pessoa do singular, ele, ela ou um substantivo. Em muitas situações, a narrativa prefere um substantivo próprio em vez do pronome eu:

Quando **Vasco da Gama** chegou de camioneta a Vila Franca de Xira, [...] **lembrou-se** do povo, aí, do povo, a cenar bandeirinhas verdes e encarnadas, da velha que **me** atirou um bênção angulosa (ANTUNES, 20000, p. 111-113).

A análise das diversas situações apresentadas em **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo, de José Luiz Fiorin, auxilia-nos a entender o jogo com a subversão da pessoa em **As Naus**. Essa subversão coincide com uma situação apresentada no comentário das embreagens em **Roland Barthes por Roland Barthes**:

O ‘eu’ é o pronome do imaginário, o ‘ele’, que emprego freqüentemente, é o pronome da distância. Pode-se tomá-lo de várias maneiras e aí o leitor é o senhor. Seja como uma espécie de ênfase, como se eu me desse tal importância que eu dissesse ‘ele’ falando de mim, seja como uma espécie de mortificação dizer ‘ele’ falando de alguém é torná-lo ausente, mortificá-lo, torná-lo um tanto quanto morto. Seja também – mas isso seria uma hipótese muito feliz; enunciemo-la apesar de tudo – como o ‘ele’ da



distância brechtiana, um ‘ele’ é um pico onde me coloco como crítico (BARTHES *apud* FIORIN, 2002, p. 86).

O texto que analisamos apresenta esta subversão da pessoa, aquela mesma barthesiana, quando afirma que usar ” ‘ele’ falando de mim” ou “dizer ‘ele’ falando de alguém é torná-lo ausente, mortificá-lo, torná-lo um tanto quanto morto” (BARTHES *apud* FIORIN, 2002, p. 86). Ausente ou, então, afastado é como se pode perceber o narrador na terceira pessoa.

A subversão da pessoa produz, portanto, o efeito de aproximação e distanciamento do objeto narrado. Ao fazer essa embreagem, o enunciador (na terceira pessoa) esvazia-se de toda a sua subjetividade de ser humano, de sua proximidade em relação ao leitor e apresenta-se, agora mais distante, como figura social e histórica.

Em relação ao primeiro actante, o terceiro actante é apenas uma projecção histórica e cultural. Com estes vários planos narrativos entrelaçados, o protagonista torna-se observador dos fatos e, ao mesmo tempo, alvo de uma observação coletiva.

Para ilustrar este jogo enunciativo, foram escolhidos dois trechos referentes a Pedro Álvares Cabral e Vasco da Gama (os grifos são nossos):

**Pedro Álvares Cabral voltou** aos Olivais a pedinchar à mulata o dinheiro da viagem, e **surpreendeu-a**, de pernas e braços afastados, estendida numa espécie de marquesa ginecológica como as lebres dissecadas, esmagada por um batalhão de técnicas de beleza que se encarniçavam sobre os defeitos dos pés, os calos dos joelhos, as asperezas das articulações, uma ruga imperdoável no ângulo da boca, o cabelo que era necessário pentear em franjas negligentes, os ombros que deviam luzir de palhetas doiradas, as lentes de contacto que enterneciam os olhos, os brincos de diamante das orelhas, e o **meu filho e eu** (Pedro Álvares Cabral) à espera na sala(...) **Pedro Álvares Cabral viu** a esposa erguer-se da sua tábua de melhoramentos plásticos, de forma que **se levantou**, estarrecido, de tornozelos embaraçados na espada, **avançou** um passo lento como se **caminhasse** sobre a água, para aquela aparição de beata laica preparada para a visita hebdomadária do senhor Sepúlveda da moldura do piano, e **perguntei** a medo, roçando com a ponta dos dedos a sua inacessível atmosfera de perfume e pó-de-arroz, **Tens** por acaso doze contos e quinhentos que **me** emprestes? (ANTUNES, 2000, p.172-173). Acontecera-**lhe** de tudo na vida, desde descobrir a Índia e limpar, com as

próprias mãos, as diarreias e os vômitos do **meu irmão moribundo Paulo da Gama**, a ajudar a entupir de rolhas de estearina o caixão do pai de um infeliz qualquer que viajava para o reyno num porão de navio a seguir à revolução de Lixboa, desde jogar a bisca com oficiais sem pulso no baralho, até, como agora, morar nesta vivenda do bairro econômico da Madre de Deus, a Chelas, que o parlamento decidiu atribuir-**me** por unanimidade acompanhada por uma medalha e um diploma como paga pelos **meus** serviços à pátria, e onde o rei D. Manoel **me** vinha buscar aos domingos de manhã para passeios de automóvel ao Guincho (ANTUNES, 2000, p.181).

A personagem é posta à distância, o suficiente para que dela se tenha um foco mais preciso, tornando-a mais facilmente analisável e criticável. É o desnudar de figuras tão decantadas quanto polêmicas da história nacional portuguesa, uma análise por dentro e por fora da personagem. Ou ainda, poder ver de dentro (julgamento subjetivo) e, ao mesmo tempo, olhar de fora (julgamento crítico), obtendo, assim, uma visão mais abrangente dos acontecimentos.

Os diversos prismas de observação, repetidos a cada personagem que se apresenta, parecem igualmente remeter-nos a um quase vício da condição humana na atualidade: a visualidade. A pessoa subvertida parece, assim, presentificar os recursos midiáticos capazes de focar um objeto literário/filmico sob os mais diversos ângulos.

A subversão da pessoa pode, então, ser entendida como um questionamento da identidade uma vez que é possível ver essa ausência da primeira pessoa como o sujeito que se mostra e se esconde; que hesita diante da questão da identidade e, por extensão, que se esquiva de seu papel de agente histórico.

Finalmente, a questão da subversão da pessoa no discurso de **As Naus** pode, ainda, ser analisada como um elemento da própria carnavalização.

O carnaval é um espetáculo não só para ser observado, mas vivido por todos. No carnaval, as pessoas, nas quais ele concentra sua maior atenção, são ao mesmo tempo atores e espectadores. E assim como o riso festivo do carnaval é também direcionado

contra aqueles que riem, as pessoas dentro dele são simultaneamente sujeito e objeto do riso. Este jogo de experimentação formal, em **As Naus**, proporciona uma reflexão ficcional sobre a identidade nacional portuguesa, exacerbada pelo sebastianismo, ou sobre a ausência de identidade.

### 3. 3. 2 A pessoa transbordada

A pessoa transbordada é uma super-enunciação. É aquela que, transbordando a transitividade geral, está a mais. Como afirma Fiorin, em **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo, “O dativo ético é facilmente reconhecível quando o verbo não permite um dativo” (FIORIN, 2002, p. 102).

A instância enunciativa transbordada pode ter diversos significados, entre eles, o de indicar que quem enuncia foi testemunha de uma ação; o de indicar profundo envolvimento com a ação ou o de indicar linguagem familiar ou mesmo afetiva. Fiorin comenta que “No Brasil, os italianos são motivo de riso pelo excesso de dativos éticos que pontuam sua fala“ e dá um exemplo que indica a condição de testemunha do enunciador: “Pina, o Angelim me veio ontem cedo, aí me tocou sanfona, me bebeu, me riu. Só me foi embora perto da meia noite. Quando me ia saindo, quase me caiu na porta” (FIORIN, 2002, p. 102).

Isto é verificável no texto de Lobo Antunes, numa passagem referente ao Infante D. Henrique, da Escola Naval de Sagres no Algarve (os grifos são nossos):

[...] à espera que o Infante escreva de Sagres e os mande à cata de arquipélagos inexistentes à deriva na desmedida do mar. Afastávamos a medo os reposteiros da sala e ele logo Descubram-**me** os Açores, e a gente descobria-os, Encontrem-**me** a Madeira, e a gente, que remédio, encontrava-a, Encalhem-**me** no Brasil e tragam-**mo** cá antes

que um veneziano idiota o leve para a Itália, e a gente trouxe-**lhe** ao Algarve, onde ceava no meio de uma roda de physicos e bispos, esse monstro esquisito de carnavais, papagaios e cangaço, de tal jeito que ao vê-lo, assim estupidamente enorme, arrastado por dezassete galés e mil e quatrocentos pares de bois, isto sem contar as mulas e os escravos mouros, se apartou dos seus e nos perguntou baixinho, ca era homem avisado e do bôo entendimento, Pra que quero eu tal coisa se já tenho chatices que **me** sobram? (ANTUNES, 2000, p. 68-69).

**As Naus** revela um cuidado minucioso na elaboração de cada elemento estrutural. A imagem do infante é abordada em dois momentos diferentes na narrativa. O primeiro tem a função de exibir sua autoridade e para tal foi usada a pessoa transbordada. O segundo é anulação dessa autoridade pela paródia.

O dativo ético como indicativo de linguagem familiar na fala do infante D. Henrique tem o efeito de transformá-lo num ser humano mais próximo do leitor, apeado de sua posição de vulto histórico (o que antecipa já um rebaixamento na segunda abordagem). Mas, além desta função, a pessoa transbordada pode querer somar à fala do infante um tom de autoridade (que depois se descobre ser vazia).

Os dativos livres podem ser de posse, de interesse ou de opinião. Em grego, é a voz média da fala coloquial, que retrata envolvimento emocional do narrador. No texto, os dativos não seriam uma indicação de envolvimento emocional, mas de interesse e, sobretudo, de autoridade do enunciador. Examinando o contexto, fica claro que os dativos éticos em “Descubram-**me** os Açores”, “Encontrem-**me** a Madeira”, “Encalhem-**me** no Brasil” e “tragam-**mo** (me + o) cá” são expressões propositalmente usados para realçar, na imagem de D. Henrique, o poder e, até mesmo, a prepotência do Infante, comandante das grandes navegações. Substituindo-se o “me” por “por minha ordem”, as expressões “Descubram-**me** os Açores”, “Encontrem-**me** a Madeira”, “Encalhem-**me** no Brasil” podem, então, ser lidas assim: por minha ordem, descubram

os Açores; por minha ordem, encontrem a Madeira; por minha ordem, encalhem no Brasil.

Entretanto, a questão da pessoa transbordada deve ser analisada em associação com a paródia, porque é exatamente essa prepotência que vai ser ironizada pelo hiperbolismo final do trecho:

[...] de modo que nos ordenou que o puséssemos, durante a hora da sesta, onde o tínhamos achado, sem conservar um papagaio sequer, e nos esquecéssemos logo da pelagra e dos mortos que padecêramos para lho dar, e ao pajem que interrogou, apontando a janela, Senhor, que nação é?, respondeu sem hesitar na sua voz rouca de almirante ancorado, que era um banco de areia da baixa-mar, meu palerma, que nem o litoral conheces, e com muita Ave-Maria e muito trabalho obedecemos ao que nos disse, ou seja puxar o Brasil de volta para a América e quem viesse depois que se tramasse com aquilo (ANTUNES, 2000, p. 69).

Em todas essas ordens, sente-se o poder de comando que emana do infante. D. Henrique, ou a concepção que ele fazia de sua autoridade, expressa na preocupação de marcar todo o seu discurso com a presença da primeira pessoa. A ocupação do Arquipélago dos Açores e do Arquipélago da Madeira e a descoberta do caminho marítimo para a Índia e a descoberta do Brasil aconteceram no século XV.

O infante parece comportar-se já como se comportaria cento e sessenta anos mais tarde Luís XVI, o rei-sol, expoente máximo do absolutismo francês, ao deixar claro ao Parlamento a quem pertencia o poder político do Estado (os grifos são nossos):

É somente na **minha** pessoa que reside o poder soberano [...] é somente em **mim** que os **meus** tribunais recebem a sua existência e a sua autoridade [...] que eles não exercem senão em **meu** nome, permanece sempre em **mim**, e o seu uso não pode ser contra **mim** [...] é somente por **minha** autoridade que os funcionários dos **meus** tribunais procedem; [...] Toda ordem pública emana de **mim**, e os direitos e interesses da nação [...] estão necessariamente unidos com os **meus** e repousam inteiramente nas minhas mãos (MARQUES, 1997, p. 58).

Entretanto, como antecipamos, este é apenas um passo na construção da paródia. É importante acrescentar que, à exibição de todo esse poder e autoridade, vão contrapor-se, mais adiante na narrativa, a parodização da imagem do infante, assim como inúmeras imagens que exprimem a vacuidade e o fracasso da empreitada, selada com o naufrágio do grandioso projeto nacional que foi a colonização.

No discurso de Diogo Cão vários capítulos adiante, o que se observa é o rebaixamento de D. Henrique e a paródia em torno de sua imagem (os grifos são nossos):

O infante D. Henrique resumia-se a uma fábula virtuosa e heróica dos livros de História, que mostravam um príncipe de bigode de cantor romântico e chapéu de abas largas sentado na extremidade de um promontório de escarpas e lançando às ondas, por desfastio, barquinhos de papel [...] o infante dos livros de História visitava-os de tempos em tempos com seu séquito de almirantes, frades, astrónomos e geógrafos, para se inteirar dos progressos dos recutas na difícil arte de escapar a monstros fumegantes e enganar o assobio dos furacões. Os impedidos do comandante instalavam à pressa um trono coberto de franjas de seda ao meio da parada, destinado à realeza que nos recitava, desdobrando pergaminhos e apontando in-fólios, o Morse das estrelas do céu, a maneira de aplicar garrotes de borracha aos amputados, de exterminar com pó de rododendro os ratos dos porões, a influência do Zodíaco na conduta sexual das sereias e a importância de semear ilhas nos oceanos tenebrosos com índios pintados, de arcos e flechas de curare em punho, a espiarem por trás dos embondeiros. [...] A pouco e pouco as personagens sem contornos certo que o professor da escola da Câmara [...] descrevia [...] aproximavam-se, vivas, iguaizinhas aos retratos trágicos das suas estátuas tumulares, e conversavam familiarmente comigo na ironia das cantigas de escárnio, quer na messe dos oficiais de Lagos, a jogarem poker de dados diante de um copo de uísque, [...] quer nos serões da corte onde se aborreciam amavelmente à luz de tochas resinosas, com grandes cães de caça a urinarem nos tapetes de arraiolos, enquanto escutavam as piadas sensaboronas do monarca e os fados intermináveis dos jograis (ANTUNES, 2000, p. 213-215).

Note-se que o verbo “mostravam”, as expressões “iguaizinhas aos retratos trágicos das suas estátuas tumulares” e “um príncipe de bigode de cantor romântico e chapéu de abas largas sentado na extremidade de um promontório de escarpas” indicam a origem pictórica do conhecimento popular. Assim também as expressões “fábula virtuosa e heróica”, “o infante dos livros de História”, “personagens sem contorno certo

que o professor da escola da Câmara [...] descrevia” são referências à cultura livresca que constrói a consciência nacional. É a inversão de papéis de representação histórica numa conversão fabular que os despe da componente mítica.

Neste ponto da narrativa, D. Henrique já está reduzido ao retrato de “um príncipe de bigode de cantor romântico e chapéu de abas largas sentado na extremidade de um promontório de escarpas e lançando às ondas [...] barquinhos de papel”.

A pessoa transbordada que aparece na narrativa parece estar, portanto, também e como tantos outros recursos que vimos analisando, a serviço da paródia que a narrativa desenvolve com base nos vultos da História de Portugal.

Fechando a análise da questão do narrador, observamos que com a alternância de narradores, associada à pessoa subvertida e a pessoa transbordada, **As Naus** define, assim, novas posições do narrador na elaboração de um discurso ficcional original. Posições essas, que poderíamos deduzir, parecem ser decorrentes da perda do olhar mimético que caracterizava a relação com a língua e, sobretudo, da relação com a pátria e com a identidade cultural em rápido processo de transformação.

## CAPÍTULO 4

### IDENTIDADE NACIONAL EM TEMPOS DE CARNAVALIZAÇÃO

#### 4.1 A identidade nacional portuguesa

Depois da Segunda Guerra Mundial, apesar das fortes rejeições por parte dos cientistas sociais, o conceito de identidade nacional reaparece com força, mesmo dentro de uma Europa unida. Talvez como reação à globalização, o fenômeno do nacionalismo renasce. Fala-se muito de identidade, em todos os seus aspectos, e o tema é discutido em uma infinidade de publicações como **Imagined Communities**, de Benedict Anderson, **The invention of Tradition**, de Eric Hobsbawm e Terence Ranger. A fragmentação que se operou em visões de mundo tão sólidas como eram a cristã, a marxista e a liberal provocou uma espécie de tentativa de salvamento, e cada indivíduo procura agarrar-se aos grupos com os quais melhor se identifica.

A guerra de guerrilha e os movimentos pela independência na África calam o velho tema português da expansão no mundo, da cruzada imperial e messiânica. Transcorrem as negociações para a descolonização. O acordo é, afinal, celebrado a 15 de janeiro de 1975. Portugal começa a receber de volta seus colonos, “os retornados”. Afigura-se uma descolonização sem critérios. Os ex-combatentes voltam mutilados física e psicológica-mente. Famílias inteiras que retornam não têm onde morar e são instalados às pressas nos hotéis, o que inviabiliza o turismo e desfalca os cofres públicos. Não há empregos para o repentino excedente de população, e os retornados não são ressarcidos das perdas materiais nas colônias.

O fim da colonização e a independência das colônias africanas, Guiné-Bissau e Cabo Verde em 1974, Angola e Moçambique em 1975, abrem um vazio no imaginário



português. O mal resolvido problema da descolonização desencadeia nas pessoas uma crise de identidade, e desencadearia, na ficção, a temática da busca da identidade. Quem, afinal, são os portugueses? Com o que teria concorrido o passado glorioso para a identidade nacional?

Em **O labirinto da saudade**, Eduardo Lourenço expõe os dilemas e complexos do “modo de ser português”, a grandeza e a pequenez do imaginário lusíada; aponta os mitos traumáticos, como o mito da origem, o da dominação espanhola e o do *Ultimatum* inglês; lembra a fixação obsessiva dos portugueses numa imagem irreal de si mesmos, forjada em torno de uma idéia de grandeza que era, no fundo, uma ficção. Eduardo Lourenço afirma, ainda, que a colonização representou "quinhentos anos de imperialismo sem império que foram também quinhentos anos de Império sem autêntico imperialismo" (1991, p. 45). A partir de 1974, vive-se, assim, num Portugal perplexo que não pode evitar questionar-se: o que resta do passado glorioso?

Em consequência da descolonização, Portugal experimenta uma nova realidade político-social, e esta passa a constituir matéria ficcional. No final do século XX, a literatura volta a discutir o velho tema dos descobrimentos. Com o passar dos anos, o olhar ficcional voltado para o tempo vivenciado, armado da devida distância essencial ao julgamento e com um imaginário já amadurecido, analisa os ganhos e as frustrações do processo de reajuste do povo português à nova realidade. Nesses novos tempos, a ficção busca a pátria e o sentido da identidade. A revisão dos mitos da lusitanidade ou dos mitos históricos que sustentam a identidade política e social do português passa a constituir matéria ficcional.

Em **As Naus**, de Lobo Antunes, a literatura revisita a história com um olhar desencantado e irônico, apontando para a vacuidade do que foram os descobrimentos, a

colonização e o império no contexto geral da história nacional portuguesa.

A análise que o narrador faz das causas profundas da decadência portuguesa constitui um ponto de vista incomum sobre o decantado tema “das memórias gloriosas / Daqueles reis que foram dilatando / A Fé e o Império” (CAMÕES, 1995, p. 21). Uma visão antiépica e surrealizante norteia a construção do romance no qual se conjugam cenários e personagens da época das Descobertas, projetando-os até aos nossos dias. Ao ufanismo nacionalista de Camões que todos conhecem, opõe-se a voz discordante e a visão antiépica com que Lobo Antunes atravessa a História de Portugal desde as Grandes Navegações. É declarada a negatividade que ele impõe ao texto, contaminando toda a narrativa. São exemplos do uso do rebaixamento, a morte e as doenças, como tuberculose, escorbuto e malária, que vitimaram os navegantes, em oposição à aura de glória que os envolve na História. Os próprios territórios africanos descobertos estão semeados de “padrões”, mas também de “destroços de caravelas e de armaduras” de conquistadores finados, o que compõe uma paisagem desoladora.

Percebe-se, ao longo da narrativa, o diálogo incansável que o narrador vai estabelecendo com os nomes da Historiografia, da Literatura e da História portuguesas. Desde as crônicas de Fernão Lopes, a **Os Lusíadas** e à obra de Fernando Pessoa, todos estão presentes, o que nos leva às teorias da intertextualidade e do dialogismo de Bakhtin. A desmitificação dos heróicos nautas, apresentados como doentes, desenganados e tuberculosos, cuspiendo sangue nas praias lusitanas vai compondo em **As naus** o retrato parodiado da tragédia dos “retornados”, cidadãos que abandonam as ex-colônias portuguesas, já, então, em situação de independência política.

A condição de qualquer imigrante é a de estar afastado de sua terra natal, de ser diferente, ou de ter o sentimento de não pertencer a determinado lugar. Mas o exílio é

geralmente duplo: é a condição de estar longe de sua terra natal e longe da terra onde tem plantados os pés.

Desde o mais célebre dos exilados, Ulisses, que, no entanto, havia deixado Ítaca por vontade própria, o exílio permeia a literatura como metáfora, sendo considerado até mesmo como o arquétipo da situação do escritor ou artista. Lembre-se aqui Adorno, quando diz que a sensação de estranhamento, do não se sentir em casa, estando em casa, é a única postura moral aceitável. O mundo globalizado é um labirinto onde o homem se perde, e o desafio é achar o fio de Ariadne que o liberte para as novas realidades.

Existem muitas formas de ser exilado. Sempre que o mundo interior não coincida com o grande mundo exterior a nós, instala-se uma situação de estranheza e, por extensão, a condição de exilado. É este o sentimento dos cidadãos portugueses que, uma vez retornados à pátria, se descobrem estrangeiros em Portugal, como angolanos e moçambicanos no exílio. É justamente no exílio que as questões de identidade são mais sentidas. Octavio Paz confirma em **El laberinto de la soledade**, que “muchas de las reflexiones que forman parte de este ensayo nacieron fuera de México, durante dos años de estancia en los Estados Unidos” (PAZ, 1973, p. 188). Portugal vivia então sua condição de nação imigrante, de território perplexo, uma **Jangada de pedra** (SARAMAGO) que navega um certo distanciamento em busca da “autognose” (GAOS), termo que Eduardo Lourenço usa no seu **O labirinto da Saudade**. A questão da crise da identidade, antes fundada no nacionalismo e causada pela perda das colônias, mal teve tempo de ser sanada.

Stuart Hall lembra a noção de nação definida por Timoty Brennan. A palavra nação refere-se “tanto ao moderno estado-nação quanto a algo mais antigo e nebuloso –

a *natio* – uma comunidade local, um domicílio, uma condição de pertencimento” (BRENNAN *apud* HALL, 2001, p. 58).

Se considerarmos que a identidade nacional representa a soma desses dois fatores nacionais, é possível compreender melhor o inventário épico que Lobo Antunes faz de seu país, de passado glorioso e presente trágico. Ele parte de um fundo autobiográfico, que é sempre a mola impulsionadora de suas reflexões. Sobre este aspecto, Pouillon explica que “(...) quando o autor coincide ‘com’ o personagem, o destino não pode deixar de ser interior, vale dizer experimentado por este herói, e o que ele experimenta é o fardo de um passado a pesar sobre ele, um destino *a priori*” (1974, p. 159).

Com a derrubada das fronteiras nacionais pela Comunidade Econômica Européia, a crise da identidade é agora provocada pelo transnacionalismo, uma nova perda de fronteiras para Portugal. Faz parte do modo português este modo de “estar na fronteira”, que não deve ser visto como limite rígido entre dois territórios, mas como um limiar. Aparentemente, o país reagiu bem melhor a esta nova definição de espaço que os retornados em relação às suas perdas territoriais. Tendo, portanto, ultrapassado a idéia de nação, o sentir lusíada está em movimento rumo à supranação, ao mundo globalizado. Como lembra Homi Bhabha:

[...] a unidade política da nação está em constante deslocamento de seu espaço moderno irremediavelmente plural, cercado de nações diferentes e, até, hostis para um espaço significativo arcaico e mítico que representa, paradoxalmente, a moderna territorialidade da nação na temporalidade patriótica e atávica do Tradicionalismo (BHABHA, 1998, p. 17).

Em todo o caso, a cada movimento político e social, corresponde um esvaziamento, parcial que seja, da identidade nacional e cultural. A este movimento

sucedem a perplexidade e o incômodo da indefinição. Cada indivíduo se mira no olhar dos mais próximos, e todos em conjunto se espelham no olhar dos outros países em busca permanente da auto-imagem.

A narrativa leva-nos à análise do tempo coletivo no espaço da Europa, não nos cingindo à limitação da memória. Numa Europa com passado, que se quer cônica do presente, para assim criar um corpus, que tal qual atlas, permita ver e rever a confluência e divergência das plurais épocas históricas, plasmadas no romance, de modo a permitir a emergência das verdades que lhe subjazem.

A ficção de Lobo Antunes dissolve a fronteira entre realismo e fantasia. Para além de nacionalismos, o espaço que distingue o ficcionista é o da imaginação e o da palavra.

#### **4. 1. 1 A identidade subvertida**

Nos três últimos capítulos de *As Naus*, o autor remata a narrativa com a paródia de personalidades, navegadores, escritores e outros vultos das descobertas. Nessa paródia, emergem as imagens míticas de D. Manuel e Vasco da Gama, imagens essas significativamente alteradas para uma percepção de alienação mental, enquanto a alteração nas outras personagens consiste num tornar-se *outro* em termos socioeconômicos. Com a dupla mítica D. Manuel e Vasco da Gama, observa-se uma mutação de uma personalidade em *outra*, mas com características patológicas, já que a presença do *outro* acaba por anular a instância subjetiva.

O final romanesco apresenta os retornados unidos, expectantes aguardando, à beira-mar, o regresso de D. Sebastião. Isto sugere uma volta ao passado em espiral oclusa, já que estamos diante de um mar fechado, miticamente, em oposição à noção

de mar aberto e promissor do Renascimento, patente em **Os Lusíadas**.

O casal de retornados da Guiné, também trazido a Portugal nas levas de retornados, é apresentado no quinto capítulo experimentando a sensação de estranheza, o *unheimlich* que toma conta de todos. A mulher que, no passado, fora de Portugal a Angola, olhara as terras de África e repetira insistentemente: “Não pertenço aqui” (ANTUNES, 2000, p. 56). Mais tarde, de regresso à “pátria”, seu marido acrescentaria “não somos de parte alguma agora” (ANTUNES, 2000, p. 56).

A deslocação levou-os a uma deslocalização e, assim, personificam na sua caracterização anônima, o percurso da massa dos retornados que lutam pela sobrevivência. Alguns atingem o estado de loucura, como no caso da mulher da Guiné que vai progressivamente sofrendo e acaba repetindo obsessivamente as mesmas palavras: “Não pertenço aqui” (ANTUNES, 2000, p. 56). Isto indica justamente a questão central na problemática pós-colonial da relação do sujeito com o lugar, como sendo a do estranhamento, a da carência de localização e a da perda da identidade.

Stuart Hall, na obra **Da Diáspora**, esclarece sobre a questão da identidade:

Essencialmente, presume-se que a identidade cultural seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linhagem dos genes, seja constituída de nosso eu mais interior. É impermeável a algo tão “mundano”, secular e superficial quanto uma mudança temporária de nosso local de residência. A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades – os legados do Império em toda parte – podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento – a dispersão. Mas cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor (HALL, 2003, p. 28).

A viagem, em **As Naus**, não é, como qualquer viagem, um percurso de deslocamento, mas implica em deslocalização, já que se trata da perda do lugar de que foram retirados ou compelidos a retirar-se.

O casal da Guiné é sempre assim referido e, portanto, anônimo. Desde a primeira vez que aparece no texto, merece um tratamento especial: não aparece referido por um pronome pessoal com função de sujeito, mas através de um complemento de objeto em forma pronominal, dessubjetivando as personagens e indeterminando sua identificação: “Um padre missionário (...) casara-os cinqüenta e três anos antes, já na Guiné” (ANTUNES, 2000, p. 49). A mulher não tem voz, e só o homem se pronuncia. O casal de retornados da Guiné é o menos parodiado no romance.

Em todo o romance, o fundamento é o tema do retorno, enquanto noção crucial da história mais recente da civilização portuguesa. Tem sua raiz na influência do processo de descolonização e inspiração na literatura clássica do naufrágio.

A questão emergente é a da recusa. Afinal, ninguém quer, realmente, que os ex-colonos retornem, que venham ocupar “Lixboa” e o “Reyno”, que lhes façam concorrência no mercado de trabalho, que tragam o cheiro de África e se instalem, essa espécie de portugueses em segunda mão. Nem o próprio Estado parece querê-los:

[...] o governo desocupou o hospital de tuberculosos que passaram a tossir nos jardins públicos hemoptises cansadas, e vazou nas enfermarias de muros de cenas de guerra e de actos piedosos, impregnados pelo torpor da morte dos desinfectantes, dos colonos que vagavam à deriva, de trouxa sob o braço, nas imediações dos asilos, na mira de restos de sopa do jantar (ANTUNES, 2000, p. 235).

Está igualmente presente na obra de Lobo Antunes uma guerra subjetiva. O narrador se debate com lugares que o sistema colonial lhe impõe, com desejos que o sistema colonial o força a experimentar e com uma escrita que se concretiza nas teias de uma memória múltipla, confusa e inquieta.

O negro jamaicano Stuart Hall vivenciou na família a dualidade étnica e cultural

representativa dessa oposição metrópole / colônia; os grifos são nossos:

Culturalmente presentes em minha própria família estavam, conseqüentemente, a classe média baixa jamaicana, rural, de pele evidentemente escura, bem como esta outra fração, (mãe) de pele clara, anglófila e ligada aos antigos engenhos (HALL, 2003, p. 408).

Stuart Hall vivenciou as tensões coloniais clássicas na própria família e fez os estudos superiores na Inglaterra, por insistência da mãe. Identificava-se com os movimentos nacionalistas de independência da Jamaica.

Sobre a questão da relação pós-moderna ou diaspórica com a identidade, afirma em **Da Diáspora**:

Tendo sido preparado pela educação colonial, eu conhecia a Inglaterra de dentro. Mas não sou nem nunca serei um inglês. Conheço intimamente os dois lugares, mas não pertencço completamente a nenhum deles. E esta é exatamente diaspórica, longe o suficiente para experimentar o sentimento do exílio e perda, perto o suficiente para entender o enigma de uma “chegada” sempre adiada. [...] É impossível “voltar para casa” de novo. Existe aquilo de que Simmel falou: a experiência de estar dentro e fora, o “estrangeiro familiar”. Nós costumávamos chamar de “alienação” ou “desarraigamento”. Mas, hoje em dia, isso passou a ser a condição arquetípica da modernidade tardia. A vida de todo mundo é cada vez mais assim. Isso é o que eu penso da articulação do pós-moderno com o pós-colonial. De forma curiosa, o pós-colonial prepara o indivíduo para uma relação “pós-moderna” ou diaspórica com a identidade. Trata-se, paradigmaticamente, de uma experiência diaspórica. Desde que a migração se tornou o grande evento histórico-mundial da modernidade tardia, a experiência diaspórica se tornou a experiência pós-moderna clássica (HALL, 2003, p. 416).

A problemática da identidade, em conseqüência da migração, presente em **As Naus**, remete à verificação dos autores do pensamento básico sobre a cultura pós-colonial que afirmam haver uma relação de identificação entre o colonizado e o lugar da colonização.



Mas essa problemática, nomeadamente no caso da literatura portuguesa das últimas décadas, e de modo especial em **As Naus** e em outras obras de Lobo Antunes, alarga-se ao colonizador sem convicção. Forçado pelo sistema político, e agindo contra convicções pessoais, empreende a ação colonizadora até os limites da guerra destruidora e dos ideais que ele próprio perfiha. Isto tem igualmente conseqüências no que respeita à crise da identidade e à flutuação do sentimento de pertença ou de estranheza em relação aos lugares onde esteve e atuou.

Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin, em *The Empire Writes Back. Theory and Practice in the Pos-colonial Literatures*, afirmam:

*A major ficture of post-colonial literatures is the concern with place and displacement. It is here that the special post-colonial crises of identity comes into being; the concern with the developmentor recovery of an effective identifying relationship between self and place*<sup>5</sup> (ASHCROFT, 1989, p. 9).

## 4. 2 Carnavalizar é preciso

Os movimentos nacionalistas extremados e xenófobos, que se tornaram mais evidentes com a intensificação do processo de globalização e dos movimentos migratórios humanos, predispõem as populações em geral a uma extrema cautela quando se discutem temas como identidade nacional ou identidade cultural.

Contrariamente às expectativas de muitos, estas são questões que têm um papel importante na literatura portuguesa, há em Portugal toda uma especulação sobre os

---

5 “Uma das principais características das literaturas pós-coloniais é a preocupação com o lugar e a desterritorialização. É aqui que as crises de identidade pós-colonial vem à tona; a preocupação com a recuperação em curso de uma relação de identidade efetiva entre o eu e o lugar”. (a tradução é nossa)

temas. Grandes ensaístas, como Eduardo Lourenço e Boaventura Santos, falam sobre identidade, tema caracteristicamente pós-moderno.

Uma articulação com as controvérsias levantadas pelo pós-modernismo (entendido não como um estilo ou período que substituiu o modernismo, mas como um movimento intelectual que questionou profundamente a modernidade, seus conceitos e formas de representação) pode auxiliar na avaliação crítica da obra **As Naus**. Essa articulação implica na discussão sobre o imperialismo de certas formas de racionalidade (a cartesiana, a newtoniana e a positivista); sobre a ditadura dos grandes sistemas de pensamento da modernidade e seus centros geradores, desde o Renascimento, de significados homogêneos para as atividades políticas e culturais no Ocidente e implica, ainda, na discussão sobre o caráter cultural das identidades subjetivas, sobre a natureza simbólica da realidade exterior e sobre as novas formas de lidar com o tempo e o com o passado.

O pós-modernismo estabelece um questionamento da arte, da interpretação da sociedade, enfim, da civilização e cultura ocidentais como um todo. Constatase uma desconfiança em relação à modernidade, à visão do mundo que o Renascimento inaugurou e que se estendeu até o século XVIII, durante o qual se consolidou. Desconfia-se da ciência e da difusão do saber como meios capazes de proporcionar progresso e libertação do indivíduo de todo tipo de limitações e opressões. A desconfiança em relação a formas de representação hegemônica aponta para a necessidade de se pluralizar as percepções da realidade.

Segundo as idéias de Stuart Hall sobre a pós-modernidade, se o sujeito do iluminismo tinha uma concepção individualista de si próprio e da sua identidade; se o sujeito sociológico precisa interagir com o meio, como ser social, o sujeito pós-

moderno concebe a identidade como uma metamorfose contínua em relação às formas pelas quais somos representados nos sistemas culturais que nos rodeiam.

No final do século XX, a concepção da identidade foi afetada pela experiência do descentramento, quer do sujeito, provocado pela fragmentação social, quer geográfico, facilitado pelo desenvolvimento tecnológico, quer, ainda, cultural, como consequência da intensificação do multiculturalismo a partir da década 80. A pós-modernidade sugere também a necessidade de se abrir espaço entre os discursos hegemônicos e de assegurar a pluralidade e a convivência democrática de grupos e de vozes sociais. O descentramento está patente em **As Naus** no hibridismo, na ambigüidade e nebulosidade das situações narradas e nas categorias imprecisas: a voz que fala passa de um, a outro e a vários narradores. As várias personagens sem nome, o anonimato do sujeito, também denotam o esmaecimento da memória, a crise da própria História como produtora de sentido e a crise da identidade pessoal e nacional.

A literatura pós-moderna apresenta-se, ainda, sob a forma de dissolução de fronteiras, na interpenetração dos discursos, na desarticulação de estruturas binárias mutuamente excludentes (individual X nacional, nacionalismo X cosmopolitismo, próprio X alheio) que são os pilares da hegemonia cultural. A cidade de Lisboa é o próprio símbolo desse descentramento pós-moderno.

Sobre as visões citadinas, Antonio Cândido (1993) afirma que a experiência cosmopolita pós-moderna permite duas categorias diferentes de configuração da cidade: a “visão urbana pura” (CÂNDIDO) ou a cidade como ela se apresenta no momento de contemplação; a ausência de nostalgia indica a falta de senso histórico e força o surgimento de novas identidades, desatreladas do passado e da tradição e tenta recuperar algo do lugar antropológico, o *locus* do conceito de identidade nacional que

se encontra em crise; a “visão urbana impura” (CÂNDIDO) mescla a experiência presente da vida urbana com o passado, a memória e a História, ou seja, a tradição e acusa a diluição das marcas identitárias que promovem o reconhecimento e a legibilidade da metrópole, o que a torna uma paisagem fantasmática. A Lisboa da narrativa está no vértice dessas duas configurações, um lugar onde convivem a heterogeneidade da herança híbrida dos ex-colonos e retornados e o vazio da tradição falhada. A itinerância é uma das principais marcas das personagens, permanentes viajantes que vaguearam pelo mundo e vagueiam agora pela cidade sem destino certo. Elas movimentam-se em espaços nebulosos, que denotam a impossibilidade de consolidação de marcas identitárias, relacionais e históricas que configuram o lugar antropológico.

O texto caudaloso, cheio de desdobramentos narrativos, multiplicidade de vozes, recusa ao texto preciso e o pastiche do estilo camoniano traços contra-discursivos vêm muitas vezes associados a uma característica marcante do barroco: a sátira. A inclinação pela paródia nos remete ao neo-barroco que clama pela subversão das aparências, que propicia uma desierarquização de valores altamente crítica que expõe as feridas e contradições da sociedade e do próprio homem. Numa postura atemporal, universal que expõe contradições e mazelas, **As Naus** apresenta-se como um texto de uma dicção pseudo-coloquial, freqüentemente se valendo do baixo calão, que viaja em direção ao futuro para reencontrar o passado.

Numa narrativa híbrida e difusa, é freqüente o trânsito entre o imagético e a musicalidade. Música, cinema, teatro, arte, tudo isso transparece numa mescla de linguagens. Tudo isso pode ser fantástico no mundo da invenção, da criação, mas a viagem é absoluta e paradoxalmente desconhecida e misteriosa, o que nos transporta a

um lugar de viajantes solitários, inauditos, cada qual vivendo suas experiências, e tendo que optar pelo próprio caminho, afirmando diferenças. símbolos profanos e sagrados. Este quebra-cabeça, através da fragmentação, questiona a possibilidade de explicar o todo e isto está de acordo com a pós-modernidade.

Um dos traços dominantes em **As Naus** é o desregramento da linguagem. O neo-barroco é a designação geralmente usada designar a abundância das imagens. Incorporados ao texto alguns arquétipos das culturas lusitana, resulta uma escrita marcada pela ironia e pela derisão, uma artificialização e uma auto-carnavalização da escrita. É, portanto, uma escrita que atenta contra a austeridade, contra a ordem, e contra os códigos propriamente linguísticos do Português padrão.

É ao nível estilístico que se opera a ação desregradora com o uso da frase longa, onde a informação diegética se concentra e se confunde, onde o discurso indirecto livre confunde também a voz do narrador com a das personagens. O efeito de desregramento da linguagem resulta da abundância e da forma como utiliza as figuras de retórica e a adjetivação, trocando a expressão direta, singela e comedida, por uma expressão mais sinuosa e exuberante. É à comparação e à hipérbole que o autor mais recorre para construir esta expressão, a hipérbole que leva ao fantástico, ao insólito, a comparação e a profusão de imagens, que produzem um efeito de estranhamento (Otto Rank) bastante acentuado.

O insólito parece ser motivado pela necessidade de retratar a complexidade, a multiplicidade de facetas, os conflitos e os dramas da sociedade portuguesa. Com efeito, estes condicionalismos são responsáveis pela experiência dos limites, pelas atitudes e comportamentos situados no extremo do que é concebível como normal. Quer quando se retrata a tragédia, quer quando se retrata o sonho, a postura subjacente

é a de um compromisso com o mundo envolvente. De resto, o insólito introduz uma interrogação sobre a própria identidade de uma sociedade situada na encruzilhada de culturas e civilizações diferentes.

Do ponto de vista formal, parece-nos que os recursos técnico-literários empregues na obra vão ao encontro da postura assumida e do tema tratado, servindo, muitas vezes, para reforçar, ou mesmo criar, a atmosfera desrealizante ou insólita de **As Naus**.

Pode-se concluir que o insólito, enquanto recurso ao modelo da narrativa, enquanto propiciador do distanciamento em relação aos modelos europeus, tanto do ponto de vista da visão do mundo, como do ponto de vista técnico-literário, enquanto propiciador de instrumentos artísticos adequados à reflexão de uma realidade aberta e multifacetada, por outro, torna-se um elemento eficaz da representação de uma identidade literária.

Em **Uma literatura para os trópicos**: ensaios sobre a dependência cultural (1978), Silviano Santiago não define a noção de identidade nacional em termos de ruptura com a tradição herdada. Seria antes a apropriação dos códigos impostos que rearticulados operam uma “transfiguração sistemática em suas normas e características, destruindo-lhes a unidade, a pureza e o sinal de superioridade cultural” (1978, p. 18).

A experiência da guerra de guerrilhas nas colónias e a sensação física e psicológica da morte, “a opacidade irremediável da minha existência” (ANTUNES, 2000), teve para os retornados e os portugueses da metrópole um efeito esclarecedor das grandes questões político-sociais que uma educação de média burguesia e cristã impediu de vislumbrar.

A partir da situação democrática, criada com a Revolução dos Cravos em

Portugal, o estranhamento da condicionalidade das escolhas e do exercício da liberdade limitada estabelece o absurdo, a *unheimlich* tão bem representada na narrativa de Lobo Antunes.

Na obra **Da Diáspora**, Stuart Hall refere-se ao caso jamaicano: “Em vez de um pacto de associação civil lentamente desenvolvido, tão central ao discurso liberal da modernidade ocidental, nossa ‘associação civil’ foi inaugurada por um ato de vontade imperial” (HALL, 2003, p. 30). Essa foi igualmente a situação das colônias portuguesas na África. Do mesmo modo, aos retornados portugueses não foi dada escolha. Stuart Hall refere-se ainda à metáfora do retorno à Terra Prometida na qual “a história se abre à liberdade por ser contingente – é representada como teleológica e redentora: circula de volta à restauração de seu momento originário, cura toda a ruptura, repara cada fenda através desse retorno” (HALL, 2003, p. 29).

Não é, entretanto, o que verificamos no caso do retorno do colonizador a Portugal e nada houve de libertário no retorno, no desemprego e na miséria. Em **As Naus**, Diogo Cão afirma:

O medo de voltar ao meu país comprime-me o esôfago, porque, entende, deixei de ter lugar fosse onde fosse [...]. Flutuo entre dois continentes que me repelem, nu de raízes, em busca de um espaço branco onde ancorar (ANTUNES, 2000, 226).

A intensidade do sentimento pós-colonial desenvolvido em **As Naus** ultrapassa, portanto, a reflexão sobre a guerra na África e sobre o processo de descolonização, que fizeram parte da reconstrução da democracia ocidental após o período histórico do fascismo. O que se observa, na relação colonizador-colonizado, é a situação de um tipo de colonizador no qual se verifica a ausência de raízes, um colonizador que perdeu sua

referência de origem, sua nação na metrópole.

Uma vez retornado a Portugal, o colonizador perdeu a segunda referência espacial e identitária, para acabar não tendo nenhuma nação, porque deixa de se reconhecer na sua. O sistema a que pertence, ou pertencia, condenou o português nativo e o português nascido nas colônias à privação de uma nação e da consciência de nacionalidade e deixou em seu lugar o vazio, um estranhamento quase físico de onde advém o sentimento do absurdo existencial. Depois de vivida a experiência da guerra de libertação, tendo tomado o partido do opressor, o colonizador não se reconhece posteriormente em nenhum dos territórios, nem na colônia ou ex-colônia, nem na metrópole ou ex-metrópole. Os portugueses estão tão desterritorializados quanto os moçambicanos, os angolanos ou caboverdianos. **As Naus** mistura os tempos de vivência concreta num esforço de construção de identidade impossível e estilhaçada. Esses estilhaços se configuram na soma de todas as vozes de todos os tempos que reconstituem, na narrativa, a situação colonial e o carnaval da sua dissolução desastrosa com o retorno à metrópole. A narrativa é um espaço onde convivem o hibridismo identitário e o vazio existencial próprios da pós-modernidade. Os diálogos acompanham o aleatório pós-moderno da polifonia de tempos e lugares.

Desta forma, podemos entender mais facilmente a necessidade de carnavalização na narrativa. A vanguarda antropofágica e as paródias de Oswald de Andrade rearticulavam a tradição, embora no sentido de “comer o outro para ser mais forte” (SANTIAGO, 1989, p.121). Não se trata, como em Oswald de Andrade, de inverter o processo de colonização, de subordinar os signos estrangeiros, instaurando uma luta contra o colonizador ou medindo forças com ele.



No caso de **As Naus**, trata-se de assumir valores e emblemas nacionais e de imprimir-lhes rasuras e transgressões que resultam em novas configurações. Pelo viés desse novo discurso crítico, de que **As Naus** é um exemplo, não se pretende negar a cultura do passado, mas, “graças ao movimento de desvio da norma” (SANTIAGO, 1978, p. 21), reincorporar o excluído e instituir um espaço para o discurso dos ex-colonos e dos cidadãos portugueses nascidos em África, ambos desterritorializados.

A obra estabelece um diálogo com outras realizações literárias e com o seu contexto cultural. É, portanto, um discurso que nasce de outros discursos e tem como tema a perda da identidade cultural. A inversão paródica e a carnavalização (BAKHTIN, 1999) são recursos usados para desconstruir e reconstruir uma imagem (que se acreditava acabada) e refazer o retrato de Portugal, buscando os traços de sua (des)caracterização cultural. A narrativa mostra, portanto, a necessidade de abrir fendas no próprio sistema, gerando possibilidades alternativas para indivíduos e grupos sociais.

A ocorrência de obscenidades na linguagem do autor está estruturalmente ligada ao universo disfemístico de Lobo Antunes. Além de poder ser uma forma pós-colonial de ab-rogação do padrão lingüístico de comunicação cotidiana, como já afirmamos, carrega em si o tom de revolta, de indignação e de julgamento negativo das circunstâncias. É como se, pelo obsceno e em atitude de irreverência médio-burguesa, o narrador tentasse afastar de si o absurdo da realidade, exorcisando-a.

O universo disfemístico instalado na obra insere-se na poética da negatividade pós-moderna e é, portanto, uma forma de rejeição às convenções de cultura de massas, uma postura de negação radical, cujo resultado final pode ser a anamorfose, o desencanto ou o silêncio, aquele mesmo silêncio dos loucos que, no final da narrativa,

se sentam diante do mar e esperam.

Os aspectos examinados procuram demonstrar que a originalidade deste romance se apóia nas características que o riso impõe na sua formação estrutural: primeiro a polifonia que corresponde a um pensamento artístico polifônico; segundo a configuração formal e temática da sátira menipéia e, finalmente, como esses elementos viabilizam a reflexão sobre o questionamento da noção de identidade.

Em síntese, o trabalho ideológico que se percebe neste romance é importante no que tem de busca e análise de uma consciência intelectual individual, social e cultural.

## CONCLUSÃO

A obra de Camões exalta reis e heróis que contribuíram para engrandecer Portugal, para ele, um povo eleito por Deus, destinado à missão religiosa de “dilatar a Fé e o Império”. Embora pressentisse que a glória portuguesa chegava ao fim, Camões lança sobre a pessoa material do jovem príncipe português D. Sebastião, a esperança da retomada dessa glória. O caminho da gloriosa missão deveria ser aquele indicado no verso do Canto III, 20, de **Os Lusíadas**, “Onde a terra se acaba e o mar começa”.

Conforme foi visto em **Mensagem**, a obra vai num crescendo até “Mar português”, para, em seguida, perder o ritmo e, nos últimos poemas, retratar a decadência e o marasmo do que o poeta define como a nação do “desejar poder querer”. Se, em “Brasão”, há a esperança numa nova era na figura dos heróis predestinados a um grande futuro, em “Mar português”, confirma-se essa esperança no domínio do mar, e em “O encoberto”, o que sobra é o ideal supremo da redenção da nação que está por vir. Embora Fernando Pessoa evoque o mar reiteradas vezes, esta visão evolui, portanto, e o poeta afirma: “Cumpriu-se o Mar, e o Império se desfez”, entretanto, “[...] falta cumprir-se Portugal!” (PESSOA, 1960, p. 15).

Finalmente, em **As Naus**, Lobo Antunes reduz reis, heróis e glórias a uma condição patética. D. Sebastião não apareceu no fim do século XVI, e o messias tampouco apareceu no século XX. Ele representa a velha forma de estar fatalista que resulta em sisíficas e frustradas tentativas de regeneração. Quem regressa à Pátria, um país desfeito que nenhum sentido pode habitar, são netos e bisnetos dos primeiros colonos e trazem na bagagem a desilusão e a perplexidade. Mas esta fusão, em que surgem as históricas personagens nacionais da descoberta, agora com papéis frágeis,

banais e despidos de glória, serve para ilustrar como nada mudou, que a cronologia é outra, mas a essência a mesma: as mesmas pessoas carentes, o mesmo país desapaixonado pelas suas gentes, os mesmos sonhos grandiosos e realidades mesquinhas, a mesma dor.

O termo "utopia", foi usado pela primeira vez em 1615 por Thomas More no seu *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia* para designar a ilha imaginária descrita na obra, significa "não-lugar" ou "nenhum lugar", e significa, portanto, "lugar nenhum ou imaginário" e não "sociedade perfeita e desejável", como o termo passou a ser traduzido. As utopias renasceram na década de 1960, com os movimentos socialistas dos estudantes europeus e americanos inspirados nas teorias de Herbert Marcuse. O surgimento dos estados totalitários e o avanço da técnica no século XX produziram as antiutopias, isto é, a projeção de um mundo futuro opressor que leva à mais absoluta desesperança.

É o mundo da desesperança o que as personagens encontram à chegada a Lisboa. Não admira, portanto, que se aguarde, que se espere por, e que o futuro se materialize num D. Sebastião. Assim chegamos às imagens e sentidos finais do romance:

Esperámos, a tiritar no ventinho da manhã, o céu de vidro das primeiras horas de luz, o nevoeiro cor de sarja do equinócio, os frisos de espuma que haveriam de trazer-nos, de mistura com os restos de feira acabada das vagas e os guinchos de borrego da água no sifão das rochas, um adolescente loiro, de coroa na cabeça e beiços amuados, vindo de Alcácer Quibir com pulseiras de cobre trabalhado dos ciganos de Carcavelos e colares baratos de Tânger ao pescoço, e tudo o que pudemos observar, enquanto apertávamos os termómetros nos sovacos e cuspiamos obedientemente o nosso sangue nos tubos do hospital, foi o oceano vazio até à linha do horizonte coberta a espaços de uma crosta de vinagreiras, famílias de veraneantes tardios acampados na praia, e os mestres de pesca, de calças enroladas, que olhavam sem entender o nosso bando de gaiivotas em roupão, empoleiradas a tossir nos lemes e nas hélices, aguardando, ao som de uma flauta impossível que as vísceras do mar emudeciam, os relinchos de um cavalo impossível (ANTUNES, 2000, p. 247).

Anteriormente apreendido e descrito pelo poeta de forma grotesca e desprezível, D. Sebastião é, no final da narrativa, anunciado como uma hipótese de sobrevivência, o que significa a consagração do malogro e representa um hino ao grotesco, à loucura e à destruição. Entretanto, a morte de D. Sebastião ou do sebastianismo sempre pode assumir o sentido carnavalesco de uma morte redentora.

Esta mesma idéia se estende a outra obra sua, **O Esplendor de Portugal**, cuja epígrafe é o Hino nacional português: “Heróis do mar, nobre povo,/ Nação valente e imortal, Levantai hoje de novo / O esplendor de Portugal! [...]” (ANTUNES, 1997, p. 3).

O texto fundador da nacionalidade portuguesa, recontextualizado no período pós-colonial, leva o leitor à reflexão sobre uma das questões formuladas pelos romances portugueses contemporâneos e que diz respeito ao vazio existencial. Esse vazio é decorrente do colapso das grandes narrativas de transformação social, o comunismo e o socialismo, que eram, de algum modo, sistemas éticos transformados em projetos políticos. Findos o império português e a utopia revolucionária político-social, instaurou-se uma anti-utopia, marcada pelo desencanto do mundo e pela desrazão.

O ano da publicação da primeira edição de **As Naus**, 1988, um dos momentos fortes das comemorações oficiais dos descobrimentos portugueses não foi, portanto, um acaso, mas uma forma simultânea de homenagem e de crítica irreverente.

Deste diálogo secular, iniciado por Camões e continuado por Pessoa, fica-nos o eco da voz de Lobo Antunes. Ele parece querer transmitir-nos a imagem dolorosa de um povo que, chegado a um ponto exato entre o Mar e a Terra, regressa a um país que, por si só, não existe. Essa imagem representa, ainda, o peso de um alerta: a nação que, como um Édipo, desconhece sua identidade, tem dificuldade em se articular.

Feita a constatação do malogro da colonização com a paródia, **As Naus** propõe uma reflexão sobre as questões da identidade nacional, fundamental como primeiro passo para a “regeneração” da nacionalidade.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. Bibliografia referenciada

- ABDALA JÚNIOR, Benjamim; PASCHOALIN, Maria Aparecida. **História social da literatura portuguesa**. São Paulo: Ática, 1985.
- ADORNO, Theodor. **Lírica e sociedade**. In: Benjamin, Walter et al. Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- ALBERTI, Verena. **O Riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 4.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. **The Empire Writes Back**. Theory and Practice in the Pos-colonial Literatures. Londres: Routledge, 1989.
- AUGÈ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Tradução de Lúcia Mucznik. Rio de Janeiro: Bertrand Editora, 1994.
- BACHELARD, Gaston. **A Água e os sonhos** — ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: Em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 2003.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Mariana Lustosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- \_\_\_\_\_. Disseminação: tempo, narrativa e as margens da nação moderna. In: **Narrando a nação**. Tradução de Maria Helena Rouanet. Belo Horizonte: Cadernos de Pesquisa CESPUC, Puc/Minas, n.º 1, p. 23-51, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.

- \_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética:** a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini [et al]. São Paulo: Hucitec, 2002 a.
- \_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoievski.** Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002 b.
- BRITO, Bernardo Gomes de. **História Trágico-Marítima.** Rio de Janeiro: Lacerda; Contraponto, 1998.
- CAMOCARDI, Elêusis M. **Fernando Pessoa. Mensagem:** história, mito, metáfora. São Paulo: Arte & Ciência, 1996.
- CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.
- CHABAL, Patrick. **Vozes Moçambicanas:** literatura e nacionalidade. Lisboa: Vega, 1994.
- CUNHA, Antônio Geraldo. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- DUCROT, Oswald. **Princípios de semântica lingüística:** dizer e não dizer. Tradução de Carlos Vogt et al. São Paulo: Cultrix, 1977.
- FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação:** as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 2002.
- GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa.** Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Da Diáspora:** Identidades e Mediações Culturais. (org) Liv Sovik. Tradução de Adelaide La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HERCULANO, Alexandre. **História de Portugal.** Lisboa: Bertrand, 1980.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo:** história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Uma teoria da paródia.** Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.



- \_\_\_\_\_. **Teoria e política da ironia.** Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação.** Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1969.
- LOBO ANTUNES, António. **As naus.** Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- \_\_\_\_\_. **O esplendor de Portugal.** Lisboa: Dom Quixote, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Os cus de Judas.** Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade.** Psicanálise mítica do destino português. Lisboa: Dom Quixote, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Mitologia da saudade:** seguido de Portugal como destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- MATTOSO, José. **História de Portugal.** Lisboa: Editorial Estampa, 1992.
- MARQUES, Adhemar et all. **História moderna através de textos.** São Paulo: Contexto, 1997.
- MARTINS, J.P. de Oliveira. **História de Portugal.** Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989. (Vol.I).
- PAZ, Octavio. **El laberinto de la soledad.** México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- PAHLEN, Kurt. **Nova história universal da música.** Tradução de Américo Vieira. São Paulo: Melhoramentos, 1991.
- PESSOA, Fernando. **Fernando Pessoa:** obra poética. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar LTDA, 1960.
- \_\_\_\_\_. **Fernando Pessoa:** Álvaro de Campos. Edição comemorativa do cinquentenário da morte do poeta. Lisboa: Editorial Verbo, 1985.
- POUILLON, Jean. **O tempo no romance.** Tradução de Heloysa Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de teoria narrativa.** São Paulo: Editora Ática, 1988.

- RUSSO, Mary. **O grotesco feminino**: risco, excesso e modernidade. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura para os trópicos**: ensaios sobre a dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- \_\_\_\_\_. **Nas malhas das letras**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SARAIVA, António José. **Para a história da cultura em Portugal**. Portugal: Publicações Europa América, 1972.
- SARDINHA, António. **A aliança peninsular**. Porto: Livraria Civilização, 1924.
- SPINA, Segismundo. **Presença da Literatura Portuguesa: Era Medieval**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1991.
- VIEIRA, Padre António. **Aspectos e Trechos Escolhidos dos Sermões e Cartas do Padre Antônio Vieira**. São Paulo: Ediouro, 2000.

## 2. Bibliografia Consultada

- ABDALA Júnior, Benjamin. **História social da literatura portuguesa-história e crítica**. São Paulo: Ática, 1985.
- ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. Tradução de Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, Roland. **S/Z**. Tradução de Lea de Abreu Novaes. São Paulo: Nova Fronteira, 1992.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1997. 3v.

- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BERGSON, Henri. **O riso**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRANDÃO, Junito. **Dicionário mítico-etimológico**. Petrópolis: Vozes, 1997. 2v.
- CAMINHA, Pero Vaz de. Carta de Pero Vaz de Caminha a El-rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. “Memória, linguagem e história na ficção portuguesa contemporânea”. In: FERREIRA, Lucia M. A. e ORRICO, Evelyn (org.). **Linguagem, identidade e memória social**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 35-51.
- FONTES, Joaquim Brasil. **As obrigatórias metáforas**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**: Ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: Edusp, 1993.
- HUGO, Vitor. **Do grotesco e do sublime**. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MORUS, Thomas. A utopia. Tradução de Luís de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Inútil poesia e outros ensaios breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. **História da Literatura Portuguesa**. Porto: Porto Editora, 1985.
- SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SARMIENTO, Domingo Faustino Facundo. **Civilización y barbárie**. Buenos Aires: Ed. Colihue, 1986.

SILVEIRA, Jorge Fernandes. **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

SKINNER, Quentin. **Hobbes e a teoria clássica do riso**. Tradução de Alessandro Zir. São Leopoldo: Unisinos, 2002.

TEZZA, Cristóvão. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.