

**UNIVERSIDADE REGIONAL INTEGRADA DO ALTO URUGUAI E DAS
MISSÕES – URI – CAMPUS DE FREDERICO WESTPHALEN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS – ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA**

***AS NAUS E A REDESCOBERTA DE PORTUGAL:
INTERTEXTO, PARÓDIA E CARNAVAL NO ROMANCE PORTUGUÊS
CONTEMPORÂNEO***

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Daiane Morin

Frederico Westphalen, RS, Brasil

2008

AS NAUS E A REDESCOBERTA DE PORTUGAL:
INTERTEXTO, PARÓDIA E CARNAVAL NO ROMANCE PORTUGUÊS
CONTEMPORÂNEO

por

Daiane Morin

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em letras, Área de Concentração em Literatura da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – URI – Campus de Frederico Westphalen (URI/FW), como requisito parcial para a obtenção do grau de **Mestre em Literatura**.

Orientador: Prof. Dr. Robson Pereira Gonçalves

Frederico Westphalen, RS, Brasil

2008

**UNIVERSIDADE REGIONAL INTEGRADA DO ALTO URUGUAI E DAS
MISSÕES – URI – CAMPUS DE FREDERICO WESTPHALEN**

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MESTRADO EM LETRAS – ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

AS NAUS E A REDESCOBERTA DE PORTUGAL:
INTERTEXTO, PARÓDIA E CARNAVAL NO ROMANCE PORTUGUÊS
CONTEMPORÂNEO

elaborada por

Daiane Morin

como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA:

Robson Pereira Gonçalves, Dr. (URI)
(Presidente/Orientador)

Ada Maria Hemilewski, Dra. (URI)

Maria Luiza Ritzel Remédios, Dra. (PUC/RS)

Frederico Westphalen, 08 de agosto de 2008.

*Quanto mais nos aproximamos
dos grandes homens,
mais compreendemos que são homens.*

J. De la Bruyère

DEDICATÓRIA

Para *Arnaldo e Elza* – meus pais –

que me amam não sei por quê!

E a quem amo sei por quê.

Para *Rafael* – meu irmão –

fiel companheiro nas noites de estudo.

Para prof. *Robson* - meu orientador –

mais que um professor, um amigo.

AGRADECIMENTOS

Ao professor **Dr. Robson Pereira Gonçalves**, agradeço todo o acompanhamento dispensado nas etapas desse trabalho. Foram suas opiniões e observações sempre pertinentes que me indicaram o caminho e me fizeram segui-lo com tranquilidade. No entanto, o meu orgulho e agradecimento maior não são para o professor, mas ao amigo Robson, que olhava sempre as minhas limitações como obstáculos de fácil superação. A paciência na orientação, a compreensão dos momentos difíceis de minha vida pessoal e o entusiasmo, evidenciados na elaboração de cada capítulo, são os motivos pelos quais agradeço de coração ao meu orientador.

Aos professores **Dra. Ada Maria Hemilewski, Dr. Alécio Vidor, Dra. Denise Almeida Silva, Dra. Edite Maria Sudbrack, Dra. Lionira Giacomuzzi Komosinski e Dra. Regina Kohlrausch** pelas lições instigantes.

Aos **colegas** (e amigos, acima de tudo) com quem muito aprendi no decorrer dessa caminhada.

À **Coordenação do Mestrado em Letras** pelas oportunidades concedidas durante do curso.

A **Magali**, mais do que secretária, um exemplo de competência, seriedade e dedicação.

Ao prof. **Dr. André**, por contribuir na construção dessa casa.

Enfim, a **todos os professores e funcionários** que, de uma forma ou de outra, sempre se mostraram disponíveis durante o desenvolvimento desse estudo.

RESUMO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
UNIVERSIDADE REGIONAL INTEGRADA DO ALTO URUGUAI E DAS
MISSÕES – URI – CAMPUS DE FREDERICO WESTPHALEN

***AS NAUS* E A REDESCOBERTA DE PORTUGAL:**
INTERTEXTO, PARÓDIA E CARNAVAL NO ROMANCE PORTUGUÊS
CONTEMPORÂNEO

AUTORA: Daiane Morin

ORIENTADOR: Dr. Robson Pereira Gonçalves

António Lobo Antunes se destaca como uma das vozes mais significativas da Literatura Portuguesa Contemporânea, no que tange à originalidade, novidade e criatividade de suas produções ficcionais, as quais se tornaram sucesso de público e crítica, não só em Portugal, mas, em vários países do mundo. A leitura das obras desse autor revela a interessante relação existente entre ficção e tradição historiográfica. Dessa forma, a matéria-prima de suas narrativas consiste na história portuguesa, mais precisamente referente ao novo panorama sócio-cultural português, surgido após a Revolução dos Cravos de 1974. Como romancista, Lobo Antunes fixa momentos cruciais da história lusitana e, com inovação e genialidade, a história torna-se tema de muitos de seus romances e não apenas mero pano de fundo. Com base nessas considerações, a presente dissertação investiga a maneira como o autor faz da ficção um instrumento de resgate, reinterpretação e reflexão sobre um dado fato histórico, mediante a análise teórico-crítica de *As Naus*, considerado um de seus principais romances. Tal obra empreende uma diferente forma de leitura da tradição histórica. Através da metáfora, da paródia e, principalmente, da carnavalização, este romance apresenta um olhar mais irônico e descomprometido da história portuguesa. O trabalho investe na análise desses recursos utilizados pelo autor na estruturação da narrativa. Corresponde investigar de que forma Lobo Antunes recorre aos mencionados elementos no intuito de promover uma reflexão sobre a sociedade portuguesa contemporânea. Essas considerações são o ponto de partida da investigação sobre a representação literária do acontecimento histórico em *As Naus* que se realiza, investigando de que forma o autor resgata e reinterpreta, por meio da ficção, importantes acontecimentos, extraídos da história portuguesa e embasando, por sua vez, uma outra reflexão sobre o contexto vivido pelo Portugal contemporâneo.

Palavras-chave: Lobo Antunes, História, Carnavalização, Paródia

ABSTRACT

Master's Degree Dissertation

Postgraduate Program in Letters

Integrated Regional University – URI – Campus of Frederico Westphalen

***As Naus* and the rediscovered of Portugal: Intertexto, parody and carnival in the contemporary portuguese novel.**

AUTHOR: Daiane Morin

ADVISER: Robson Pereira Gonçalves

Date and place of defense: Frederico Westphalen, 08 de agosto de 2008.

António Lobo Antunes is known as one of the most significant voices of the Contemporary Portuguese Literature, with respect to the originality, innovation and creativity of their fictions' products, which became public's success and critic, not only in Portugal, but, in several countries of the world. The reading of that author's works reveals the interesting relationship between fiction and tradition historiographic. In that form, the base of their narratives consists of the Portuguese history, more precisely regarding the new Portuguese partner-cultural context appeared after the Revolution of the Carnations of 1974. As novelist, Lobo Antunes focus crucial moments of the Portuguese history and, with innovation, the history becomes themes of many of their romances and not just backdrop. With base in these considerations, the present dissertation investigates the way as the author does of the fiction a rescue instrument, reinterpretation and reflection about a historical fact, by the theoretical-critical analysis of *As Naus*, considered one of their main romances. This work presents a different form of reading of the historical tradition. Through the metaphor, of the parody and, mainly, of the carnivalization, this novel presents a more ironic and free glance of the Portuguese history. The work invests in the analysis of these resources used by the author in the structuring of the narrative. It corresponds to investigate how Lobo Antunes appeals to the mentioned elements in the intention of promoting a reflection on the contemporary Portuguese society. These considerations are the starting point of the investigation about the literary representation of the historical event in *As Naus*, investigating how the author rescues and reinterprets, through the fiction, important events, extracted of the Portuguese history and basing, with that, another reflection on the context lived by the Portugal contemporary.

Words-key: Lobo Antunes, History, Carnivalization, Parody

SUMÁRIO

O início de uma viagem: <i>As Naus</i> e a procura de um porto para ancorar.....	10
Da Revolução à Ficção: O romance português e sua relação com a Revolução dos Cravos.....	14
António Lobo Antunes e a ficção portuguesa contemporânea: inovação e transformação na escrita literária.....	25
Da cultura carnavalesca à tradição literária: Poder e ousadia na representação da arte romanesca.....	34
Redescobrimdo Portugal sob um novo olhar: Metáfora, alegoria e confronto de vozes no romance <i>As Naus</i>	61
A viagem de volta: <i>As Naus</i> e a paródia das descobertas.....	76
<i>As Naus</i> : fantasias audaciosas e exageros desmedidos: A carnavalização no enredo romanesco.....	93
<i>As Naus</i>: Desfecho ou pausa de uma viagem?.....	99
Referências.....	102

O INÍCIO DE UMA VIAGEM: AS NAUS E A PROCURA DE UM PORTO PARA ANCORAR

A Revolução dos Cravos de 1974, considerada, depois da instalação da República em 1910, o acontecimento mais importante da história portuguesa no século XX, deixou profundas marcas no território português, demarcando, conseqüentemente, um ideal múltiplo de transformação e reinterpretação da identidade portuguesa. Esse pensamento, difundido, amplamente, perante as instituições sociais, também influenciou o âmbito artístico, modificando, por sua vez, a atividade escritural dos autores lusitanos.

Tal transformação se acentuou em decorrência de que, durante os anos de 1926 até 1974, período marcado pela imposição ditatorial, o ato criativo difundia-se de forma limitada, já que os escritores portugueses conviviam com os entraves impostos pela política do regime à atividade artística. As obras, nesse período, deveriam obedecer às normas do regime, apresentando um modelo de escrita que não ultrapassasse a lei vigente. Nesse sentido, o destino dessas produções literárias dependia daquelas pessoas encarregadas pelo governo de avaliá-los, antes de serem publicados. Fizeram parte dessa geração escritores como Vergílio Ferreira, Augustina Bessa Luís, José Régio, Miguel Torga, Alves Redol, José Cardoso Pires, entre outros.

No entanto, com o desencadear da Revolução, que marcou o fim do predomínio ditatorial, a atividade artística, então livre das amarras da censura, passou a enaltecer um renovado desejo de liberdade de expressão, estratégia até então reprimida pelas forças do derrocado regime. Ao promoverem esse ideal, os escritores procuraram imprimir às suas obras um traço combativo, crítico, experimentalizante e reflexivo em relação à nova realidade portuguesa e aos novos caminhos abertos à produção artística.

Em relação a esse cenário de constante renovação cultural, é possível detectar algumas tendências que condicionaram (e que, ainda, condicionam) a ficção portuguesa, na atualidade. Uma dessas tendências pode ser identificada através de um conjunto de obras que tematizaram a sangrenta Guerra Colonial mantida por Portugal em relação às colônias localizadas na África, (Angola, Guiné Bissau, Moçambique) durante os anos de 1961 até 1975. A crua representação desse episódio confere a tais narrativas traços de vigoroso imediatismo, transfigurando, com uma veemência testemunhal, as ações violentas, preconceituosas e repressivas da política lusitana. Por outro lado, essas

produções ficcionais estendem seu foco de análise não só em relação aos africanos rebelados, mas, também, ao próprio povo português, o qual arcou com imensas perdas financeiras e humanas, em nome de uma utopia imperial não reconhecida e condenada pelas outras nações.

Dentre os escritores representantes dessa inovadora tendência, destaca-se António Lobo Antunes, nome que, a partir da década de oitenta, torna-se conhecido no cenário literário português, publicando interessantes trabalhos e recebendo, consequentemente diversos prêmios e menções. Dentre essas reverências, recebidas pelo autor, encontra-se o **Prêmio Camões de Literatura 2007**, concurso promovido pelos países de Portugal e Brasil e considerado o maior no âmbito da literatura de língua portuguesa.

Atuando como médico, em Angola, Lobo Antunes, durante a guerra, conviveu com um cenário de repressão, humilhação e, acima de tudo, de abandono. Tal contato serviu como matéria-prima na feição de suas tessituras ficcionais, na medida em que sob a ótica da reinvenção, transfigura certas vivências como participante do processo de libertação das nações africanas do domínio português. Nesse sentido, é no enfoque ao horror experimentado pelos portugueses, na África, que reside um de seus caminhos criativos prediletos.

A necessidade de questionar e realçar os meandros que circundaram esse período obscuro da História Portuguesa está presente em suas narrativas. É investindo no resgate e na reinterpretação de episódios relativos a esta trajetória histórica de Portugal, imprimindo, para tanto, um olhar crítico e revisional sobre a sociedade portuguesa, que a ficção de Lobo Antunes orienta-se.

As Naus (1988) constitui-se como um dos exemplos mais intrigantes dessa visão crítica e reflexiva que caracteriza a produção artística desse autor. Valendo-se de uma perspectiva intertextual, paródica e, por conseguinte, dessacralizadora, este romance resgata, reinterpreta e re(a)presenta personalidades históricas e heróis míticos presentes na tradição histórico-cultural portuguesa.

Ao empreender um diálogo crítico e irreverente com figuras remanescentes da memória e do folclore popular, o referido romance tem como propósito retratar e refletir sobre a situação social, econômica e cultural da sociedade portuguesa contemporânea. Tal enfoque torna essa obra um referente significativo não só para a nação portuguesa, mas, também, para todos os outros países que, de uma forma ou de outra, tem em

Portugal sua identidade histórica, como é o caso de Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Timor Leste, Guiné Bissau e, finalmente, do Brasil.

É na análise teórico-crítica de *As Naus* que reside a proposta desse estudo. Para tanto, propõe destacar a maneira como o autor desenvolve a transfiguração literária de um episódio que marcou a história portuguesa nas últimas décadas do século XX. Tal fato corresponde à descolonização das colônias que Portugal, durante séculos, manteve sob domínio em território africano e, conseqüentemente, ao retorno dos portugueses ao seu país de origem.

Nesse contexto, visa investigar de que maneira o Portugal pós-revolução está representado nessa obra de Lobo Antunes, destacando como o autor, utilizando-se de um viés paródico, problematiza o contexto vivenciado pela nação portuguesa. Além disso, pretende-se, num primeiro momento, analisar de que forma essa obra empreende uma revisão e re-leitura do passado histórico valendo-se da subversão de registros historiográficos. E, por fim, como *As Naus*, ao postular essa transgressão das convenções, entremeia laços com a literatura carnavalizada.

A partir dos dados apresentados, propõe-se, neste estudo, analisar de que forma o mencionado romance reflete a sociedade portuguesa contemporânea. Para tanto, o trabalho investe, a princípio, na estreita relação mantida entre a referida obra e a tradição literária do período, destacando sua singularidade ao refletir sobre o modo de pensar e agir do cidadão português.

Já num segundo momento, é na análise, do mencionado romance que a investigação concentra suas abordagens. Nesse processo, propõe-se investigar de que forma esses traços, tradicionalmente conferidos à literatura portuguesa contemporânea e, de modo especial à ficção de Lobo Antunes, estão contidos na obra, *corpus* da presente investigação. Para tanto, salienta-se o modo como *As Naus*, envolvida pela proposta de refletir a situação do Portugal contemporâneo, estabelece um profícuo diálogo com um outro período vivenciado pelo país séculos atrás, mais precisamente, no período colonial, o qual ficou marcado na história e na memória portuguesa pelos indícios de sucesso e prosperidade.

O romance realça-se, portanto, no cenário literário português, ao promover uma reflexão em torno dos meandros que macularam a sociedade portuguesa, nos últimos tempos, recorrendo, por meio de uma perspectiva paródica e carnavalizada, ao resgate de personalidades e eventos descendentes da era colonial.

Ao propor uma análise em torno desses recursos, que condicionam a referida prosa romanesca, este estudo pretende, portanto, apresentar subsídios que visam confirmar a figura de Lobo Antunes como promotor de uma nova forma de representação e abordagem da ficção portuguesa nas últimas décadas.

DA REVOLUÇÃO À FICÇÃO: O ROMANCE PORTUGUÊS E SUA RELAÇÃO COM A REVOLUÇÃO DOS CRAVOS

*O desejo de historização da escrita transpôs
os limites da produção da palavra
e penetrou, com maior clareza,
na área da sua recepção.*

Maria Lúcia Lepecki

“Revolução”, palavra de origem latina (*revolutione*) cujo significado está intimamente ligado às forças mais ocultas do ser humano: o desejo de rompimento, de mudança e de renovação. Conforme atesta o dicionário *Aurélio*, “revolução” também pode ser entendida como sinônimo de transformação radical de uma estrutura política, econômica e social, bem como de conceitos artísticos ou científicos, de uma determinada época.

De todas essas acepções, uma afirmação é certa: todas as revoluções sejam elas artísticas, sociais, religiosas e políticas têm se caracterizado, ao longo de toda a história humana, por deixarem atrás de si, rastros transformadores de variada ordem, alcance e intensidade. A Revolução dos Cravos, ocorrida em Portugal no dia 25 de abril de 1974, reitera todas essas proposições, confirmando-se como um dos mais importantes acontecimentos vivenciados, pela nação portuguesa, no século XX. No decorrer do estudo, propõe-se destacar os principais aspectos que intercalaram a ocorrência desse marcante evento e, por sua vez, como o mesmo impregnou-se na sociedade portuguesa, tornando-se referência fundamental para se compreender o universo social, político, econômico e, principalmente, artístico desse lendário país.

A Revolução dos Cravos, que ganhou as ruas portuguesas em 25 de abril de 1974, é resultante de uma ação contínua e cumulativa de oposição à ditadura salazarista, reconhecida como a mais longa experiência autoritária vivenciada no contexto europeu (1926-1974). Comandada pelos capitães do Exército, essa revolução determinou-se como a atitude mais extrema de uma sociedade que, motivada por um desejo comum de

regeneração e transformação, buscou restituir aos portugueses seus direitos e liberdades. Tal anseio de independência e autonomia ganhou força e significado visto irromper-se perante um contexto marcado pela constante repressão, dominação e poder.

O salazarismo, como ficou conhecido esse modelo ditatorial lusitano, teve como líderes duas figuras relevantes: Antonio de Oliveira Salazar (político que liderou o país entre 1928 e 1968, sendo considerado o idealizador e mentor dos principais fundamentos seguidos pelo regime) e Marcello José das Neves Alves Caetano (dirigente que, em 1968, sucede Salazar no comando do sistema, liderando o país até 1974, ano em que restitui aos militares o controle do mesmo). Dessas duas personalidades, vale ressaltar, no entanto, a figura de Salazar, líder que comandou Portugal por mais de quarenta anos e cujas marcas ainda perpetuam na sociedade portuguesa contemporânea.

Em seu livro, *O salazarismo* Jacques Georgel realiza um considerado estudo sobre os ideais difundidos pela política salazarista abrangendo, desde a personalidade e idéias de seus chefes, até as ações por eles protagonizadas. Detendo-se, com mais ênfase, no resgate da figura de Salazar, sua infância, vida particular e costumes, o pesquisador investiga de que forma certos traços de personalidade influenciaram no estilo de governar do referido líder.

Um homem, aparentemente, semelhante a qualquer outro, mas, por outro lado, capaz de seduzir e envolver o contingente populacional numa determinante política de convencimento e domínio. É com essas características e com esse entendimento que Antonio de Oliveira Salazar é mencionado por Georgel, em sua investigação. Entre outras palavras, acrescenta, ainda:

Salazar é um misantropo, um ser sedento de solidão, inacessível e desconfiado, que suporta o contato do outro solitário, mas não de um grupo, um homem frio, desprovido de magnetismo, mais frequentemente cercado de fracos que de fortes, talvez por ser tímido, e desdenhoso para seus semelhantes. Por vezes os seus biógrafos, e ele próprio, tentam justificar, ou somente explicar, este complexo conjunto de traços de carácter, que fazem dele um solitário permanente, [...] ¹

¹GEORGEL, Jackes. **O salazarismo**. 1. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1985, p. 42.

Com base nas afirmações, acima atestadas, percebe-se que Salazar mantinha uma forma de vida diversa à que tradicionalmente caracterizava os líderes políticos, pois ao privilegiar o isolamento e a solidão exprimia considerável aversão à multidões e manifestações públicas. Nesse processo, “O povo [...] nunca lhe fala, não o ouve, não o vê [...] não sabe como é o seu sorriso, nem como se zanga, [...] não recebendo ninguém, [...] fugindo do contato com os outros homens, parece-lhe pesar as palavras, os gestos e as atitudes.”²

Baseando-se nessas atitudes, que caracterizavam o ditador, Georgel assinala que a forma como Salazar construiu sua imagem perante a sociedade é completamente divergente da representação já protagonizada por outros líderes. No que confere a esses contrastes, o pesquisador salienta, ainda:

É certo que um ditador que foge da multidão, que redige integralmente seus discursos e os lê, que faz apelo à inteligência nas proclamações políticas em vez de abrir a comporta à torrente dos sentimentos, não se parece com os tiranos que se conheceram na Europa na primeira metade do século XX; sob este ângulo é uma espécie de fenômeno, um ditador contranature.³

Esse ditador, elevado a “fenômeno”, e que, descendente de uma origem rural e agrária, primou por difundir e compelir suas propostas conservadoras foi responsável por:

Conservar, durante quase quarenta anos, uma sociedade num contexto tão rural quanto possível, enquanto outras se industrializavam a todo custo, era uma escolha insensata. Contudo foi o que fez: Salazar apenas consistiu na industrialização do País a contragosto: seu sonho era ser pastor de um povo de cultivadores pobres e santos, protegidos das tentações da civilização moderna [...]⁴

Apesar de possuir esse comportamento singular, Georgel prossegue salientando que, graças, principalmente, a um conjunto de forças: militar, clerical e monástica Salazar conquistou o domínio político do território português.

É, portanto, contando com o limiar apoio obtido dessas instituições que Salazar implantou seus ideais e modelou o cenário português consoante seus próprios preceitos de governabilidade e liderança. Para tanto, instituiu como símbolo de seu modelo

²GEORGEL, 1985, p. 43.

³ GEORGEL, 1985, p. 44.

⁴ GEORGEL, 1985, p. 51.

autoritarista cinco palavras ou cinco idéias que, direta e indiretamente, traduziram, a seu ver, as diferentes forças capazes de orientar e conduzir o percurso e a consciência de nação: Deus, pátria, autoridade, família, trabalho.

No entanto, vale ressaltar que essas cinco idéias, ou instrumentos políticos, só se concretizaram graças ao apoio incondicional que o ditador obteve da Igreja, auxílio esse encarado, por sua vez, como o veículo fundamental para a execução de seu poder. Aplaudido como um representante da ordem divina, Salazar estabelecia-se como agente de um poder de transformação e organização social. A religião mantinha uma ampla e profunda força, dentro da sociedade portuguesa da época. Era manifestando suas doutrinas de modo rígido e conservador que essa instituição exercia seu domínio sob os portugueses. Por outro lado, ao envolver o povo sob um mesmo pensamento e mesmo ideal, a Igreja se tornava uma importante aliada nas decisões políticas do país, pois sabia, como nenhum outro, atrair e cativar, de forma envolvente e profunda, a grande massa, tornando-a, conseqüentemente, um mero instrumento na efetivação do poder.

Nesse processo, era como um importante auxílio e como um relevante instrumento, que a expressão divina era evocada, justificando o poder do ditador e a obediência que lhe era devida. Com base nessa interação, manifestada entre Igreja e poder ditatorial, Georgel conclui que, para o ditador, “[...] abrigar-se atrás de Deus é legitimar as suas ações aos olhos de imensa maioria da população; é fazer da Igreja uma aliada, num país em que ela é muito poderosa.”⁵

Ao orquestrar uma forte aliança com a Igreja e, mais ainda, com confederações patronais da indústria e do comércio, Salazar ampliou seu poder de dominação, estendendo seus domínios de fronteira a fronteira no território português. Além disso, contou, até mesmo, com a posição geográfica do país. Localizado no extremo da península ibérica, tendo Espanha como único país vizinho, Portugal compartilhava complicados acessos, o que dificultava a entrada de imigrantes no território luso.

Portanto, monopolizando a política, a economia, enfim a sociedade, Salazar conquistou a aceitabilidade da população, instigando, por seu lado, o senso de resignação, passividade e deixando, em aberto uma pertinente questão, conforme atesta o trecho a seguir:

Como poderiam eles ter desconfiado de um homem de vida irrepreensível, dado como modelo de todas as virtudes, que mantinha as melhores relações

⁵ GEORGEL, 198., p. 64.

com uma Igreja Católica que constituía um de seus mais sólidos apoios? Era preciso ter um espírito profundamente ‘malicioso’ para acreditar naqueles que afirmavam que o salazarismo era uma verdadeira ditadura, que não existia nenhuma liberdade em Portugal e que os opositores ao regime eram frequentemente torturados pela PIDE antes de serem deportados para morrerem num campo de concentração nos trópicos. Era, no entanto, esse o verdadeiro rosto do salazarismo, especialmente após os endurecimentos de 1933 e 1945.⁶

O pensamento salazarista agarrava-se, acima de tudo à convicção de que era necessário fazer feliz a população, abstendo-se, no entanto, da idéia de consultá-la e de torná-la participante e colaboradora do sistema vigente. Por esse motivo, o povo perde sua identificação e o “nós”, símbolo de cooperação, transforma-se em “eles”, expressão de alienação e distanciamento.

A revolução surge, nesse contexto, a partir da unidade do povo que, com o apoio dos militares, rebela-se contra o cenário de repressão, então vigente, resgatando Portugal da situação de imobilismo e atraso tomados em comparação à Europa.

No entanto, não foi apenas por desejo da massa popular que a revolução deflagrou, pois, inerente a esse processo, uma série de fatores circundaram o desenrolar desse acontecimento. Em relação a esses fatores, José Carvalho Ferreira salienta:

O início da guerra colonial em três frentes (Angola em 1961, Guiné em 1962 e Moçambique em 1964) veio modificar substancialmente as relações institucionais entre as colônias e a metrópole e também as funções da instituição militar. Os problemas decorrentes da economia de guerra que, entretanto, se tinham desenvolvido vieram a traduzir-se numa reestruturação do modelo de acumulação capitalista seguido pela ditadura desde 1926.⁷

A Guerra Colonial representou uma das passagens mais comoventes da história das colônias africanas. E, como principal agente de todo esse confronto, Portugal também sofreu as suas conseqüências. A Revolução de Abril consagrou-se como um desejo de mudança, de quebra de paradigmas até então vigentes e de consolidação de uma nova fase para a sociedade portuguesa. Seu propósito era retirar Portugal daquele status de país fechado, estagnado, isolado dos outros países europeus, transformando-o, em contrapartida, numa nação que pudesse além de ser referência histórico-cultural, expressar uma estreita relação com o contexto vivenciado pelas demais nações no contexto atual.

⁶ GEORGEL, 1985, p. 65.

⁷ FERREIRA, José Maria Carvalho. **Portugal no Contexto da “Transição para o Socialismo” – História de um equívoco**. Ed. FURB, Blumenau/SC, 1997, p. 32.

Por esse motivo, a data de 25 de abril de 1974 é definida como a data de um acontecimento que transformou a vida de todos os portugueses, deixando profundas marcas em todos os domínios da nação. De acordo com o filósofo português Eduardo Lourenço, a sensação de desapego com um passado tão relevante e tão pertinente na tradição histórico cultural portuguesa, verificado após a independência de suas colônias na África e através da conseqüente revolução, instaurou na mente dos portugueses um sentimento de abandono, incerteza e desalento, conforme a passagem a seguir expressa:

Como se nesse momento, Portugal, a consciência portuguesa, a imaginação portuguesa, o imaginário português quisessem desenhar um outro mapa. Saber quem éramos, em que país estávamos e que país nos tínhamos tornado com a perda desse Império que nós pensávamos que fazia parte integrante da História portuguesa há séculos.⁸

Dominado por um misto de sensações confusas, duplas e duvidosas, assim pode ser definido o sentimento de uma nação que, em determinado momento, passou a defrontar-se com uma realidade totalmente diferente daquela que, até então, compartilhava.

O desenrolar dos manifestos, que conduziram à revolução, não partiram de uma decisão momentânea e inesperada, mas de um movimento que, muito antes do referido evento, já pregava a necessidade de retirar Portugal da situação em que se encontrava. No entanto, é só após a revolução que esse desejo passou a fazer parte da vida da sociedade.

A revolução repercutiu em todos os setores da sociedade, inclusive no contexto artístico. Era direcionado à necessidade de transformação e de uma reestruturação da atividade escritural que a tradição artística concentrava sua proposta, priorizando, para tanto, o surgimento novos escritores, capazes de representar, de forma inovadora, uma nova era para a literatura portuguesa.

Esse desejo de renovação e de transformação está relacionado ao fato de que, durante os anos de 1926 a 1974, período em que o regime ditatorial exercia a liderança do país, o ato criativo era rigorosamente controlado. Nesse plano, as obras deveriam seguir às normas do regime, apresentando um mesmo modelo de escrita que não representasse uma ameaça ao sistema político vigente. Conseqüentemente, o destino e o

⁸ LOURENÇO, Eduardo. A divagação em torno de Lobo Antunes. In: org. CABRAL, Eunice, JORGE, Carlos J. F. ZURBACH, Christiane. (**Actas do colóqui internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora**) **A escrita e o mundo em António Lobo Antunes**. Portugal, Ed. D. Quixote, 2002, p. 349.

sucesso dos escritores dependia daquelas pessoas que, contratadas pelo mesmo, eram encarregadas de analisar o seu trabalho final, antes de repassá-lo ao público leitor.

Todo esse processo de rigorosa seleção e de fiscalização, a que estava sujeita a representação artística, refletia, diretamente, na constituição da obra literária, na medida em que o escritor colocava diante de si o censor imaginário que condicionava e coibia a liberdade criativa. Esse procedimento angustioso refletia um temor, suplantado, não no que a censura proibia, mas no que ela poderia proibir, quando a obra fosse posta ao obrigatório julgamento prévio. A censura intimidava, portanto, os intelectuais e a sociedade, disseminando o medo sobre as possíveis consequências de qualquer ato reprovável à política oficial.

Ao priorizar a idéia de comandar a sociedade portuguesa e, principalmente, de controlar o pensamento e as atitudes de seus cidadãos, a política ditatorial estendia seus domínios de modo preciso e severo. O ideal salazarista de imposição, o domínio e controle total sobre o país, passava pela monopolização dos meios de comunicação e, conseqüentemente, por todos os manifestos artísticos que, de alguma forma, pudessem representar uma abertura a possíveis manifestos contraditórios ao sistema dominante. Nesse contexto, a instituição repressora incidia suas punições, muitas vezes, sob escritores, críticos literários, jornalistas e professores universitários, tendo em vista a forma como abordavam determinados temas em seus textos. Em conseqüência desse manifesto, essas pessoas eram, na maioria das vezes, punidas com perseguições, prisões ou extradições.

O desejo de liberdade de expressão passou a concretizar-se, somente após o desenrolar da revolução. Os novos escritores, surgidos após esse evento, ou remanescentes do antigo sistema, distinguiam-se por imprimir às suas obras um traço crítico e reflexivo em relação à nova realidade social, política e cultural portuguesa. Correspondia um novo tempo, que reconhecia na atividade artística a capacidade de desempenhar abordagens e questionamentos, até então coibidos e silenciados pelo processo repressor. Refletindo, portanto, essa realidade manifesta, a ficção portuguesa passou por um processo de transformação e de interação com o novo cenário, difundindo um sentido e uma visão inovadora, perante o poder e a capacidade que possui de penetrar no imaginário humano.

Entretanto, embora o sentimento de transformação e renovação tornasse a ferramenta fundamental na escrita da literatura pós-regime ditatorial, vale ressaltar que tal desejo de transformação e renovação não se manifestou de maneira expressiva e

direta logo após a revolução política. Isso porque a produção literária, logo nos primeiros anos que se seguiram à queda do regime envolvido, defrontou-se com um contexto de ausência e carência de expressões significativas que pudessem demonstrar, via ficção, o sentimento que transpassava o íntimo dos portugueses. Este silêncio significava não uma indiferença para com a realidade confrontada, mas uma cautela perante a situação de Portugal e os futuros rumos a serem tomados por esse país. Todo esse contingente de expectativa e, ao mesmo tempo, de temor, demarcaram a amplitude e o impacto provocado pela revolução na comunidade portuguesa, comprovando, por outro lado, o que muitos pesquisadores já afirmaram, e que não custa retomar: a cultura e a arte portuguesa podem, em vista de todos os acontecimentos que conviveram, serem divididas em duas partes uma antes e outra depois de abril.

Ao compartilhar a entrada numa nova fase histórica, a literatura deparou-se com um processo de ligeiro rompimento com as produções literárias do passado, além de uma gradativa evolução. Assim sendo, embora consolidasse, ainda, produções literárias de autores que vivenciaram a troca do sistema ditatorial por um outro democrático (como Fernando Namora, Vergílio Ferreira, Augusto Abelaira, Maria Velho da Costa, Augustina Bessa Luiz, Nuno Bragança, José Cardoso Pires, Almeida Faria), a literatura pós-revolução deparou-se com a necessidade de renovação e incursão de novas tendências, até então coibidos pela ideologia salazarista à ficção lusitana.

Dentre estas diferentes tendências, destaca-se a expressa por um grupo de escritores que buscam, via ficção, resgatar determinados acontecimentos que fazem parte da História portuguesa. É utilizando-se do material histórico, como objeto de resgate e de reinterpretação, e acentuando uma estreita vinculação com a realidade social, cultural, histórica e ideológica, que esses escritores manifestam sua reação perante o cenário convívio por Portugal na segunda metade do século XX.

Vários autores utilizam-se desse âmbito investigativo e escritural, em seus projetos ficcionais, no entanto, dentre os nomes que compõem esse novo panorama alcançado pela ficção portuguesa, destaca-se, num primeiro momento, o nome de José Saramago, renomado escritor e famoso em âmbito mundial pelas obras e público conquistado. Esse escritor caracteriza-se por exprimir, via ficção, seu desejo de inventar um outro passado para Portugal. Trata-se de destacar um novo país que, de certa forma, servisse como explicação para as transformações vivenciadas pela nação, principalmente, pela sua decadência, ocorrida de forma gradativa no decorrer dos

séculos, transformando o país de grande império das conquistas de novas terras e do comércio mundial a um país relevado à periferia da Comunidade Européia.

Nessa tentativa de encontrar uma outra nova compreensão acerca daquilo que os portugueses foram ou que imaginavam e desejavam ser, José Saramago parte do passado, mais precisamente, de uma reinvenção e reescrita do passado para o presente. Através dessa proposta, sua ficção compreende interrogações e inquietações, como esta mencionada por Eduardo Lourenço:

[...] nós, enquanto portugueses, tínhamos perdido duas coisas – as ilusões de que sua geração se nutriu, e uma nova revelação de que a Revolução de Abril não cumprirá. Nós estávamos perdendo o presente, a Revolução não era aquilo que ele imaginava e, por outro lado, no plano mundial, ainda pior. ele próprio iria assistir, ainda, ao fim da ilusão revolucionária, nos termos de utopia em que ele realmente a sonhou.⁹

Outra tendência narrativa que ganhou força, no período pós revolução, assumindo, quanto à temática e à linguagem usada, uma proposta transformadora, está ligada ao campo de escritura feminina. Integram esse grupo um seletivo número de escritoras como Lídia Jorge, Maria Ondina Braga, entre outras, que visam realçar a força feminina no cenário artístico, traduzindo e repassando a revolta e a denúncia contra a globalidade de um sistema, no qual as mulheres, até então, figuravam num plano assinalado pela submissão.

Apesar da marcante presença das tendências acima mencionadas, é no enfoque destacado por um terceiro grupo de escritores que a ficção portuguesa consolida essa sua proposta de remodelação. Corresponde a escritores que utilizam, como *corpus* de seus trabalhos, a idéia de transfigurar, sob a ótica da reinvenção, as suas vivências pessoais de participantes efetivos de um sistema de governo que insistia em submeter e restringir a liberdade aos territórios africanos de língua portuguesa. A Guerra Colonial, travada entre 1961 a 1974 entre Portugal e suas colônias na África, reitera-se, portanto, como fonte de inspiração para esse seletivo grupo de ficcionistas. Ao imprimir uma representação chocante e comovente dos acontecimentos relativos ao envolvimento de Portugal com o referido confronto, essas construções artísticas deixam transparecer, através de uma forte veemência testemunhal, a sua revolta contra as ações violentas e repressivas da política portuguesa em relação, principalmente, à população africana, mas também, aos próprios portugueses que então nessas colônias residiam.

⁹ LOURENÇO. In: LOURENÇO, CABRAL, JORGE, ZURBACH, 2002, p.350.

Ao incursionarem um olhar atento sobre esses acontecimentos, evidenciados na sociedade portuguesa, demarcando uma reflexão maior sobre suas inevitáveis conseqüências, os autores buscam reconstruir e representar, sob uma outra ótica, a realidade manifesta. A obra de arte passa a ser considerada como veículo primordial para a produção e transferências desses ideais.

Entre os vários escritores que utilizaram, e se ainda utilizam, desses enfoques, em suas construções artísticas, destaca-se António Lobo Antunes. Nos romances do escritor, a experiência colonial tem-se apresentado, de forma expressiva, principalmente, nas suas primeiras publicações, tematização essa que ainda perpetua, como objeto de indagação, em suas obras mais contemporâneas, concretizando-se como matéria prima primordial para reflexão em sua escrita. De acordo com Maria Alzira Seixo, essa experiência colonial, demarcada na obra de Lobo Antunes, está relacionada:

[...] antes de mais, como motivação pretextual de escrita que inúmeras vezes se afirma como idéia mestra de um percurso existencial desde os tempos mais recuados da infância. Pretextual embora, o colonialismo deve considerar-se de importância central e determinante nessa obra, na medida em que não só desencadeia o processo de publicação dos romances, na prática, como preenche o mundo romanesco dos primeiros livros do escritor, quase nunca abandonado por completo, posteriormente, mesmo naqueles de onde parece à primeira vista achar-se mais arredado.¹⁰

A experiência colonial concretiza-se como papel fundamental para a atividade escritural desse ficcionista. Valendo-se do instrumento artístico, Lobo Antunes constrói um panorama do colonialismo português, demarcando, sob o viés fictício, aspectos e situações que marcaram a ligação de Portugal com suas colônias, principalmente durante o processo de descolonização. Dessa forma, a sua obra apresenta-se como exemplo fundamental para se compreender as conseqüências marcantes da política do colonialismo português.

Utilizando-se de metáforas e ironias, o autor trabalha, criativamente, com a questão da Guerra Colonial, tema este, ainda muito expressivo para os portugueses. Repassando, não só aos leitores de Portugal bem como aos de outros países de língua portuguesa, as reais marcas da política salazarista, sabendo que a mesma manteve, como proposta permanente, ao longo de décadas, a idéia de apresentar às outras nações do

¹⁰ SEIXO, Maria Alzira. **Os romances de António Lobo Antunes**. 1. ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 2002, p. 499.

mundo a visão de Portugal como nação singular, auto-suficiente e independente. É, portanto, com Lobo Antunes, que a ficção se consolida como instrumento fundamental, capaz de repassar ao leitor cultura, reflexão e conhecimento.

No capítulo a seguir, será efetivada uma análise mais expressiva em relação a esse autor, procurando mostrar o quanto, apesar de ainda pouco conhecido (em comparação com outros escritores), Lobo Antunes revela-se como uma das vozes mais tocantes e pertinentes do Portugal contemporâneo. Para tanto, busca-se destacar, além de aspectos referentes à vida e obras, as formas que caracterizam a sua ficção e que a tornam, em consequência, um diferencial no cenário literário português atual.

ANTÓNIO LOBO ANTUNES E A FICÇÃO PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA: INOVAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO NA ESCRITA LITERÁRIA

*O romance que gostava de escrever era o livro no qual,
tal como no último estágio de sabedoria dos chineses,
todas as páginas fossem espelhos e o leitor visse,
não apenas ele próprio e o presente em que mora
mas também o futuro e o passado,
sonhos, catástrofes, desejos, recordações.*

António Lobo Antunes

Convivendo num cenário de incertezas e descrente de mudanças, a sociedade portuguesa pós-revolução sentia-se, ao mesmo tempo, envolvida por uma sensação de alienação, inércia e completa indiferença frente à realidade manifesta. É, através da literatura, considerada uma das diferentes expressões culturais presentes na vida de uma comunidade, que um irreverente escritor decide atrair a atenção dessa sociedade, retirando-a daquele estado de “dormência” e confrontando-a com uma realidade até então ignorada.

Esse ficcionista, conforme já mencionado anteriormente, é António Lobo Antunes, escritor cuja ficção não desmente, antes confirma, os grandes rumos temáticos seguidos, e assumidos, pela ficção portuguesa contemporânea, logo a seguir a 1974.

António Lobo Antunes representa, no contexto literário português, um caso significativo: sua produção ficcional começa apenas em 1979, quando o escritor conta já com seus 37 anos. Conhecido por seu caráter introspectivo, mas, por outro lado, sarcástico, irônico e, acima de tudo, crítico, Lobo Antunes conquistou vários prêmios, além de inúmeras menções a ele consagradas devido à singularidade de sua literatura. Entretanto, salienta-se que a repercussão do seu nome, nos países de língua portuguesa - especialmente no Brasil, se manifesta de modo gradativo. Embora autor de interessantes obras e portador de traço estilístico diferenciado, reconhece-se que a figura de Lobo Antunes ainda é pouco conhecida no cenário atual.

Por esse motivo, confiando acima de tudo, na necessidade de destacar a relevância e o valor desse escritor no universo da literatura portuguesa contemporânea,

as páginas seguintes propõem discorrer uma abordagem mais detalhada em torno desse escritor. Para tanto, visa destacar aspectos relacionados a sua personalidade, tendências e estilos marcantes, os quais representam o primeiro passo para a compreensão da construção artística desse autor.

Com o propósito de compreender de que forma se constituem as obras de Lobo Antunes, Maria Luisa Blanco, jornalista espanhola e autora do livro *Conversas com António Lobo Antunes* (2003), destaca como a experiência de vida do autor aparece, muitas vezes, retratada em suas produções artísticas: “[...] uma das deduções que constatei nestes encontros foi compreender a estreita relação que existe entre sua obra e sua vida. Todos os livros estão cruzados por essa vida, e isso está expressivamente claro.”¹¹

António Lobo Antunes nasceu em 1º de setembro de 1942, em Lisboa, na região de Benfica, local que, na época, era povoado por um conglomerado de diferentes classes sociais. Embora formado em medicina (influência da família), Lobo Antunes mantinha uma certa admiração pela literatura, conforme ele mesmo admite, numa entrevista:

Na verdade, nunca quis ser médico. Mas eu era o mais velho e, naquela altura, quando se chegava ao quinto ano, tínhamos de escolher entre ciências e letras. Ora, eu tinha treze anos e meu pai perguntou-me o que é que eu queria fazer, eu disse que queria ser escritor e, portanto, queria ir, naturalmente, para a Faculdade de Letras. [...] lembrou-me de o meu pai me dizer na altura, que, se eu queria ser escritor, o melhor seria tirar um curso técnico, que isso me daria uma preparação melhor. Eu penso que ele estava preocupado com a idéia de eu ter de ser professor de liceu e que tivesse uma vida mais ou menos difícil e triste, e achava que a medicina poderia ser uma via melhor para mim.¹²

Considerado um homem cético e discreto (muitas vezes, prefere o silêncio à exposição em público), Lobo Antunes sempre caracterizou-se por não manter estreitos laços com o público leitor. Contudo, discordando dessas menções que tradicionalmente envolvem a figura do escritor, Blanco, após reunir-se várias vezes com o mesmo e estabelecendo, um contato mais próximo, apresenta a seguinte conclusão:

Minha primeira impressão foi de que António Lobo Antunes era um homem habitado pelo silêncio. Sucederam à primeira entrevista outras três, cada vez

¹¹ BLANCO, Maria Luisa. **Notas aproximativas sobre el escritor y la repercusión de su obra**. In: CABRAL, JORGE, ZURBACH, 2002. Op. Cit., p. 323

¹² Entrevista concedida ao site: www.citi.com.pt/literatura. Acesso em: 03 set. 2007.

mais extensas, cada vez mais comunicativas. [...] esses encontros resultaram numa experiência muito interessante e muito singular.¹³

Contrariando as tradicionais referências que implicavam a imagem do escritor, a jornalista refere-se a Lobo Antunes como uma pessoa de considerável caráter comunicativo, tendo em vista a maneira expansiva como discorre sobre vários e diferentes assuntos, inclusive depoimentos de ordem pessoal.

Apesar de, tradicionalmente (e popularmente), ser referido como portador de um estilo diferenciado, marcado, sobretudo, por um “instinto de superioridade” em relação ao cenário literário português e mundial, António Lobo Antunes revela-se, conforme assegurou Blanco, como um escritor que, intensamente, procura transmitir nas suas obras traços, experiências e sentimentos frutos de sua própria vida. É por isso que suas obras, muitas vezes, são motivo de investigação principalmente relacionada à pesquisa autobiográfica.

Embora a tendência autobiográfica esteja confirmada, em grande parte da produção literária de Lobo Antunes, ressalta-se que nem todos os seus romances compartilham dessa mesma sistemática narrativa. Conforme o autor, assinala em entrevista, a escrita de suas obras obedece a uma tendência evolutiva. Nesse caminho, sua produção artística pode ser compreendida a partir de três fases distintas:

Os livros que escrevi agrupam-se em três ciclos: Um primeiro, de aprendizagem com *Memória de Elefante* (1979), *Os Cus de Judas* (1979) e *conhecimento do Inferno* (1980), um segundo das epopéias, com *Explicação aos pássaros* (1981), *Fado Alexandrino* (1983), *Auto dos Danados* (1985) e *As Naus* (1988), em que o país é o personagem principal; e agora o terceiro: tratado das paixões da Alma, *A Ordem naturas das coisas* e *A Morte de Carlos Gardel*, uma mistura de dois ciclos anteriores [...]¹⁴

Além do perfil autobiográfico, tendência que, tradicionalmente, perpassa a narrativa desse autor, a Guerra Colonial constitui um outro fator relevante na escrita de suas obras. A experiência obtida como médico durante os vinte e sete meses em que esteve integrado no contexto da guerra lhe marcaram profundamente, não só como profissional acerca da barbárie que então confrontara na colônia angolana, mas, principalmente, como ser humano, cidadão português e, principalmente como escritor.

¹³ BLANCO, Maria Luisa. In LOURENÇO, CABRAL, JORGE, ZURBACH, 2002, p. 322-323.

¹⁴ REIS, Carlos. **António Lobo Antunes: uma casa de onde se vê o rio**. In: CABRAL, JORGE, ZURBACH, LOURENÇO, CABRAL, JORGE, ZURBACH, 2002, p. 21.

Foi vivenciando todo o contexto, instaurado pela guerra, que sentiu a necessidade de desenvolver sua ficção, traduzindo o sentimento de inquietação e insegurança, por meio de um estilo próprio e distinto das abordagens que tradicionalmente orientavam a literatura tradicional.

Ao retornar a Lisboa, o autor manteve sua atuação na área médica, no entanto, gradativamente, foi acercando-se da necessidade de transpor sua experiência, inquietações e expectativas, para o texto literário. Para isso, escreve, inicialmente, pequenas crônicas, as quais são posteriormente publicadas.

A ficção corresponde, nesse sentido, ao único caminho encontrado por Lobo Antunes para expor, de alguma forma, as experiências que lhe marcaram enquanto médico dos soldados portugueses, durante a Guerra Colonial, em Angola. Através do recurso ficcional, este autor procura realçar figuras, situações e momentos antes obscurecidos pelos registros historiográficos, cumprindo, dessa forma, “[...] um trabalho sistemático de roubar ao silêncio as vozes múltiplas que ele encobre, e de dar um rosto visível a essa resignação que, tantas vezes, não é senão o rosto dissimulado da revolta e da rejeição [...]”¹⁵.

Com base nessas abordagens, compreende-se que Lobo Antunes tematiza a Guerra Colonial de uma outra forma, marcada por críticas à política colonizadora, e por um enfoque todo especial ao drama vivido pelo indivíduo comum (colonizados africanos e cidadãos portugueses que reconheciam as colônias africanas como sua terra natal). Nesse caminho, é retratado num ambiente hostil e repleto de angústias, convivendo num cenário marcado pelo sentimento de desânimo, fracasso, frustração de projetos e sonhos e, finalmente, num local em que a doença e a morte deixam de representar temor para se tornar evidências corriqueiras, que as colônias atingidas pela guerra são descritas pela narrativa.

Com o intuito de destacar e defender essas propostas, o autor procura construir sua obra como uma forma de homenagem àqueles anônimos que, mesmo não sendo destacados pelo discurso oficial, foram os que mais fortemente sentiram as conseqüências da guerra. Ao utilizar, em sua ficção, a Guerra Colonial e as marcas por ela deixadas, Lobo Antunes buscou, como proposta inicial, destacar e denunciar os exageros cometidos pelos soldados portugueses, enquanto combatentes em território africano. Porém, ao privilegiar essa questão, sua ficção (principalmente com a

¹⁵ JÚDICE, Nuno. Os mapas do humano em António Lobo Antunes. In: CABRAL, JORGE, ZURBACH, 2002, p. 316.

publicação dos primeiros romances) tornou-se objeto de inúmeras críticas e reflexões pela sociedade portuguesa a qual passou a criticar maneira como o autor se referia a Portugal e aos cidadãos portugueses. Tal postura, no entanto, com o passar dos tempos, sofreu uma transformação, pois constatou-se que era por meio do enfoque consagrado aos consideráveis defeitos, vícios e imperfeições manifestadas na sociedade portuguesa, durante o final do século XX, que o autor buscava retratar seu país.

O Portugal contemporâneo, destacado por Lobo Antunes é, evidentemente, um Portugal pós-revolucionário, descrito com base numa visão de desilusão e de falência. Carlos Reis¹⁶ reconhece, nessa postura de desencanto com a realidade manifesta, a representação de uma “metáfora ficcional do fim do mundo”, ou seja, é representando a sociedade portuguesa pós-revolução, marcada por uma crise econômica, política e social, que o autor desenvolve a tese de descrever um país que perdeu, completamente, sua perspectiva acerca da realidade e do futuro.

Além de render-se à idéia de refletir sobre o cenário manifestado, após a revolução, a proposta do autor direciona-se, por outro lado, a destacar os reflexos desse fato na vida do cidadão português. Infiltrando-se nos terrenos mais obscuros do sentimento humano como a dor, a sensação de culpa, o ódio, etc, Lobo Antunes estrutura sua ficção a partir das marcas deixadas pelo abril de 74 na população, destacando, através das narrativas, as dúvidas, interrogações e inquietações que esse histórico episódio deixou na vida e no sentimento do povo português.

É na constituição da narrativa que Lobo Antunes realça estas questões. Com exceção de suas primeiras obras, as quais mantém a ênfase num único protagonista, nos romances do autor, os personagens caracterizam-se por assumir uma participação diferenciada. É essa maneira diferenciada de estruturar a narrativa que, sem dúvida, caracteriza e distingue a ficção do autor.

Com o propósito de destacar e confrontar várias perspectivas dentro de um mesmo texto, o autor passa a privilegiar nos romances que se seguiram aos da segunda fase, a coexistência de diferentes vozes que se entrelaçam no emaranhado fictício. Abandonando a estratégia de conduzir a narrativa a partir da ótica de um único protagonista, os personagens (e os discursos por eles produzidos) passam a ser retratados como intercaladores de várias perspectivas, construindo e envolvendo, num

¹⁶ REIS, In. LOURENÇO, CABRAL, JORGE, ZURBACH, 2002 p. 24.

único contexto, fatores considerados insignificantes ou relevantes, reais ou imaginados e colaterais ou especificamente pontuais.

É a partir da coexistência dessas múltiplas perspectivas, dentro de um mesmo universo narrativo, que Lobo Antunes organiza seu romance, focalizando não um, mas múltiplos pontos de vista. Esse modo de pensar faz com que os diferentes discursos realçados sejam referidos como vozes principais do texto. Ao abolir a existência de privilégios entre essas vozes, o texto deixa, portanto, de se constituir a partir de um enfoque hierárquico e unívoco.

Estabelecida a partir da justaposição de frases que, na maioria das vezes, são descritas de forma incompleta e respaldada na sobreposição de planos temporais e narrativos, a ficção de Lobo Antunes caracteriza-se, portanto, por compartilhar uma escrita fragmentada “[...] que vai avançando através de procedimentos de inclusão e de assimilação dos dados do mundo, que dizem da impossibilidade de um centro, ou seja, que falam de experiências de alteridade.”¹⁷

Ao investigar a maneira como Lobo Antunes consolida essa multiplicidade de pontos de vista, dispostos, por sua vez, em pé de igualdade, Eunice Cabral destaca que, no romance, este autor não estende ao narrador a função de agente da coesão do texto, atribuindo ao relato um centro e uma direção. Nesse sentido, todos os pontos de vista passam a ser enfocados como principais, sem que seja possível eleger certa hierarquia entre eles.

Por saber conduzir, de forma diferenciada, essa multiplicidade narrativa, Eunice Cabral compreende que a polifonia romanesca, instaurada na ficção de Lobo Antunes, apresenta como traço relevante a idéia de descontínuo e de rompimento com a tradicional linearidade que envolve a ficção romanesca. Da mesma forma, salienta que essa descontinuidade e desconexão é motivada por um componente crucial, ou seja, o sentimento negativo que perpassa a construção da narrativa, do início ao término do romance.

Tal expressão de negatividade e pessimismo que, de uma forma ou de outra, se sobressai na ficção de Lobo Antunes, está relacionada com o próprio modo de ser do autor. Ao encarar, de maneira insatisfeita, a situação em que Portugal se encontra em relação às demais nações européias, enfrentando inúmeros problemas de ordem política,

¹⁷ CABRAL, Eunice. **Experiências de alteridade**. In: CABRAL, Eunice, JORGE, Carlos J. F. ZURBACH, Christiane. 2002., p. 373.

econômica e social, o autor transfere esse contexto para suas obras, manifestando um olhar crítico sob a realidade e uma possível saída para esses problemas.

É construindo um discurso, muitas vezes (como o próprio Lobo Antunes declarou) considerado complexo, por instituir uma narrativa fragmentada, marcada pela presença de várias vozes, que o autor consolida o desejo de tornar seus romances não meras obras a compor o cenário literário português, mas um objeto de investigação, capaz de concentrar, além do conhecimento tradicionalmente nele inserido, a consolidação de um posicionamento acerca da realidade evidente, isso realizado de forma inteligente e, sobretudo, criativa. É, portanto, por meio da forma como manipula e organiza a atuação dos diferentes personagens dentro do texto que o autor visa transparecer suas postulações críticas e seu posicionamento no que tange ao contexto do Portugal contemporâneo.

Ao considerar sua ficção um instrumento basilar para a reflexão sobre a sociedade portuguesa contemporânea, Lobo Antunes detém, por outro lado, uma política diferente no que tange à escrita literária. Para ele, como freqüentemente salienta em entrevistas, a escrita de uma obra de ficção não é motivada apenas pelo prazer ou resultado de uma inspiração, mas fruto de um árduo trabalho que envolve, acima de tudo, constantes revisões.

Retornando ao processo de como Lobo Antunes, em seus romances, caracteristicamente, procura descrever a imagem social, política, econômica de Portugal sob uma visão negativa e, sobretudo, crítica, vale ressaltar, embora já mencionado anteriormente, que, em algumas obras, esse seu estilo diferenciado aparece com mais vigor. É o caso dos romances que pertenceram, principalmente, à segunda fase, obras que se tornaram conhecidas por compor o chamado ciclo das epopéias (*Explicação aos pássaros* (1981), *Fado Alexandrino* (1983), *Auto dos Danados* (1985) e *As Naus* (1988)). Nesses romances, a imagem de Portugal é problematizada e confrontada no que possui de mais valoroso e sagrado: a sua história. Através da representação de diversas vozes e perspectivas narrativas dentro do texto, o autor interliga o Portugal contemporâneo com o antigo, consolidando, a partir dessa inter-relação, uma abordagem irreverente e, ao mesmo tempo crítica. Carlos Reis comenta sobre a distinção dessas obras e de que forma o escritor estipula um trabalho sobre esse tema, de acordo com o teórico:

O que vem a seguir, desde *Explicação aos Pássaros*, em 1981, até o romance *As Naus*, em 1988 (o tal ‘ciclo das epopéias’), desenvolve e

aprofunda a indagação de um Portugal afetado por um profundíssimo mal-estar social e civilizacional, mundo e sociedade em desagregação e em rupturas com mitos revisitados em tom de radical irrisão. Uma irrisão que não dispensa o impulso e o discurso da paródia, em relação a textos e a autores tornados canônicos por uma *doxa* cultural também visada pelo olhar subversivo do escritor.¹⁸

Entre os romances que se destacam nesse “ciclo”, *As Naus* está entre os mais significativos representando, exemplarmente, a proposta do autor na medida em que tem adicionado a seu universo narrativo um recurso paródico. Nesse sentido, aliado à estratégia de incursionar múltiplos pontos de vista sobre a História portuguesa, a narrativa consolida-se, como bem notou Giudicelli, em sua participação no texto de Carlos Reis, um propósito evidente de carnavalização:

Lobo Antunes dedica-se a uma verdadeira questionação da história oficial, graças, em particular, ao que pode considerar-se uma carnavalização da epopéia, tal como a havia concebido o gênio de Camões, e tal, igualmente, como se deleitou a veiculá-la uma história oficial raramente desinteressada.¹⁹

Portanto, em *As Naus*, a carnavalização ganha consistência na medida em que atinge figuras, cenários, eventos históricos e linguagens, implicando, conseqüentemente, a destruição de fronteiras temporais, sociais e mesmo genealógicas (no que tange ao questionamento do que representa a identidade portuguesa), pois intercala, nessa obra, um misto de romance (com personagens fictícios), epopéia (através da menção de figuras que se tornaram lendárias, na história portuguesa, por seus feitos heróicos) e anti-epopéia (marcada pela paródia da referência histórica). Os códigos que marcam a referência a esses três elementos são incessantemente cruzados no plano da ficção e conduzidos a uma confrontação de perspectivas. Com isso, a narrativa expõe seu compromisso em problematizar aspectos da tradição histórica portuguesa, salientando sua degradação ideológica, bem como, a violenta derrogação de valores e costumes que se tem demarcado na vida dessa sociedade no contexto contemporâneo.

Com base nas proposições acima destacadas, vale ressaltar a criatividade e ousadia do escritor ao justapor, por meio do instrumento literário, a tradição histórica cultural portuguesa, a fantasia e o posicionamento crítico, aliados, por fim, a um enfoque carnavalesco. A partir disso, considerando a relevância de se desenvolver uma

¹⁸ REIS, Carlos. In: CABRAL, Eunice, JORGE, Carlos J. F. ZURBACH, Christiane. 2002, p. 24

¹⁹ GUIDICELLI, M. apud. REIS, Carlos. In: CABRAL, Eunice, JORGE, Carlos J. F. ZURBACH, Christiane. 2002, p. 24.

investigação mais profunda acerca dessa perspectiva, propõe-se discorrer, nos capítulos a seguir, sobre a questão da polifonia e da carnavalização, analisando os fundamentos dessas abordagens teóricas, bem como de que forma esses manifestos estão implantados na ficção de Lobo Antunes, mais particularmente, no romance *As Naus*, *corpus* deste trabalho.

DA CULTURA CARNAVALESCA À TRADIÇÃO LITERÁRIA: PODER E OUSADIA NA REPRESENTAÇÃO DA ARTE ROMANESCA

O carnaval é uma grandiosa cosmovisão universalmente popular dos milênios passados. Essa cosmovisão liberta do medo, aproxima ao máximo o mundo do homem e o homem do homem (tudo é trazido para a zona do contato livre), com seu contentamento com as mudanças e sua alegre relatividade, opõe-se somente à seriedade oficial unilateral e sombria, gerada pelo medo, dogmática, hostil aos processos de formação e à mudança, tendente a absolutizar um dado estado da existência e do sistema social.

Mikhail Bakhtin

O romance ocupa um dos lugares mais importantes na poética da prosa, sendo considerado um dos gêneros mais lidos e analisados dentro do universo literário. Mikhail Bakhtin, teórico russo e responsável por promover uma inovadora compreensão dos gêneros literários e, particularmente, da prosa romanesca, acredita e defende que a natureza desse gênero, em termos simplificados e esquemáticos, assenta-se em três suportes fundamentais: o épico, o retórico e o carnavalesco. Tais elementos correspondem a três linhas, ou seja, três campos diferentes, responsáveis por direcionar a escrita do romance e a sua representação perante o leitor. Conforme destacado no capítulo anterior, a proposta deste trabalho reside numa abordagem mais detalhada do terceiro enfoque mencionado, ou seja, a carnavalização. No entanto, antes de analisar o referido item, torna-se necessário proceder uma breve retomada acerca dos dois outros aspectos, para, assim, avaliar em que sentido o gênero carnavalesco distingue-se dos demais.

Definida por Aristóteles (no capítulo XXIII de sua *Poética*) como uma imitação narrativa metrificada, a epopéia está diretamente associada ao segundo modelo de representação poética (o primeiro, destacado, pelo pensador, é a tragédia): o modo narrativo. A epopéia desenvolve-se, portanto, em torno de uma ação inteira e completa – com princípio, meio e fim. Além disso, sendo uma imitação narrativa em verso, ela apresenta uma estrutura diversa das narrativas históricas, já que expõem acontecimentos

que ocorreram num único período, ligado apenas por nexos causais e afetando um ou mais personagens.

A poesia épica diferencia-se, portanto, das demais representações (da tragédia, por exemplo) por privilegiar a interligação e a unidade das ações dentro de um mesmo contexto. O próprio Aristóteles reconhecia esse componente singular que tornava a epopéia uma modalidade artística diferenciada e, de certa forma, superior às demais representações, como pode-se perceber no fragmento que segue:

A epopéia goza de uma vantagem peculiar no concernente a sua extensão: enquanto na tragédia não é possível imitar, no mesmo momento, as diversas partes simultâneas de uma ação, exceto a que está sendo representada em cena pelos atores; na epopéia que se apresenta em forma de narrativa, é possível mostrar conjuntamente vários acontecimentos simultâneos, os quais se estiverem bem conexos com o assunto, o tornam mais grandioso.²⁰

Além desses aspectos citados, a construção épica distingue-se, também, por conter um outro traço relevante, relacionado a necessidade em “[...] apresentar pensamentos e beleza de linguagem.”²¹ Nesse caminho, o exemplo clássico de epopéia, mencionado pelo pensador, é a poesia de Homero, este considerado o primeiro escritor a produzir e a determinar, uma poesia de caráter épico. Em *Odisséia*²² e *Iliada*²³ (suas obras-primas conhecidas) o poeta emprega traços característicos da epopéia na construção do poema narrativo. Também, nessas duas obras, Homero apresenta como característica primordial, além da apresentação de uma visão global dos fatos, valendo-se de um lugar cênico único, o relato de várias partes do mito que manifestam-se simultaneamente num mesmo contexto.

Por outro lado, a epopéia manifesta, como suporte primordial para sua representação, a necessidade em focar um herói como representante das virtudes de sua coletividade, priorizando-o como representante na luta de uma comunidade unida contra a ameaça de um inimigo externo. É inspirado nessas características que se constituiu a poesia épica, considerada clássica na língua portuguesa, *Os Lusíadas*²⁴ de

²⁰ ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martim Claret, 2004, p. 85.

²¹ ARISTÓTELES, 2004, p. 84

²² HOMERO. **Odisséia**: Texto integral. São Paulo, SP: Cultrix, 2006.

²³ HOMERO. **Iliada**: texto integral. São Paulo, SP: Martim Claret, 2004.

²⁴ CAMÕES, Luis Vaz de. **Os Lusíadas**. 2.ed. São Paulo, Editora Cultrix, 1972.

Luís Vaz de Camões, o qual estende a Vasco da Gama, a representação de todas as virtudes idealizadas pelo povo português.

Com a evolução dos estudos literários, traços característicos da epopéia passaram a ser incorporados pelo gênero romanesco o qual, adaptando enfoques tradicionais da poesia épica, junto a seu universo, contribuiu para que, gradativamente, a epopéia e, até mesmo, a tragédia, fossem, dentro da hierarquia literária, perdendo espaço para a narrativa romanesca.

Dessa forma, o romance incorpora o estilo e determinados aspectos tradicionais do gênero épico, promovendo-o, no entanto, sob uma forma diferente de representação. Analisando essa absorção de traços do contexto épico no gênero romanesco, Edward Lopes afirma:

Não que o herói romanesco, à semelhança do épico, deixe de representar (e até mesmo de se identificar como) a sua coletividade; na forma romance, porém o herói se identifica com uma das classes, em luta contra todas as demais classes de sua sociedade. Sob essa ótica, o romance inaugura a representação da vida provada, particular, do indivíduo, dele fazendo o verdadeiro assunto da narrativa longa de ficção²⁵

Apesar de conter certos traços distinguíveis, o romance não deixa de privar-se, como embasamento primordial e fundamental, à inspiração ao gênero épico. Num âmbito geral, são os traços, tradicionalmente, característicos da epopéia que integram a essência da narrativa romanesca.

Além de conter estreitos laços com a representação épica, o romance (conforme o entendimento de Bakhtin) também se consolida, no cenário literário, por concentrar em suas raízes o predomínio da natureza retórica. Definida como a arte, isto é, o conjunto de normas que visam direcionar o processo de persuasão e de consolidação das qualidades de uma boa expressão, a retórica possui uma tradição que remonta aos períodos antigos, consolidando-se entre os gregos e, com o passar dos tempos, gradativamente evoluindo e se aperfeiçoando.

Na sociedade burguesa, a arte de falar segundo certas normas consistia, ao mesmo tempo, num sinal de poder social e um instrumento a representação desse poder. Reconhece-se, portanto, que a essência da retórica está profundamente ligada à

²⁵ LOPES Edward. *Discurso literário e dialogismo em Bakhtin*. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de. FIORIN, José Luiz. (orgs.) **Polifonia, Dialogismo e Intertextualidade em torno de Bakhtin**. 2 ed. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 66.

linguagem. Acerca dessa proximidade, Aristóteles, com o propósito de investigar, dentro da poética, a questão do pensamento e da elocução, destaca:

Tudo quanto se exprime pela linguagem é do domínio do pensamento. Disso fazem parte a demonstração, a refutação, a maneira de mover as paixões, tais como a compaixão, o temor a cólera e as restantes. É evidente que devemos empregar estas mesmas formas, a propósito dos fatos, sempre que precisamos de o apresentar como comoventes, temíveis, importantes, verossímeis. A diferença consiste em que certos efeitos devem ser produzidos sem recorrer ao aparato cênico, ao passo que outros devem ser preparados por quem fala e produzidos em conformidade com suas palavras. Pois qual seria a parte daqueles que tem a sua disposição a linguagem, se o prazer fosse experimentado sem a intervenção do discurso?²⁶

Embora considerada um gênero diferente dos demais integrantes da tradição literária, a retórica apresenta profundos laços com o universo romanesco. Ao estar ligada à linguagem e à arte de fascinar o leitor, através do discurso, a tradição retórica contempla e concentra o poder de atração, envolvimento e, principalmente, de convencimento. É inspirado nesses aspectos que o romance difunde sua narrativa, apoiado na necessidade de aproximar, encantar e de interagir com o leitor, tendo, como instrumento recorrente, o emaranhado fictício. Nesse sentido, a retórica representa mais uma peculiaridade da natureza romanesca e, conseqüentemente, uma das diferentes raízes, sob as quais provém o romance.

Por fim, o terceiro eixo, mencionado por Bakhtin, como embaixador na constituição do romance, está relacionado ao enfoque carnavalesco, destacado e investigado, por esse teórico, de forma mais expressiva e determinante. A representação do carnaval ou a carnavalização na prosa romanesca corresponde a um dos alicerces que sedimentam as investigações de Bakhtin em torno do texto, pois é a natureza dialógica da linguagem capaz de funcionar como célula geradora dos diversos outros aspectos, o objeto de sua investigação e a matéria-prima para suas obras. Entre os trabalhos que transparecem essa sua proposta teórica, encontra-se o livro em que analisa o escritor russo, Fiodor Dostoiévski, estudo esse realizado durante a década de vinte e que teve sua primeira edição em 1929 e a segunda, reelaborada, em 1963. É a partir do texto de Dostoiévski que Bakhtin observa um princípio de estruturação em que as idéias, os pensamentos, as palavras, configuram um conjunto que se instaura através de várias vozes, ecoando cada uma de maneira diferente.

²⁶ ARISTÓTELES. 2004, p. 69.

A questão do dialogismo e da polifonia na literatura correspondem aos elementos basilares dos estudos de Bakhtin. Por esse motivo profere e investiga a raiz carnavalesca como um dos sustentáculos do romance, ao longo de sua tradição. A interação de várias vozes, idéias e conceitos, num mesmo universo, faziam parte do folclore carnavalesco antigo e esse processo repercutiu, conseqüentemente, na produção de determinados gêneros literários daquele período.

Ao postular a raiz carnavalesca como um dos pilares que sustentam a natureza do gênero romanesco, Bakhtin propõe discutir uma nova construção literária. Trata-se do dialogismo elemento enfocado como arquitetura própria do discurso.

Priorizando a análise em torno do caráter dialógico, provindo das relações de sentido entre os enunciados do texto, esse estudo visa discorrer, a princípio, sobre os conceitos de dialogismo, polifonia e intertextualidade. Posteriormente, propõe-se destacar a relação desses elementos com a literatura carnavalizada.

Bakhtin revela-se como nome primordial e obrigatório num estudo que trabalhe o dialogismo, a polifonia, a intertextualidade e, além disso, a carnavalização, no texto literário. Investindo perante a literatura de Dostoiévski, este teórico antecipou uma série de conceitos e interpretações que só seriam devidamente conhecidos e interpretados muitas décadas depois, (foi Julia Kristeva quem, no ambiente do estruturalismo francês dos anos 60, pôs em voga suas teorias).

Apoiado nessa prerrogativa, José Luiz Fiorin, professor e pesquisador da Universidade de São Paulo, analisando a figura e as investigações, propostas por Bakhtin, menciona:

Bakhtin, durante toda sua vida, foi fiel ao desenvolvimento de um conceito: o dialogismo. Sua preocupação básica foi a de que o discurso não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista do outro. Em outras palavras, o outro perpassa, atravessa, condiciona o discurso do eu. Bakhtin aprofundou esse conceito, mostrou suas várias faces: a concepção carnavalesca do mundo, a palavra bivocal, o romance polifônico, etc.²⁷

Bakhtin concebe o dialogismo como o princípio constitutivo da linguagem. Sendo assim, considera que, ao contrário do monologismo, caracterizado por reger a cultura ideológica dos tempos modernos, o princípio dialógico privilegia a interação que se estabelece entre o enunciador e o enunciatário, no espaço do texto. Portanto, para o

²⁷ FIORIN, José Luiz. Polifonia Textual e Discursiva. In: BARROS, FIORIN, 2003, p. 29

teórico, o sujeito perde o papel de centro e é substituído por diferentes vozes sociais, que fazem dele um sujeito histórico e ideológico. Em relação a essa política, proposta e defendida pelo teórico, Leonor Lopes Fávero concorda, dizendo:

Se há duas maneiras de transmitir uma experiência – a monológica e a dialógica, que ele coloca num pedestal - Bakhtin enfoca o Carnaval como forma dialógica, e o discurso carnavalesco instaurando um estado de mundo dinâmico porque ambivalente e contraditório. Diferentemente do texto monológico, centrado em si mesmo, “oficial”, autoritário, há um outro discurso em que várias vozes dialogam (polifonia) numa intertextualidade contínua.²⁸

Conforme Fávero, o carnaval concentra, nas investigações de Bakhtin, a principal referência para a compreensão da dimensão dialógica do texto, possibilitando a coexistência de várias vozes, representadas, no universo discursivo, por pontos de vista capazes de estabelecer relações entre línguas, dialetos territoriais e sociais, discursos profissionais e científicos, linguagem familiar etc.

É no contexto avivado pela tradição literária antiga que Bakhtin buscou dados para compreender as bases do conceito de dialogismo. Baseando-se na experiência propagada pelo antigo gênero do sério-cômico, o teórico buscou os fundamentos para sua investigação, aprofundando seu entendimento acerca de determinadas peculiaridades que condicionavam a produção e a transcrição desse gênero literário. E, finalmente, avaliando de que forma esse gênero utilizou-se de caracteres próprios do folclore carnavalesco em suas construções, definindo, para tanto, uma nova concepção e perspectiva acerca do homem, das suas idéias e da representação de suas ações.

Considerado, portanto, como o fermento do gênero sério-cômico e, conseqüentemente, alicerce fundamental na constituição e representação da literatura carnavalizada, o carnaval se efetiva como uma das manifestações culturais mais conhecidas e antigas da história da cultura popular, consistindo em festejos tradicionais e em manifestações oriundas de ritos e costumes populares. Esse manifesto que amplamente se difundiu pelas sociedades antigas, influenciando todo o cenário cultural, atingiu, inclusive, o âmbito artístico, abrindo caminho, conforme já destacado, para a incursão de um novo olhar e pensamento acerca da produção, organização e representação da arte literária.

Antes de focar o vasto campo da literatura carnavalizada, utilizado por

²⁸ FÁVERO, Leonor. Paródia e dialogismo. In: In: BARROS, FIORIN, 2003, p.51

Bakhtin, ao estudar as construções dialógicas tecidas no discurso, torna-se essencial resgatar determinados aspectos, considerados significativos na origem e no desenvolvimento do folclore carnavalesco. Para tanto, destaca-se, como primeira abordagem, o conceito que esse teórico delineia acerca do universo carnavalesco e de sua manifestação:

[...] o carnaval ignora toda a distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval (e, inversamente, a destruição do palco teria destruído o espetáculo teatral). Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente.²⁹

A tradição (e origem) do carnaval remonta a uma manifestação popular em que a expressão lúdica e coletiva revelam-se como componentes fundamentais. Em contrapartida, a ênfase nessas características o distingue e afasta das normas sociais, bem como do contexto de realismo e seriedade.

É por conter esses traços, a princípio, tão expressivos e contagiantes no meio social, mas que, internamente, compõem-se de frágeis estruturas, que Bakhtin, destaca o carnaval como um dos problemas mais complexos e interessantes da história da cultura. Desde suas origens, passando pela sociedade primitiva e chegando até nossos dias, esse movimento se consolida como um manifesto eterno, contínuo, além de manter-se constantemente aberto a variações, não perdendo, contudo, sua real essência. Com o propósito de determinar o carnaval, enquanto manifesto popular e cultural, o referido teórico salienta:

O carnaval propriamente dito (repetimos, no sentido de um conjunto de todas as variadas festividades de tipo carnavalesco) não é, evidentemente, um fenômeno literário. É uma forma sincrética de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos

²⁹ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Editora da Universidade de Brasília 1987, p. 6.

matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares.³⁰

Conforme constata o trecho, o carnaval alimenta-se do caráter sincrético para sua representação, ou seja, manifesta-se por meio da fusão de diversos e diferentes pensamentos e culturas, num mesmo manifesto. Essa particularidade o acompanha desde suas primeiras manifestações. É por isso que conhecer, compreender e considerar o folclore carnavalesco, elemento embasador da literatura carnavalizada, requer, a princípio, a necessidade em proceder um breve retorno à história. Só assim, será possível enfatizar a essência do gênero carnavalesco e o papel por ele exercido no contexto cultural e literário.

Os festejos de tipo carnavalesco ocupavam um espaço imenso na vida das mais amplas massas populares da Antiguidade grega e, especialmente, romana. Nesse período, o carnaval era consagrado como um evento de caráter popular capaz de criar toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas que o distinguiu das demais manifestações culturais. Os festejos carnavalescos dominavam as celebrações de início de ano, do renascimento da natureza, dos dias de feira, das festas da colheita etc. Os locais direcionados a essas manifestações populares eram as praças públicas e ruas. As aglomerações e festividades eram realizadas, nestes locais, visto que estavam relacionadas e preocupadas não com o contexto espacial, ou seja, como o local em que se desenvolviam, mas com o temporal, pois se privilegiava o momento presente, exteriorizando o sentimento de liberdade e de manifestação dos sonhos, desejos e fantasias, próprios de cada indivíduo. Enfim, envolvendo um campo social e universal variado, a visão carnavalesca de mundo, nesse período, fundamentava-se numa percepção vasta e popular, concentrando um espaço aberto a interação entre os mais diferentes indivíduos e classes sociais. Os festejos carnavalescos, realizados e vivenciados, caracterizavam-se por deixar transparecer e promover:

[...] o mundo da conjunção, da licença e do *joking*; vale dizer o mundo da metáfora. Da união temporária e programada de dois elementos que representam domínios normalmente separados e cujo encontro é um sinal de anormalidade. Os personagens do carnaval não estão relacionados entre si por meio de um eixo hierárquico, mas por simpatia e por um entendimento vindo da trégua que suspende as regras sociais do mundo da plausibilidade:

³⁰ Bakhtin, 1987, p. 122.

Bakhtin destaca que, nessas manifestações, a presença do elemento cômico, bem como do riso, era fundamental. Amparado por esse ideal, essas festas “[...] ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes, deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado [...] Isso criava uma espécie de dualidade do mundo.” Tal “dualidade” estava relacionada ao constante contraste de universos dentro de um mesmo sistema, confluindo, para tanto, à existência de cultos cômicos paralelo aos sérios, a conversão de heróis em sósias paródicos e de elementos de divindade em objeto de blasfêmia.

Entre os festejos, de origem carnavalesca mais difundidos na Antiguidade, destacam-se as saturnais, consideradas uma das mais importantes manifestações no universo grego e, especialmente, romano. Tal festividade ocupava um espaço imenso na vida desses povos, encarnando o carnaval de forma plena e pura, as saturnais demarcavam-se por promover um retorno efetivo e completo (mesmo que provisório) a um outro plano de vida, ou seja, concebia-se como uma fuga provisória dos moldes tradicionais da vida cotidiana. O carnaval transparecia, portanto, durante as saturnais, não como uma forma artística de espetáculo teatral, mas compartilhada de forma concreta pelos seus participantes.

Conforme assegura Bakhtin, a percepção carnavalesca do mundo esquematizava-se a partir de quatro categorias fundamentais: o livre contato familiar, a excentricidade, as *mesalliances* e a profanação. Dentre estas quatro categorias, a familiarização consolidava-se como a característica mais significativa do folclore carnavalesco, visto que, o contato familiar correspondia a um traço diretamente ligado ao ambiente proposto pelo carnaval. Durante o carnaval, as leis, proibições e restrições, enfim, todo o sistema que, direta e, indiretamente, tinha como suporte a desigualdade social hierárquica, era anulado. Com a eliminação dessas barreiras, que reforçavam um considerado distanciamento entre os indivíduos, o carnaval priorizava o contato livre e familiar entre os homens, determinando a livre gesticulação e o franco discurso carnavalesco.

A segunda categoria que Bakhtin aborda como significativa no folclore

³¹ MATTA, Roberto da. *Carnavais, Malandros e heróis – Uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro Zahar Editores, 1979, p. 49

carnavalesco é a excentricidade. De acordo com o pensador³², a excentricidade corresponde a uma natureza específica da cosmovisão carnavalesca, estando intimamente ligada à categoria do contato familiar, tendo em vista que possibilita a livre expressão dos aspectos ocultos do ser humano. A excentricidade determina-se pela violação do que é comum e tradicionalmente aceito, a vida adquire, nesse sentido, passa a adquirir um outro sentido, diferente do cotidiano. Uma das manifestações que integram a manifestação do pensamento excêntrico está relacionada à natureza ambivalente das imagens carnavalescas. As imagens produzidas no carnaval nunca são estáveis, já que englobam campos de contrastes e mudanças. Dessa forma, imagens como de nascimento e morte, face e traseiro, alto e baixo são confrontadas num mesmo plano, assinalando uma interpretação múltipla da realidade.

Essa multiplicidade de abordagens, baseada no contato e na combinação de elementos antes fechados, isolados e distanciados uns dos outros pelo universo cotidiano, estava relacionada, por sua vez a uma outra categoria carnavalesca: as *mésalliances*. Tal categoria está relacionada às sensações demarcadas a partir da combinação e da celebração de diferentes momentos e figuras como o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o escravo com o rei.

A ação carnavalesca que melhor traduz o conceito de *mésalliances*, tendo em vista o caráter excêntrico e o ritual ambivalente compartilhado, está relacionada à coroação bufa e ao posterior destronamento do rei do carnaval. Conforme salienta Bakhtin, dentro desse processo de coroação e destronamento, se desenvolve uma das marcas mais significativas da tradição carnavalesca, trata-se da ênfase às mudanças, transformações e renovações de um determinado modo de pensar. Presente, de forma mais significativa nas saturnais, no carnaval europeu e na festa dos bobos, a base dessa ação ritual de coroação e destronamento reside, conforme menciona o teórico, na ênfase ao processo de mudança. Esse manifesto apresenta, por sua vez, relações com a posição ambivalente, visto que expressa, internamente, a criatividade da mudança-renovação:

Na coroação já está contida a idéia de futuro destronamento; ela é ambivalente desde o começo. Coroa-se o antípoda do verdadeiro rei – o escravo ou o bobo, como que inaugurando-se e consagrando-se o mundo carnavalesco às avessas. Na cerimônia de coroação, todos os momentos do próprio ritual, os símbolos do poder que se entregam ao coroado e a roupa

³² BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p.125.

que ele veste tornam-se ambivalentes, adquirem o matiz de uma alegre relatividade, tornam-se quase acessórios (mas acessórios rituais); o valor simbólico desses elementos se torna biplanar (como símbolos reais do poder, ou seja, no mundo extracarnavalesco, eles são monoplanares, absolutos, pesados, monoliticamente sérios). Por entre a coroação já transparece, desde o início o destronamento.³³

Embora considerado elementos separados pela tradição cotidiana, o manifesto de coroação-destronização representa, no carnaval, atributos inseparáveis e complementares um ao outro. Nesse sentido, o triunfo desse rito está relacionado ao confronto de realidades e às conseqüências geradas por esse processo. Sendo assim, se, por um lado, o cerimonial de destronamento adquire determinado índice de oposição frente ao rito da coroação, na medida em que o destronado é despojado de vestes e de outros símbolos de poder, por outro, todos os momentos simbólicos desse cerimonial estão ligados à ênfase carnavalesca, pois são os manifestos de mudança e renovação que determinam esse ritual.

Essa característica que modelou a raiz do pensamento carnavalesco manteve-se atuante apesar das diversas variações de época e costumes, ou seja, o significado aludido ao processo de entronização-destronização foi preservado na sociedade, exercendo, inclusive, influência excepcional no pensamento artístico-literário.

Por fim, a quarta categoria carnavalesca, analisada por Bakhtin, corresponde à profanação. Esta é composta por “[...] sacrilégios carnavalescos, por todo um sistema de descidas e aterrisagens carnavalescas, pelas indecências carnavalescas, relacionadas com a força produtora da terra e do corpo, e pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas.”³⁴ Enfim, a profanação está profundamente relacionada ao contraste de diferentes símbolos dentro do universo carnavalesco.

Todas essas quatro categorias, ou idéias, representam a síntese de uma série de elementos que condicionaram o nascimento do carnaval e a sua manifestação, ao longo de milênios, no universo popular europeu. Por outro lado, essas categorias, em especial a da livre familiarização do homem e do mundo, foram transpostas para a literatura, principalmente em sua corrente dialógica, e contribuíram para a abolição das distinções entre épico e trágico.

Embora comportando manifestações que visavam oferecer uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes do tratamento tradicional, as

³³ BAKHTIN, 2002, p.124.

³⁴ BAKHTIN, 2002, p. 123.

saturnais foram consideradas ritos oficiais, dentro do regime social antigo, marcado pela ausência de segmentação em classes hierárquicas e pela estruturação do Estado. Nesse processo, os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem eram, segundo todos os indícios, igualmente sagrados e oficiais. Tal realidade persistiu por um longo período. No entanto, com o passar dos tempos e com o estabelecimento do regime de classes, essas sociedades foram assumindo, gradativamente, novas feições e um novo sentido.

Nesse contexto, também os ritos passam por um processo de transformação, adquirindo um caráter não-oficial, ou seja, aprofundando e transformando significativamente seu sentido para se transformarem, finalmente, nas formas fundamentais de expressão da cultura popular. No entanto, ao estarem sujeitos a constantes processos de transformação e adequação, esses ritos antigos incorporam novos contextos e diferentes realidades, perdendo quase completamente a sua antiga significação.

A tradição da cultura popular carnavalesca não sofreu interrupções entre a Antigüidade, a Idade Média européia e o Renascimento. As tradições compartilhadas pelas saturnais sobreviveram e permaneceram, apesar de tudo, vivas no carnaval da Idade Média, estabelecendo como referência os elementos já retomados por outros festejos de tipos carnavalescos como a fugas provisórias dos moldes da vida ordinária, ou seja, oficial. Em todos esses períodos de sua evolução, esses festejos exerceram considerável influência sob o desempenho de toda a cultura, inclusive na literatura, através da carnavalização. Na Antigüidade, a comédia ática antiga e todo o campo do sério cômico sofreram forte influência da carnavalização. Em Roma, todas as variedades de sátira e epigramas também eram compostas por características similares às saturnais, sendo criadas ao abrigo das legitimadas liberdades carnavalescas desses festejos.

Bakhtin sintetiza, em três grupos, as diferentes maneiras de manifestação da cultura popular no contexto medieval:

- Obras cômicas verbais de diversas naturezas: manifestadas de forma oral ou escrita em latim como é o caso de *Ceia de Ciprião*, *Coena Cypriani* e *Vergilius Maro grammaticus*, duas obras que inauguram a literatura cômica medieval, manifestando considerável influência sobre suas tradições.

- Outro modo de representação era por meio da língua vulgar (As *soties*, difundidas já no fim da Idade Média, correspondem um exemplo desse processo, ao

consolidar-se como um gênero que apresenta um caráter carnavalesco extremamente marcado).

- Além dessas expressões destacam-se, ainda, como exemplo de obra integrada ao universo cômico, as paródias e sua profunda ligação com processo carnavalesco.

-Diversas formas e tipos de vocabulário familiar e grosseiro: o uso freqüente de grosserias, expressões e palavras injuriosas, são alguns dos elementos que caracterizavam a linguagem popular, fruto da interação carnavalesca, difundida em praça pública.

É importante salientar, referindo-se, ainda, ao folclore carnavalesco antigo, que um dos principais ritos difundidos e, por sua vez, reconhecidos como significativos na afirmação do carnaval como manifesto popular configurava-se em torno do processo de entronização e destronização. Em relação à aliança estabelecida entre os ritos de entronização/destronização, sua constituição, manifestação e significado, Bakhtin salienta que:

Esse ritual se verifica em formas variadas em todos os festejos de tipo carnavalesco. Aparece nas formas mais apuradas: nas saturnais, no carnaval europeu e nas festas dos bobos [...]; em forma menos apurada aparece em todos os outros festejos desse tipo, incluindo-se os festins com a escolha de reis efêmeros e reis da festa. [...]

A coroação-destronamento é um ritual ambivalente biunívoco, que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente a criatividade da mudança-renovação, a alegre relatividade de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder ou qualquer posição (hierárquica).³⁵

O processo de entronização-destronização, retratado fortemente nos festejos antigos, constituía-se, a partir do desejo de negação do contexto cotidiano. Ao convergir esses rituais, buscando fundamento na ênfase às transformações, o carnaval visava manifestar determinadas perspectivas populares, assentada, por sua vez, na idéia de igualdade, liberdade, e paridade social. A celebração conjunta desses dois manifestos simbolizava um novo tempo, marcado pela constante expectativa de substituição, mudança, e de ressurreição.

Tal confronto de situações e realidades, celebrados durante o ritual, correspondem a uma das representações fundamentais para a compreensão da tradição carnavalesca, propagada ao longo da história.

Com base nisso, dentre os dois referidos momentos, a destronização acerca-se da

³⁵ BAKHTIN, 2002, p. 124.

representação e de um significado primordial, pois é por meio desse elemento, muito mais que seu par antitético - a entronização – que o contexto de ruptura, mudança e de desvinculação com a realidade se constitui. A drástica dualidade de mundo constituída e demonstrada, nesse manifesto, sedimenta a verdadeira essência da carnavalização, ou seja, o universo de confrontos e transformações.

Além da focalização desses dois momentos díspares, o carnaval também se caracteriza por consolidar, nas imagens que produz, uma natureza ambivalente. Em relação a esse conceito de ambivalência, seu significado e, principalmente, a maneira como o mesmo está representado, Bakhtin explica:

Todas as imagens do carnaval são biunívocas, englobam os dois campos da mudança e da crise: nascimento e morte (imagem da morte em gestação), benção e maldição (as maldições carnavalescas que abençoam e desejam simultaneamente a morte e o renascimento), elogios e impropérios, mocidade e velhice, alto e baixo, face e traseiro, tolice e sabedoria.³⁶

Conjugando determinadas imagens sob o pressuposto ambivalente, o carnaval volta-se para a violação do que é comum e geralmente aceito. Para tanto, é na situação gerada no momento desse confronto (marcado pelo duplo entendimento) que o mesmo se consolida. A ambivalência, constatada nesse processo, privilegia, portanto, a reformulação do mundo através do discurso, pois a realidade passa a ser encarada sob um novo olhar, reconstruindo e reformulando os conceitos tradicionais por meio de um novo e diferente pensamento.

Outro elemento integrante do carnaval antigo e responsável por traduzir o caráter ambivalente desse manifesto era o riso. Representando uma das preocupações mais objetivas do folclore carnavalesco, o riso estava relacionado à ridicularização do supremo. Sendo composto por dois pólos de mudança, o riso garantia-se pertencer ao processo propriamente dito da mudança e ao da própria crise. Isso porque “[...] no ato do riso carnavalesco combinam-se a morte e o renascimento, a negação (a ridicularização) e a afirmação (o riso de júbilo). É um riso profundamente universal assentado numa concepção de mundo.”

O carnaval acompanhou, portanto, a evolução das sociedades e de seus costumes no decorrer da História e, sustentado pelos ritos cômicos, como os difundidos pelas saturnais na Antigüidade, contribuiu para a origem de:

³⁶ BAKHTIN, 2002, p.126.

[...] uma linguagem própria de grande riqueza, capaz expressar as formas e símbolos do carnaval e de transmitir a percepção carnavalesca do mundo, peculiar, porém complexa do povo. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo, da face e do traseiro e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões,³⁷

É, portanto, no seio do povo, que o carnaval, como rito, como folclore, enfim, como festejo popular nasce e se ramifica. Inerente à massa, o manifesto carnavalesco adquire consistência, força e amplitude. Bakhtin reconhece essa experiência, proposta pelo carnaval, e, em seu estudo, propõe investir mais profundamente no conhecimento desse manifesto, destacando como a sua tradição transpõe as barreiras da história, chegando até os nossos dias. Nesse sentido, o teórico destaca a força da manifestação popular como combustível essencial do contexto carnavalesco, de acordo com o pensador, aspectos singulares e determinantes caracterizam esse manifesto

Fundamentado no folclore carnavalesco, o campo do sério-cômico denota seus primeiros vestígios na Antiguidade Clássica e, posteriormente, na época do Helenismo, período marcado pela formação e desenvolvimento de inúmeros gêneros, muito diferentes, a princípio, mas que, internamente, compartilhavam a mesma estrutura e o mesmo ideal consolidado por este específico campo literário. Entre os gêneros antigos tradicionais desse período e que merecem valiosa atenção, encontram-se os “mimos de Sófron”, o “diálogo de Sócrates”, a vasta literatura dos simpósios, a primeira Memoralística (Íon, de Quio, Crítias), os panfletos, toda a poesia bucólica, a “sátira menipéia”, além de alguns outros gêneros.

O campo do sério-cômico distinguia-se dos demais gêneros literários por apresentar, como subsídio fundamental, uma profunda relação com o folclore carnavalesco. Ao analisar de que forma esse campo absorveu, em suas representações, caracteres tradicionais do carnaval, bem como a maneira como esse processo se consolidou, Bakhtin apresenta:

Variando de grau, todos eles (gêneros) estão impregnados de uma *cosmovisão carnavalesca* específica e alguns deles são variantes literárias diretas dos gêneros folclórico-carnavalescos orais. A cosmovisão carnavalesca, que penetra totalmente esses gêneros, determina-lhes as particularidades fundamentais e coloca-lhes a imagem e a palavra numa

³⁷ BAKHTIN, 1987, p.10.

relação especial com a realidade. É bem verdade que em todos os gêneros do sério-cômico há também um forte elemento retórico, mas este muda essencialmente no clima de alegre relatividade da cosmovisão carnavalesca: debilitam-se a sua seriedade retórica unilateral, a racionalidade, a univocidade e o dogmatismo³⁸

A cosmovisão carnavalesca, aspecto demarcado pelo teórico como de fundamental importância dentro do universo literário, está relacionada, profundamente, ao folclore carnavalesco, na medida em que é dotada de uma poderosa força vivificante, transformadora e de uma vitalidade indestrutível. É, portanto, devido à presença desses aspectos, dentro do contexto narrativo, que as representações artísticas, características do campo do sério-cômico, conservam, mesmo nas representações mais contemporâneas a esse período, o fermento carnavalesco, diferenciando-se, portanto, dos outros gêneros.

Essa influência transformadora, exercida pela cosmovisão carnavalesca a princípio sob os gêneros que pertenceram ao campo do sério-cômico, estava associada, por sua vez, à presença de três peculiaridades fundamentais: atualidade, experiência e pluralidade de estilos e vozes. Tais características representam a base fundamental para se entender o processo de constituição e de organização da literatura carnavalizada. É considerando a relevância em compreender essas peculiaridades que se procurará, a seguir, enfocar cada uma das mesmas.

A primeira característica estava relacionada ao novo tratamento que esses gêneros estendiam à realidade. A atualidade era considerada, nesse sentido, o objeto mais importante, ou seja, o ponto de partida da interpretação, apreciação e formalização de determinado contexto. Esta característica está relacionada, ainda, ao fato de que, nesses gêneros, os heróis míticos e as personalidades históricas do passado eram deliberada e acentuadamente atualizados, falando e atuando na zona de um contato familiar com a atualidade inacabada. Nesse sentido, ao privilegiar esse enfoque, o campo do sério-cômico tinha como proposta abolir qualquer distância épica ou trágica dentro da literatura antiga. Nesse caminho, esse modelo de representação privilegiava o destaque ao contato imediato e profundamente familiar com os contemporâneos vivos e não o enfoque no passado absoluto dos mitos e lendas.

Já a segunda peculiaridade consistia na utilização de certas bases fundamentais como a experiência e a fantasia livre. Portando um tratamento profundamente crítico e,

³⁸ BAKHTIN, 2002, p.107.

às vezes, cínico-desmascarador, essa modalidade de representação literária propõe uma “[...] reviravolta na história da imagem literária [...]”³⁹, estendendo aos gêneros, considerados menores, uma autonomia no que se refere ao estilo, à linguagem, entre outros. Essa proposta de libertação da representação artística distinguia-os, portanto, dos demais que buscavam nos ditames clássicos a orientação para seu desempenho.

Por fim, a terceira peculiaridade está relacionada à pluralidade de estilos e a variedade de vozes, ou seja, uma característica que destacava e que diferenciava este gênero dos demais era a presença de vários estilos ou vozes dentro de um mesmo texto. É por esse motivo que, tipo de representação, a idéia de unidade é abolida em detrimento da pluralidade de imagens que invadem e contagiam o espaço narrativo. Baseando-se nesse posicionamento, esse gênero renuncia:

[...]à unidade estilística (em termos rigorosos, à unicidade estilística) da epopéia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica. Caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia. Em alguns deles observa-se a fusão do discurso da prosa e do verso, inserem-se dialetos e jargões vivos (e até o bilingüismo direto na etapa romana), surgem diferentes disfarces do autor.⁴⁰

Em decorrência de todas essas transformações e peculiaridades exteriores, propostas pelo contexto do sério-cômico, a literatura antiga defrontou-se com um tratamento radicalmente novo acerca do discurso, enquanto matéria literária. Ao propor uma abertura do texto a novos e diferentes discursos, unificando elementos heterogêneos e contraditórios, além de fundir prosa e verso num mesmo universo narrativo, a literatura do sério-cômico abriu caminho para uma nova concepção da arte literária.

Essa diferente organização do gênero, a que o campo do sério-cômico estava sujeito, refletiu, portanto, na própria tradição da literatura. Na verdade, conhecer e situar os limites estáveis e precisos dos gêneros carnavalizados constituía uma tarefa difícil, isso porque tais construções artísticas caracterizavam-se por assimilar vários elementos do folclore carnavalesco, como a interação de diversas vozes e a representação de fortes contrastes num mesmo discurso. Em consequência disso, transcorria considerável dificuldade em efetuar a compreensão e a adequação desses gêneros no que se refere aos

³⁹ BAKHTIN, 2002, p.108.

⁴⁰ BAKHTIN, 2002, p.108.

princípios e normas norteadoras da literatura tradicional. Em relação a essa posição singular a que a literatura do sério-cômico estava sujeita, afirmando-se em posição oposta às lições propostas pela tradição literária, Robson Pereira Gonçalves afirma:

É justamente nessa ótica que a literatura carnavalizada se torna um dos problemas maiores da poética histórica. Com a aproximação, ou melhor, a desmistificação, de um caráter elitista da arte literária em oposição aos caracteres da cultura popular, surge uma linguagem e uma estrutura carnavalizada de literatura.⁴¹

Conforme retratado no trecho acima, a literatura carnavalizada, ou seja, aquela literatura que priorizava, acima de tudo, a possibilidade de adequar estreitos laços com a cultura popular no emaranhado narrativo, se consolida, dentro do cenário literário tradicional, como um gênero diferenciado dos demais, elucidados até então. Trata-se, portanto, da “[...] literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval)”⁴² Dentro dessa concepção, o campo do sério-cômico constitui-se como o primeiro exemplo dessa espécie de literatura.

Os gêneros que pertencem ao campo do sério-cômico apresentam, como característica comum, sua estreita relação com o folclore carnavalesco. Conforme dizia Bakhtin: “Variando de grau, todos eles estão impregnados de uma cosmovisão carnavalesca específica e alguns deles são variantes literárias diretas dos gêneros folclórico-carnavalescos orais.”

O campo do sério-cômico é considerado, por sua vez, como o primeiro exemplo de literatura carnavalizada. Esse tipo de literatura caracteriza-se por privilegiar e enfocar os domínios da cultura popular, envolvendo sua ideologia e seus aspectos históricos. É baseando-se nessa proposta que apresenta como fonte e ponto de partida, na sua representação, os rituais, as festas, enfim, os manifestos populares.

Nesse sentido, entende-se que conhecer e compreender como a literatura, ao longo de sua evolução, deixou-se (e ainda deixa-se) seduzir e envolver por aspectos tradicionais do folclore carnavalesco, requer um entendimento mais perspicaz acerca dessa cultura, da sua essência e de seu poder de encanto e fascínio.

⁴¹ GONÇALVES, Robson Pereira. **Macunaíma: carnaval e malandragem**. Santa Maria, Imprensa Universitária, 1982.

⁴² GONÇALVES, 1982, p. 107.

Para isso, propõe-se destacar aspectos relativos ao folclore carnavalesco e a influência deste no contexto literário e cultural. Em relação aos gêneros que, tradicionalmente, são referidos como referências no estudo da tradição carnavalesca, Bakhtin apresenta o diálogo socrático e a sátira menipéia.

Escrito por figuras como Platão, Xenofonte, o diálogo socrático, (gênero que, embora consagrado e difundido numa época relativamente curta, foi responsável pela transmissão da cultura carnavalesca) constitui-se num gênero específico e amplamente difundido no seu tempo. No que tange às manifestações inerentes à sua origem, Bakhtin menciona:

A princípio, já na fase literária de seu desenvolvimento, o ‘diálogo socrático’ era quase um gênero memorialístico: eram recordações das palestras reais proferidas por Sócrates, anotações das palestras memorizadas, organizadas numa breve narração. Mas, muito em breve, o tratamento artístico livre da matéria quase liberta totalmente o gênero das suas limitações históricas e memorialísticas e conserva nele apenas o método propriamente socrático de revelação da verdade e a forma exterior do diálogo registrado e organizado em narrativa⁴³.

O diálogo socrático orientava-se por um enfoque carnavalesco, estando apoiado na estrutura da cosmovisão carnavalesca. A sua manifestação compreendia cinco modelos, sendo que o primeiro sistema assegurava a concepção socrática apoiada na natureza dialógica da verdade e do pensamento humano sobre ela. Dessa forma, “[...] a verdade não nasce nem se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce entre os homens, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica.”⁴⁴ Esse processo, que fundamentava-se numa busca pela verdade, foi denominado por Sócrates como método maiêutico, ou seja, método fundamentado num constante jogo de perguntas e respostas. Sócrates, que se denominava “alcoviteiro”, reunia as pessoas, colocando-as frente a frente em discussão, de onde resultava a síntese ou o nascimento da verdade. O método maiêutico ou a dialética socrática tinha como característica a sua distinção em dois tempos: o tempo irônico (representado pelo momento em que era apontado o erro do interlocutor) e o tempo maiêutico (assinalado pelo instante em que se buscava fazer com que os interlocutores, que estavam em erro, através de uma reflexão, pudessem retirar de si próprio a síntese ou a verdade que estavam procurando).

⁴³ BAKHTIN, 2002, p. 111

⁴⁴ BAKHTIN, 2002, p. 110

O diálogo socrático também foi importante, como principal representante do gênero sério-cômico, por compor-se de dois procedimentos fundamentais: a síncrese e a anácrise. Entendia-se por síncrese a confrontação de diferentes pontos de vista, palavras, opiniões referentes a um determinado objeto. Já a anácrise correspondia ao método pelo qual se provocavam as palavras no interlocutor, levando a externar sua opinião, consistia na técnica de provocar a palavra pela própria palavra. Tanto um quanto outro procedimento decorria da concepção da natureza dialógica da verdade, concepção essa que servia de base para o diálogo socrático.

Em relação a sua constituição, o diálogo socrático distinguia-se por delimitar seus heróis como *ideólogos*, isto é, figuras caracterizadas por externar suas idéias e seus discursos. Dentre esses ideólogos, Sócrates corresponde ao primeiro representante. O próprio acontecimento que se realiza no diálogo socrático é um acontecimento ideólogo, pois representa um manifesto de constante busca pela verdade.

Por fim, o diálogo socrático caracterizava-se por conceber uma combinação orgânica da idéia com a imagem do homem, o seu agente. Nesse processo, a experimentação dialógica da idéia constituía, simultaneamente, numa experimentação do homem que a representava.

Resumiam-se a estas, as peculiaridades fundamentais do diálogo socrático. Como gênero determinado, ele teve vida breve, mas no processo de sua desintegração, formaram-se outros gêneros dialógicos, entre eles, a sátira menipéia, a qual se concretiza como um dos gêneros mais relevantes no estudo do folclore carnavalesco.

Surgida a partir da decomposição do diálogo socrático, a sátira menipéia é, sem dúvida, um dos principais gêneros para se estudar o universo carnavalesco. Sendo definida pelo filósofo grego Menipo de Gádara, o qual lhe deu forma clássica, a sátira menipéia, enquanto denominação de um determinado gênero, foi introduzida pela primeira vez, pelo erudito romano do século I a.C., Varrão, que denominou a sua sátira de *saturae menippeae*. Contudo, antes desses manifestos, vários outros pensadores já antecipavam algo sobre a sátira menipéia. Em sua órbita, desenvolveram-se alguns gêneros cognatos, geneticamente relacionados com o diálogo socrático: a diatribe, o gênero logistoricus, o solilóquio, os gêneros aretológicos, etc.

Esse gênero exerceu uma influência muito grande na literatura cristã antiga e na literatura bizantina. Por outro lado, ela continuou a desenvolver-se também nas épocas posteriores, na Idade Média, nas épocas do Renascimento e da Reforma e na Idade

Moderna, mantendo até os dias atuais uma importante contribuição no desenvolvimento das literaturas européias.

Bakhtin, ao considerar a menipéia ⁴⁵ como um dos veículos mais decisivos para a apreensão do mundo carnavalesco, e, conseqüentemente, indispensável ao estudo da cultura e da literatura popular, aponta quatorze características desse gênero, as quais, em sua essência, instituem na sátira menipéia as seguintes proposições:

- 1) Manifestação constante de elementos cômicos e humorísticos;
- 2) Presença de uma excepcional liberdade de invenção temática e filosófica;
- 3) Criação de situações extraordinárias por meio de fantasias audaciosas e desmedidas;
- 4) Combinação orgânica do fantástico livre, do simbolismo e do elemento místico-religioso com o naturalismo característico do submundo humano, ou seja, do mundo das camadas mais baixas da sociedade;
- 5) Enfoque na ousadia de invenção do fantástico, os quais combinam-se com um excepcional universalismo filosófico e uma extrema capacidade de ver o mundo;
- 6) Difusão de uma estrutura assentada em três planos: terra, céu e inferno;
- 7) Ocorrência do elemento fantástico experimental, completamente estranho à epopéia e à tragédia antiga, isso porque privilegia a observação feita de um ângulo inusitado, privilegiando determinadas dimensões que vão muito além da realidade constatada;
- 8) Representação de estados inusitados, anormais do homem, tais como devaneios, sonhos extraordinários, loucura, situações psicológicas e morais (dupla personalidade, por exemplo).
- 9) Violação das regras sociais manifestadas por meio de cenas que transgridem a marcha universalmente aceita dos acontecimentos, tais como episódios marcados por escândalos, comportamentos excêntricos, e por discursos e declarações inoportunas;
- 10) Construção baseada em contrastes violentos de linguagem (oxímoros), tais como o contraste entre mundo alto e mundo baixo, ascensões e decadências,

⁴⁵ Bakhtin prefere ao desígnio “sátira menipéia” chamar simplesmente de menipéia.

aproximações inesperadas de determinado elemento distante.

- 11) Incorporação freqüente de elementos da utopia social;
- 12) Considerável emprego de gêneros intercalados, tais como novelas, cartas, discursos oratórios, etc., os quais são apresentados contendo determinado grau de paródia.
- 13) Multiplicidade de estilos e pluritonalidade na estruturação da referida prosa literária;
- 14) Preferência pelos problemas sóciopolíticos contemporâneos, ou seja, a sátira menipéia vai satirizar problemas próximos do povo tanto no contexto espacial quanto temporal.

Bakhtin vê a paródia como “elemento inseparável da sátira menipéia e de todos os gêneros carnavalizados”. Ele a coloca ao lado da estilização, pois, apesar de algumas diferenças, apresentam alguns traços em comum (como o fato de uma e outra desenvolverem-se a partir da relação que estabelecem com a fala do outro). No entanto, enquanto na estilização prevalece a concordância entre os dois planos: o do estilizando e o do estilizado, na paródia, os dois planos devem ser necessariamente discordantes e deslocados, predominando a idéia de se introduzir naquela outra fala uma intenção que a opõe diretamente à original. Nesse sentido, após alojar-se numa outra fala, essa segunda voz (discurso parodiado) entra em confronto com a voz original que a recebeu, forçando-a a servir a fins diretamente contrários. Por fim, como consequência desse manifesto, “[...] a fala transforma-se num campo de batalha para interações contrárias.”⁴⁶

Affonso Romano de Sant’Anna, buscando investigar o conceito da paródia, e a maneira como esse recurso se manifesta na construção e análise no texto literário, retoma algumas lições propostas por Bakhtin fazendo a seguinte afirmação:

[...] as vozes na paródia não são distintas e emitidas de uma para a outra, mas se colocam, de igual modo, antagonisticamente. É por esse motivo que a fala do outro na paródia deve ser marcada com tanta clareza e agudeza. Pela mesma razão os projetos do autor devem ser individualizados e mais ricos de conteúdo. É possível parodiar o estilo de um outro em direções diversas, aí introduzindo acentos novos, embora só se possa estilizá-lo, de fato, em uma

⁴⁶ SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase e Cia.** 7 ed. Editora Ática: São Paulo, 2004, p. 14.

única direção – a que ele próprio se propusera.⁴⁷

Fundamentada na representação de uma voz contrária ao discurso original, compondo, para isso, um caráter contestador e revolucionário, a paródia sempre esteve ligada à representação de algo novo e diferente, ou seja, caracteriza-se por estar sempre inaugurando um novo paradigma e uma nova forma de pensamento.

Em relação às primeiras representações do discurso paródico, não existe uma data específica. Enquanto vários manuais e dicionários de literatura destacam o século XVII como uma das primeiras referências, vale ressaltar que, muitos séculos antes, Aristóteles em sua *Poética* já atribuía a Hegemon de Tarso (séc. V a.C.) a origem da paródia como arte, visto que esse artista utilizou o gênero épico para representar os homens como seres comuns inseridos na vida cotidiana e não como seres superiores; assim, teria sido ele o primeiro a realizar uma inversão do gênero épico até então escolhido para representar os heróis nacionais ao nível dos deuses.

Embora suas origens remontem a períodos remotos da antiguidade, a paródia não se desvaneceu com o passar dos séculos mantendo, ainda, uma significativa presença no contexto moderno. Isso porque:

[...] desde que se iniciaram os movimentos renovadores da arte ocidental, na segunda metade do século 19, e especialmente com os movimentos mais radicais de século 20, como o Futurismo (1909) e o Dadaísmo(1916), tem-se observado que a paródia é um efeito sintomático de algo que ocorre com a arte de nosso tempo. Ou seja: a frequência com que aparecem os textos parodísticos testemunha que a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos.⁴⁸

A paródia estabelece-se como um jogo de espelhos, conforme argumenta Sant’Anna, na medida em que sua função não reside apenas na proposta de refletir determinada realidade. Ela funciona como um espelho, sim, mas, como o próprio pensador reconhece, como um espelho invertido ou, mais especificamente, como uma lente, já que: “[...] a paródia exagera os detalhes de tal modo que pode converter uma parte do elemento focado num elemento dominante, invertendo, portanto, a parte pelo todo, como se faz na charge e na caricatura.”⁴⁹

⁴⁷ SANT’ANNA, 2004, p.14.

⁴⁸ SANT’ANNA, 2004, p.29.

⁴⁹ SANT’ANNA, 2004, p.33.

No que tange ao significado, paródia representa canto paralelo (para = ao lado de e ode = canto). Tal definição comprova que a paródia constitui-se a partir de uma ode que perverte o sentido de outra ode. Sua origem, portanto, está ligada à música, pois constituindo-se a partir de uma canção que é cantada ao lado de outra como uma espécie de contracanto.

Estando diretamente ligada ao processo carnavalesco e, particularmente à literatura carnavalizada, a paródia determina a ambivalência das imagens em dois planos: o riso / grotesco e a crítica. O diálogo e a ambivalência constituem, nesse sentido, os dois principais eixos da paródia, visto que, sua interação possibilita uma dupla leitura:

O discurso da paródia é ambivalente: uma coisa está sempre na fronteira com o seu contrário, contradizendo-a, relativizando-a. Essa ambivalência do discurso da paródia revela-se pela comunicação entre o espaço da representação pela linguagem e o da experiência na linguagem (como correlação de textos). O texto se erige e se compreende a partir de sua própria estrutura. Torna-se possível a coexistência entre o interdito (representação monológica) e sua transgressão (o sonho, o corpo, o diálogo)

⁵⁰

O discurso parodístico caracteriza-se, conforme salientado acima, por converter dois discursos (o primitivo e o paródico) num mesmo plano narrativo, os quais, ao serem confrontados, possibilitam a consolidação de uma nova versão ou de uma nova verdade para o discurso tradicional.

Uma outra característica, solidamente marcada no processo carnavalesco, é a polifonia, que, juntamente com as noções de dialogismo e carnavalização, dão identidade e unidade aos escritos de Bakhtin. Conforme já destacado, a preocupação básica, demonstrada pelo teórico, ao longo de sua investigação, foi a de que o discurso não se constrói sobre si mesmo, mas se elabora em vista do outro. Em outras palavras, o outro perpassa, atravessa e condiciona o discurso do eu.

Bakhtin aplicou tais idéias ao estudo do romance, tentando apreender de que forma se instaura a relação da obra e seus personagens. Analisando o conceito de romance polifônico, proposto por esse teórico, Edward Lopes define:

⁵⁰ O texto de Josef B. “O espaço da paródia” In: **Sobre a paródia**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1980, é citado por FÁVERO, Leonor. In: BARROS, FIORIN, 2003, p.53.

[...] trata-se de romances em que cada personagem funciona como um ser autônomo, exprimindo sua própria mundividência, pouco importa coincida ela ou não com a ideologia própria do autor da obra; a polifonia ocorre quando cada personagem fala com a sua própria voz, expressando seu pensamento particular, de tal modo que, existindo n personagens, existirão n posturas ideológicas;⁵¹

Ao manifestar a emissão de várias vozes, independentes e contrárias entre si, a narrativa polifônica prioriza a multiplicidade de pontos de vista e de visões acerca de uma mesma existência, mesmo mundo ou mesmo evento. Através de tal definição, o romance polifônico diferencia-se de outras prosas romanescas, tais como o romance monológico (termo também designado por Bakhtin). Este tipo de romance apresenta, como diferença marcante, o fato de expor a própria consciência do autor, subordinando a lógica do mundo dos personagens à própria lógica dele, eliminando, por consequência, todo o universo de ambigüidades e contradições, responsáveis pela construção da riqueza intertextual do romance.

O texto carnavalesco compartilha essa pluralidade de vozes, pois prioriza a coexistência e a interação de personagens e linguagens, bem como de universos e de pontos de vista distintos. Ao compor-se por uma grande quantidade de personagens e temas, a literatura carnavalesca consagra a fala dos personagens por meio de um espaço dialógico, marcado pelo constante relacionamento entre narrador e personagens. Tal pluralidade de vozes, estabelecidas num universo marcado por consciências independentes e equípolas, detém na polifonia sua estrutura basilar. Em relação à maneira como a expressão polifônica está repercutida na construção do texto, o fragmento assinala:

A narrativa polifônica, portanto, apresenta uma participação múltipla de vozes (personagens) e estilos, ao invés de uma linearidade do conteúdo no texto literário. Existe uma coexistência e uma interação de personagens e linguagens, de universos, de pontos de vista, que remetem à organização do texto carnavalizado.⁵²

Bakhtin situa Dostoiévski como o responsável pela consolidação do romance polifônico. Este escritor russo, na visão do pesquisador, revolucionou a tradição literária, ao instituir um novo modelo artístico do mundo, o qual representava

⁵¹ LOPES, Edward. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, FIORIN, 2003., p. 74.

⁵² GONÇALVES, 189, p.25.

transformação radical da conhecida forma artística. Em relação a essa referência à literatura de Dostoiévski, no panorama literário tradicional, Bakhtin registra:

[...] sua obra não cabe em nenhum limite, não se subordina a nenhum dos esquemas histórico-literários que costumamos aplicar às manifestações do romance europeu. Suas obras marcam o surgimento de um herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está objetificada como uma de suas características mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse *ao lado* da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis.⁵³

Ao analisar, na literatura de Dostoiévski, a presença do caráter polifônico, enquanto multiplicidade de consciências e variedade de vozes, Bakhtin institui à prosa romanesca um entendimento diferenciado. Na verdade, ele transfere sua reflexão sobre a condição humana para o universo romanesco. Nesse processo, ao privilegiar, em detrimento ao enfoque num único herói, a interação de várias vozes e, conseqüentemente, a consideração do diálogo inconcluso, a escrita romanesca estreita seus laços com a própria manifestação da cultura humana.

Na visão de Bakhtin, o romance moderno caracteriza-se por conter esse caráter dialógico, polifônico. Isso porque a ficção da modernidade nasce do encontro de vozes diferenciadas que se somam, interrelacionam, contradizem, homologam e se infirmam umas às outras – em síntese, se relativizam mutuamente. A polifonia é que comanda todo esse processo, na medida em que permite transparecer, na narrativa, a presença de várias opiniões e ideologias. Como resultado do processo de percepção e de disjunção existente entre essas vozes, consciências e discursos, um novo conceito do ser humano e uma nova consciência acerca da coletividade pode ser configurado.

Ao mencionar o papel da polifonia na representação do texto, um outro nome merece atenção: Mário de Andrade, autor de *Macunaíma* (1928) é responsável por delimitar o termo polifonia, antes mesmo de Bakhtin. O termo polifonia era empregado por esse escritor como sendo uma simultaneidade de temas e ações num mesmo momento. Mário de Andrade estuda a polifonia a partir da diferença que estabelece entre harmonia musical e oral. Considerando que a harmonia musical se realiza ao nível do sentido, enquanto a segunda, ao nível da inteligência, a fusão de sons e palavras incompreensíveis, num mesmo universo, demarca um entendimento mais destacado da

⁵³ BAKHTIN, 2002, p.5.

essência da polifonia (poli – várias, fonia – vozes/sons).

A soma de todas essas vozes e estilos, bem como a simultaneidade de idéias no espaço polifônico, se constituem como caracteres do universo carnavalesco. Ao fundamentar-se na multiplicidade de discursos, na desierarquização e na inversão da ordem, o texto carnavalesco reflete sua estreita relação com a narrativa polifônica.

Dentro da literatura portuguesa contemporânea, o romance *As Naus* abarca essa nova forma de representação. Ao construir sua ficção baseando-se na necessidade em confrontar diferentes realidades e épocas de um mesmo país, Lobo Antunes prioriza o destaque a várias vozes num mesmo plano narrativo, difundidas por meio da visão paródica e carnavalesca. É buscando destacar como esses elementos estão manifestos e integrados à composição da referida obra que o próximo capítulo pretende constituir-se.

**REDESCOBRINDO PORTUGAL SOB UM NOVO OLHAR:
METÁFORA, ALEGORIA E CONFRONTO DE VOZES NO ROMANCE *AS NAUS***

*Nunca encalhei, no entanto, em homens tão amargos
como nesta 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 [...]*

António Lobo Antunes

Seguindo o percurso aberto, ainda, pelas primeiras obras publicadas por Lobo Antunes, o romance *As Naus*, sétimo na ordem cronológica, compõe-se, a princípio, de traços característicos do estilo e do posicionamento reflexivo assumido pelo autor nas produções até então expressas. Tematizando a dimensão neocolonial, manifestada a partir do processo de descolonização portuguesa na África, esse romance apresenta, como suporte fundamental, a reflexão sobre o contexto vivenciado por Portugal nas últimas décadas.

As Naus reitera-se, dentro da bibliografia de Lobo Antunes, como um dos romances mais conhecidos, não só em Portugal, mas também em âmbito mundial, considerado, para tanto, como o livro que mais traduções obteve para outros idiomas. Esse sucesso está relacionado à maneira original de como o autor refletiu sobre um tema até então tradicional em seus livros: a descolonização das colônias portuguesas na África e as conseqüências refletidas por esse processo no território português. Por cerca de três anos, Lobo Antunes envolveu-se na escrita desse romance, a princípio, denominado *O Regresso das Caravelas* tendo em vista que o seu propósito era destacar os problemas encontrados pelos portugueses, expulsos do território africano após a queda da ditadura.

No entanto, após sucessivas revisões, críticas, correções e adaptações, o autor percebeu que, essa obra poderia repercutir o referido tema de uma forma muito mais profunda, crítica e inovadora, interagindo com a tradição histórico-cultural portuguesa.

Nesse sentido, foi através do diálogo empreendido com a poesia épica *Os Lusíadas*, obra considerada referência basilar dentro da literatura portuguesa, que Lobo Antunes buscou suporte para o desenrolar do romance. A recorrência a esse enfoque, pode ser confirmada numa entrevista concedida, pelo autor, no mesmo ano da publicação do romance (1988). Ao ser questionado sobre qual história desejava contar no romance, Lobo Antunes salienta o seguinte:

Era a história dos retornados – portanto, a primeira história era menos ambiciosa. Era só a história da volta a Portugal [...]. mas depois é que começou a surgir a idéia de que podia fazer a segunda parte d’ *Os Lusíadas*: enquanto *Os Lusíadas* é um crescendo, eu faria o decrescendo. O livro até estava dividido nas partes d’ *Os Lusíadas*: Proposição, Invocação, Dedicatória e Narração [...]⁵⁴

Ao responder a questão, o autor confirma a idéia de que sua tese inicial era refletir sobre a história dos retornados, ou seja, um tema recorrente em suas produções artísticas. Contudo, esse romance assume um grau distintivo, tendo em vista que é estabelecendo laços com uma consagrada obra literária portuguesa, produzida dentro de um contexto completamente contrário ao universo atual, que a narrativa se desenvolve.

Tal diálogo só se concretiza no contexto do referido romance, tendo em vista a maneira como o autor, ao destacar a questão do retorno, problematiza um tema crucial na obra *Os Lusíadas*, isto é, o conceito de viagem. O referido termo sujeita-se, portanto, nessas duas obras, a entendimentos distintos. Enquanto em *Os Lusíadas*, Camões idealiza a viagem como uma perspectiva próspera, marcada pela expectativa e pela coragem de descobrir e desbravar novos lugares, em *As Naus*, é alicerçado num enfoque negativista que o autor apresenta o referido termo. Portanto, o conceito de viagem assume, nessas duas obras, um sentido múltiplo, manifestando-se como sinônimo de ida, ou seja, de progresso e de esperança e, por outro lado, como símbolo de regresso, representando, para tanto, a sensação de impotência, de desapego, enfim, de destituição de valores e pensamentos.

Ao propor um diálogo entre essas duas perspectivas distintas, o autor propõe refletir sobre a problemática do retorno, não seguindo, no entanto, o mesmo processo e estilo adotados em suas obras anteriores. Isso porque é a partir de um enfoque múltiplo, desempenhado acerca do tempo, do cenário e das personagens descritas, que seu romance é construído. Por sua vez, essa multiplicidade, como indício de sua ousadia e

⁵⁴ Entrevista disponível em: [http:// www.ala.com](http://www.ala.com). Acesso em: 27 mar. 2008.

originalidade, manifesta-se em reflexo à incursão de determinados recursos lingüísticos, como é o caso da alegoria, da metáfora, da ironia e, de modo especial, da polifonia, os quais visam instituir, na apresentação da narrativa, uma forma diferenciada de se contar e compreender a história.

Ao fazer uso desses recursos, como apoio para a representação da ficção romanesca, *As Naus* concentra uma estreita relação com as propostas e características próprias da literatura portuguesa contemporânea. Tal literatura apresenta, como suporte basilar, a proposta de constituir o texto literário sob um novo olhar, tornando a ficção um instrumento, não apenas a serviço da fantasia, do imaginário e da criatividade mas, acima de tudo, de compreensão do contexto atual.

Valendo-se dessa perspectiva, Maria Lúcia Lepecki⁵⁵, teórica portuguesa, o distingue, no cenário literário, por expressar o que define de “fingida veracidade”. Nesse sentido, entende que o romance português, produzido nas últimas décadas ao enfocar temas próprios da historiografia, está ciente de que nunca poderá ser lido como discurso objetivo e científico, mas, apenas como uma narrativa verossímil.

Ao difundir tal pensamento, essa ficção não apresenta o desejo de desestabilizar o discurso histórico, mas de questioná-lo e de reinventá-lo. Isso porque, através da criatividade e da imaginação, a literatura manifesta a possibilidade de desvendar e construir um entendimento diferente da abordagem assegurada pela tradição historiográfica.

Lobo Antunes recorre a essa “fingida veracidade” como componente essencial na construção da narrativa. É propondo, por meio de diferentes recursos lingüísticos, o resgate, a interação e a conseqüente confrontação entre períodos, episódios e figuras históricas distintas, que o autor visa refletir sobre a força que uma tradição histórica pode desempenhar no contexto de uma sociedade. Nesse sentido, ao empreender um diálogo com esses elementos e episódios, *As Naus* resgata e reinventa o passado a partir de uma outra ótica, consciente de que seu discurso nunca poderá ser lido como verdade histórica, mas apenas como imaginação.

Conforme destacou-se anteriormente, o autor enfoca a história como um importante instrumento para a compreensão da realidade portuguesa. Isso porque, reconhece que, no cenário atual, esta nação não representa a história apenas por meio de

⁵⁵ LEPECKI, Maria Lúcia. O romance português na busca de sua história de da historicidade. In: *Lé roman portugais contemporain*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian/ Centre Culturel Portugais, 1984, p. 13-21.

um passado distante e distinto do contexto presente, mas como um elemento integrado ao pensamento, ao comportamento, enfim, à vida da sociedade.

A origem dessa postura, discutida pelo autor na obra, corresponde a um dos reflexos deixados pela política imposta por Salazar, durante o regime ditatorial. Conforme já mencionado nos capítulos anteriores, esse sistema político previa o isolamento do território português em relação às demais nações européias, bem como sua auto-suficiência no que tange ao aspecto econômico, social e cultural. Nesse processo, a história, e toda a tradição dela provinda, revelou-se como o instrumento recorrente para a compreensão e a valorização da identidade portuguesa. Era cultuando um passado de glória e progresso, expressando a tentativa de perpetuar a imagem de uma nação que fora imperial, ao dominar uma importante rota marítima pelos diferentes mares e oceanos, que Portugal buscava suporte para a dissolução de seus ideais no contexto ditatorial.

No entanto, ao manter essa postura de valorização da cultura e da tradição histórica, o território português, gradativamente, foi se retraindo frente às demais nações européias. Isolando-se no extremo da península ibérica, este país prevalecia indiferente às evoluções deflagradas pela modernidade, buscando, apenas, na tradição histórica, sua motivação e sua razão de existir.

Tal sentimento, que prevaleceu, de forma expressiva, durante a vigência do regime, passou por um processo de reflexão após a queda do sistema ditatorial. Desencadeou-se um desejo de transformação e mudança de valores entre os portugueses. A proposta de tornar a nação um novo país capaz de relacionar-se de forma igualitária com outros territórios europeus, e não se manter apenas presa a concepções nacionalistas e históricas, incutiu, no cidadão português, a possibilidade de repensar sobre seus conceitos e modos de pensamento.

A literatura representou, nesse processo, um importante instrumento para a manifestação desse novo modo de pensar e agir, resgatando, reinterpretando e questionando, de modo incisivo, episódios que marcaram o desenvolver da sociedade. No caso do romance *As Naus*, a ficção resgata um triste e delicado momento vivido pela nação portuguesa, após a independência de suas colônias na África. Corresponde ao processo de descolonização e da conseqüente perda de domínio pelo território português. Portanto, é visando retratar a experiência vivida pelos colonos portugueses no movimento de regresso que o romance se desenvolve.

No entanto, a maneira como esse retorno é destacado e problematizado que distingue essa ficção. Na narrativa, enfoca-se o reencontro dos descolonizados com o território português a partir do diálogo empreendido com a tradição cultural e histórica desse país. Para a concretização desse processo, importantes personagens, provenientes da historiografia, são evocados e retratados como figuras integrantes da massa descolonizada. Essa interação se consolida através de recursos como a ironia, a comparação, a metáfora, a alegoria e, principalmente, a expressão polifônica.

A utilização desses recursos, como sustentáculos da narrativa, está ligada ao fato de que o retorno do grande número de colonos portugueses a Portugal inverteu a perspectiva que, tradicionalmente, esteve intercalada a esse país. No decorrer da história, a nação portuguesa sempre esteve ligada ao contexto da colonização e da ampliação de territórios e domínios. Em contrapartida, o presente romance enfoca o processo de descolonização com responsável pela “[...] transformação do país num grande cais, já não de partida, como outrora, mas sim de regresso.”⁵⁶.

Tal contraste é acentuado, no romance, a partir do próprio título, pois a expressão “as naus” remete a um passado glorioso e mítico, característico do período colonial português. No entanto, na ficção, o autor inverte esse entendimento, destacando as naus como os meios de transporte que conduziram os portugueses em sua viagem de regresso a Portugal, tornando-a um objeto símbolo de desgosto, medo e desamparo. A denominação “as naus” carrega, nesse processo, seu tradicional sentido de viagem e descoberta, mas dentro de um outro contexto: o movimento de regresso. Esse entendimento pode ser comparado ao que diz a passagem: “[...] após muitas naus de descobertas cheias de pupilas aflitas e de bagagem pouca apertada contra o ventre”⁵⁷. Nesse trecho, que menciona a viagem de regresso, as naus não se absterem de seu sentido etimológico, empregando-o como referente para a construção de uma outra versão narrativa.

Tal desígnio está associado ao fato de que o regresso dos portugueses, desbravadores das colônias africanas, esteve diretamente associado, não à idéia de prodígio e grandeza, mas ao sentimento de ausência, temor e perda. Nesse contexto, a expressão “naus” delimitaria uma dupla representação. O trecho abaixo salienta, de

⁵⁶ MARTINS, Adriana Alves de Paula. **Notas sobre a configuração do outro em *As Naus* de António Lobo Antunes**. Disponível em: [http:// www.ala.com](http://www.ala.com). Acesso em: 05 nov. 2007 p. 114

⁵⁷ ANTUNES, António Lobo. **As Naus**. 4. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2000, p. 89.

forma precisa, como o autor justapõe estas duas realidades e entendimentos num mesmo contexto narrativo:

Passando por uma placa que designava o edifício incompleto e que dizia Jerônimo esbarramos com a torre ao fundo, a meio rio, cercada de petroleiros iraquianos, defendendo a pátria das invasões castelhanas e, mais próximo, nas ondas frisadas da margem, a aguardar os colonos, preso 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 que o desamparo do mar que cheirava a pesadelo e a gardênia, achamos à espera entre barcos e remos e uma agitação de canoas, a nau das descobertas.⁵⁸

A “nau das descobertas”, apresentada no trecho, demarca uma dupla interpretação. Num primeiro momento, evoca a cultura e a tradição histórica, na medida em que, dentro de um cenário marcado por conturbações e desordens, representa a possibilidade de modificar a vida social, política e econômica de um país. Por outro lado, distingue uma percepção negativa, ao focar o mar, já não como rota de progresso e desenvolvimento, mas, como caminho de regresso e de perda.

Ao empreender o estudo acerca do Portugal contemporâneo, entrecruzando manifestos do referido cenário com traços provenientes da tradição histórico-cultural portuguesa, Lobo Antunes resgata e reapresenta determinadas personagens e episódios históricos.

Em relação a isso, Carlos Reis, ao mencionar sobre os meios que define *As Naus*, destaca que esse romance caracteriza-se por “[...] desenvolver e aprofundar a indagação de um Portugal afectado por um profundíssimo mal-estar social e civilizacional, [onde] mundo e sociedade [revelam-se] em desagregação e ruptura com mitos revisitados em tom de tradicional irrisão.”⁵⁹

É por meio da metáfora, empregada como recurso fundamental na concretização do enredo romanesco, que o autor expressa esse pensamento. A sua representação rompe com as expectativas iniciais do leitor, já que, entre os portugueses retornados, a narrativa retrata a presença de figuras míticas as quais representam, na memória coletiva, um exemplo de heroísmo, sabedoria, conquista e coragem. Empreendendo, juntamente com os retornados, a viagem de regresso e de redescoberta de Portugal,

⁵⁸ ANTUNES, 2000, p. 10-11.

⁵⁹ REIS, Carlos. In: LOURENÇO, CABRAL, JORGE, ZURBACH, 2002, p. 24.

essas personagens protagonizam uma nova versão para a história das navegações, marcada pelo sentido crítico e irreverente.

Ao metaforizar essas personalidades e episódios históricos, o romance passa a ser compreendido como uma anti-epopéia, ou seja, uma narrativa desprovida de qualquer caráter mítico e grandioso. Dessa forma, no contexto fictício, personalidades históricas e personagens comuns se misturam e se confundem, sendo reduzidos a indivíduos de vidas banais, que, desprovidos de qualquer reconhecimento, redescobrem a antiga metrópole de um reino já destituído da grandeza de outrora.

Evidencia-se, portanto, um confronto de vozes, contextos e temporalidades, o qual se manifesta no decorrer de todo o romance. Tal interação pode ser constatada ainda nas primeiras páginas do texto.

Descreve-se, num primeiro momento, a ida, ou seja, a viagem dos portugueses rumo às colônias africanas no intuito de desbravar e colonizar uma terra e uma cultura diferente. No entanto, essa descrição desenvolve-se aliada a uma diferenciada perspectiva adotada pelo escritor. Condicionada a uma postura irônica e dessacralizadora, a narrativa resgata e reinterpreta cenários e episódios históricos, produzindo, a partir dessa sobreposição de discursos e idéias, o desenrolar da narrativa. Esta diferente forma de referir-se ao passado pode ser constatada na maneira como o mar é citado no discurso: “[...] cheirava a pesadelo e a gardênia.”⁶⁰, ou seja, é apresentando um significado múltiplo, representando não apenas o progresso ao exalar o cheiro agradável da gardênia (espécie de flor aromática), que o mar se apresenta. Portanto, seu cheiro está relacionado ao pesadelo, isto é, caracteriza-se pelo medo, pela sensação de insegurança e, por fim, pela desventura.

Em relação a essa convergência de diferentes imagens, sensações e discursos no texto, Maria Alzira Seixo, entende que Lobo Antunes, produz uma espécie de “divertimento”, o qual não atua apenas no sentido de reverter o humor em reflexão, mas:

[...] também enquanto apontamento de significação bivalente de colonização e pós-colonialismo aglomerando, assim, duas versões possíveis da viagem, que ultrapassa a da direção pragmática de ida e da volta, para alcançar uma dimensão múltipla, de chegada e apropriação e de partida e abandono, de penetração e de recuo [...] produzindo a sobreposição de atitudes e de valores que desarrumam uma axiologia estabelecida.⁶¹

⁶⁰ ANTUNES, 2000, p. 11.

⁶¹ SEIXO, 2002, p. 171

Esta sobreposição de atitudes e valores, salientada pela teórica, vai expressar-se na narrativa, de maneira mais evidente, por meio de certos personagens, tais como: Cabral, Camões, Francisco Xavier, Diogo Cão, além de Vasco da Gama e do rei D. Manuel. Na trama geral do romance, envolvidas pelo discurso metafórico e pela confrontação de papéis, essas personagens são as que mais sofrem com as transformações radicais ocasionadas pelo processo de retorno.

A primeira figura, resgatada pelo autor no intuito de confrontar contexto histórico com o fictício, é Pedro Álvares Cabral. No capítulo que inicia o romance, tal figura é destituída de sua personalidade histórica, assumindo o papel de retornado, isto é, de mais um entre os portugueses que, empreendendo a viagem de regresso, compartilha a sensação de reencontro com sua terra natal. Em relação a maneira como Cabral, enquanto colono português, integra o grande grupo de retornados, compartilhando dificuldades e angústias comuns, o fragmento a seguir menciona:

Os que regressavam consigo, clérigos, astrólogos, genoveses, comerciantes judeus, aias, contrabandistas de escravos, brancos pobres do Bairro Prenda, do bairro da Cuca, [...] formavam uma serpente de lamentações e miséria aeroporto adiante, empurrando a bagagem com os pés 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, [...] e inquiriu de repente tendes família em Portugal?, e eu disse senhor não [...]⁶²

Na passagem em questão, a figura de Cabral é destituído dos conceitos tradicionalmente lhe conferidos pelo discurso historiográfico. Mencionado como regresso das antigas colônias africanas, esse navegador é referido como um anônimo que compõe, juntamente, com inúmeros descolonizados, a multidão de portugueses que enfrentam, no aeroporto de Lisboa, a angústia da espera pela dissolução dos trâmites legais.

Ao propor a reinterpretação do papel desempenhado por certas figuras na história portuguesa, a narrativa concentra como base um período marcante na história portuguesa: o contexto colonial. Foi na época colonial que o processo de emigração se instaurou com mais veemência, sendo considerado uma alternativa para os portugueses que desejavam residir em outro território. Priorizando a busca por melhores condições de vida, estes indivíduos partiam de Portugal para explorar e viver nas colônias de

⁶² ANTUNES, 2000., p. 14

domínio português. Em relação ao processo de emigração marcante no Portugal colonial:

Quando começaram sua expansão ultramarina no século XV, em busca de novas fontes de riqueza além-mar, espalhando a Cristandade e a Civilização Européia em 1415 a partir da conquista de Ceuta, os portugueses tornaram-se um povo em expansão, desde então, milhões de portugueses partiram para outras terras. Até meados da década de 1970, Portugal continuava a ser um dos muitos países europeus com alto fluxo de emigração.[...] ⁶³

De acordo com o referido comentário, percebe-se que Portugal, ao difundir, a partir do século XV, o processo de expansão marítima, como um recurso relevante para o seu desenvolvimento econômico, bem como para a ampliação de seus domínios, conviveu, por outro lado, com um constante movimento de emigração. Integravam tal movimento além de técnicos em navegação e pescadores, cidadãos portugueses, das mais variadas ocupações, estimulados a ser uma entidade da metrópole dentro das colônias desbravadas.

Esses portugueses colonizadores correspondem, no texto, aos companheiros encontrados por Cabral durante a jornada de regresso. Movido pela proposta de desmitificação, tais figuras são sujeitas a uma variação nos papéis desempenhados. É nesse contexto, que personagens caracterizadas pelas mais variadas ocupações, surgem no texto, tais como aias, clérigos, contrabandistas de escravos, além de desbravadores, que pouco sucesso obtiveram no contexto colonial (brancos pobres descendentes de determinados bairros de Lisboa). Todos eles, indistintamente, trazem consigo, ao retornar, toda uma incerteza acerca do presente e, principalmente, do futuro promovendo, ao mesmo tempo, um sentimento de desprezo e desapego acerca das raízes mantidas com o passado.

Tal sentimento de incerteza e espanto, manifestado pelos retornados ao reencontrarem Portugal, está presente no contexto romanesco, conforme pode ser acentuado pelo fragmento:

E agora que o avião se fazia à pista em Lisboa espantou-se com os edifícios da Encarnação, os baldios em que se ossificavam pianos despedaçados e carcaças rupestres de automóvel, e os cemitérios e quartéis cujo nome

⁶³ Este comentário foi retirado do site, www.wikipedia.com.br, em 13 de fev./2007.

ignorava como se arribasse a uma cidade estrangeira a que faltavam, para a reconhecer como sua, os notários e as ambulâncias de dezoito anos antes.⁶⁴

Nessa passagem, tem-se destacada a sensação de surpresa e decepção que envolve os diferentes colonos regressos ao reencontrar a capital portuguesa num estado de completo abandono e descaso. No entanto, a maneira como a narrativa refere-se à sociedade, destacando Lisboa por meio de uma grafia diferente (Lixboa, grafada com “x”, estabelecendo, com isso, a conotação com um tempo remoto), retoma a presença de aspectos ligados não a o contexto presente, mas ao já vivenciado pelo povo português. Tal confronto de temporalidades evidenciadas, nesse fragmento, comprova, mais uma vez, a tese apresentada pelo romance: resgatar personagens descendentes da tradição histórica dentro do contexto contemporâneo, identificando-as como retornados, ou seja, como seres humanos comuns.

Ao discorrer sobre a proposta de retratar um “Portugal contemporâneo”, o autor apresenta, por meio do diálogo e da metáfora, a dissolução de todas as conotações míticas que os nomes de personalidades históricas poderiam representar. Com isso, tais figuras passam a estar associadas, na ficção, a experiências de uma perda considerada individual (cada personagem sente, em sua própria vivência, os reflexos da nova realidade) e, ao mesmo tempo, coletiva (sociedade portuguesa que, em âmbito geral, sente os reflexos causados pelo processo de descolonização).

Além de Cabral, o autor recorre, também, ao resgate de outras figuras históricas, remanescentes do período colonial português. Entre elas distingue-se Camões, personagem que representa o retorno sob uma outra concepção. Ao passo que a figura de Cabral estava diretamente relacionada à idéia de redescoberta e anulação de todas as expectativas, Camões, enquanto herói épico, é referido como a entidade que, inerente ao conturbado momento vivenciado pelo Portugal contemporâneo transmite a idéia de que é possível, ainda, encontrar forças capazes de superar todas as angústias e tristezas expressas.

Enquanto retornado, Camões ou “um homem de nome Luís”, conforme apresenta mencionado na narrativa defronta-se com uma série de dificuldades, confrontos e incertezas, passando a integrar, portanto, o que se designa como uma epopéia “ao contrário”. Esta definição está ligada ao fato de que o propósito da narrativa

⁶⁴ ANTUNES, 2000, p.11.

não se resume ao canto e à exaltação de determinados heróis, mas de todo o contingente de retornados.

Ao remeter, a princípio, à tradição épica, descaracterizando e desmistificando-a de seus tradicionais princípios, Lobo Antunes visa destacar o processo de retorno como um acontecimento que marca para a sociedade portuguesa o início de uma nova era, ou seja, uma nova realidade, cujos heróis são os vários indivíduos que povoam esse novo contexto.

Embora descrito como retornado, a participação de Camões no contexto narrativo é referida de maneira diferenciada, em comparação aos demais personagens. Apesar de não o destacar como narrador efetivo do romance, (em sua anti-epopéia, Lobo Antunes despreza o discurso monológico e o enfoque nos sentimentos e atitudes de um único herói, em detrimento da valorização, do diálogo e do manifesto popular), a participação de Camões é assegurada no texto através de versos e expressões, evocados no texto de forma aleatória e fragmentada, conforme se percebe a seguir:

[...] o ministério das pescas, o Infante navegador e a Polícia Judiciária plantava litoral abaixo para vigiar ao mesmo tempo o contrabando de haxixe e as manobras dos bucaneiros flamengos. A tonalidade das ondas contra a pedra mudara, agora transparente e doce como o som dos teus olhos.⁶⁵

Em relação à abordagem anti-épica, constata-se, na narrativa, a construção de uma outra espécie de epopéia, ambientada ao contexto e ao pensamento contemporâneo. É apoiado nessa posição que o texto não apresenta a visão de um único narrador ou herói, mas uma dupla representação, em que diferentes e conflitantes vozes povoam o mesmo universo narrativo. A passagem, a seguir, expressa esse contraste:

O cabo, que nos intervalos das rondas de serviço se instalava à secretária a decifrar, num grande dispêndio de cigarros, ordens de serviço de gramática terrível, emprestou ao homem de nome Luís a embalagem de cartão onde guardava a um canto o lixo das repartições marítimas, jornais da Monarchia, alísios, cartas inúteis, os girassóis das bússolas à procura de nortes desconstruídos.

Nesse trecho, a dualidade de vozes e o confronto de temporalidades estão manifestados de modo evidente. Tanto as expressões “cabo” (remetendo aos guardas que fiscalizavam o porto), “monarchia” (grafada com “ch”)e, além disso, a utilização de

⁶⁵ ANTUNES, 2000, p 22.

frases como “uso de girassóis das bússolas à procura de nortes desconstruídos” evocam um remoto período histórico como as navegações e a menção ao império colonial português. Na narrativa, essas duas realidades, embora distintas, são retratadas dentro de um mesmo universo discursivo, pois “[...] é precisamente essa multiplicidade de consciências equípolas e seus mundos que aqui se combinam numa multiplicidade de acontecimentos, mantendo a sua imiscibilidade.”⁶⁶

Outra passagem que destaca o comportamento do homem Luís enquanto presente entre “os ressuscitados que povoam as trevas de Lisboa”⁶⁷ pode ser constatada no fragmento que segue:

O empregado da esplanada, esquecido da esferográfica e do bloco de somas, levantou-se como um harmônico se desdobra e enfiou-se de viés numa espécie de arrecadação ou de cozinha: [...] enquanto afastei a garrafa de água das pedras para um canto da mesa, agarrei na caneta e no caderno do criado sem ossos, sacudi-me melhor na cadeira, apoiei o cotovelo esquerdo no tampo e de ponta da língua de fora e sobranceiras unidas de esforço, comecei a primeiras oitava heróica do poema.⁶⁸

No excerto, a personagem “um homem de nome Luís” retoma um manifesto marcante em Camões: a escrita de *Os Lusíadas*. Percebe-se, nesse sentido, o confronto de posições e realidades aludidos pela ficção, pois, no romance, é agindo como cidadão comum que ele manifesta a escrita de sua obra.

Tal confronto de realidades e discursos, que invade e contagia todo o discurso, vai manifestar-se no resgate de outra personalidade histórica. Reconhecido por Maria Alzira Seixo⁶⁹ como a encarnação do poder temporal, Francisco Xavier corresponde a esse personagem.

Apresentado sob a perspectiva de Pedro Álvares Cabral, Francisco Xavier é representado como o proprietário da Residencial Apóstolo das Índias, considerada uma espécie de pensão destinada, de modo principal, a alojar os descolonizados:

A Residencial Apóstolo das Índias não se situava no Largo de Santa Bárbara, [...] mas no declive de um terreno perdido nas traseiras dos prédios entre a embaixada da Itália e a Academia Militar. Era uma casa arruinada no

⁶⁶ BAKHTIN, 2002, p.4.

⁶⁷ ANTUNES, 2000, p.94.

⁶⁸ ANTUNES, 2000, p.97.

⁶⁹ SEIXO, 2003, p 177.

meio de casas arruinadas diante das quais um grupo de, instalado em lonas num baldio, perguntou”⁷⁰

Marcada por um veemente traço de descaso e abandono, a Residencial Apóstolo das Índias era considerada o endereço indicado para os retornados que não possuíam referência familiar em Portugal, como era o caso de Pedro Álvares Cabral e Diogo Cão (personagem analisada mais adiante). Por outro lado, esse empreendimento possui, no romance, um significado muito mais amplo e profundo. A Residencial Apóstolo das Índias representa, para o autor, o Portugal pós-revolucionário, ou seja, um país desmotivado e redimido a sua condição de abandono.

Enquanto proprietário do estabelecimento, Francisco Xavier apresenta determinadas posturas que remontam o contexto vivenciado por Portugal durante o processo de descolonização e retorno. Caracteriza-se, a princípio, por manter falsas aparências “Na beira comprei eu três cinemas e uma moradia com piscina,”⁷¹, diz ele a Cabral complementando, contudo, nos capítulos posteriores o seguinte: “Nem cinemas, nem piscina: apenas um barraco em pedaços”⁷². Além disso, Francisco Xavier tinha como qualidade a presença de um espírito negociante, expressado pela sua capacidade de comercializar a própria mulher (“...] e a minha mulher, trinta e um anos e sete meses mais nova do que eu, trocada ao meu compadre por um bilhete de avião para Lisboa: Ficas com ela e a mobília e dá-me o papelinho da passagem”⁷³)

Ao ser referido sob uma dualidade de aparências, Francisco Xavier representa, dentre os retornados, a figura que mais retrata a sociedade portuguesa contemporânea. A postura representada pelo personagem (de um lado expressando a supremacia e do outro a fragilidade) está ligada a maneira como a narrativa refere-se aos portugueses e à sociedade em geral, destacada por manter indivíduos que mesmo, interiormente, convivendo com situações de crise e fragilidade buscam camuflar todo esse contexto em favor das aparências.

Essa interpretação múltipla, assegurada a Francisco Xavier, é estendida, do mesmo modo, a D. Manuel e Vasco da Gama, figuras descendentes da tradição heróica e que são referidas, na narrativa, sob um outro entendimento. A partir da convergência

⁷⁰ ANTUNES, 2000, p.31.

⁷¹ ANTUNES, 2000, p.33

⁷² ANTUNES, 2000, p.43

⁷³ ANTUNES, 2000, p.43

de temporalidades, a fala de Vasco da Gama é sustentada por uma diferente forma de interpretação, conforme se constata:

[...] o vosso povo, o pobre povo de Lixboa, Senhor, o que em mil quatrocentos e noventa e oito se amontoou na praia do restelo para me ver partir, aquelas caras sérias lavradas pelo desengano da desgraça, aqueles olhos sem esperança, aquela roupa gasta, o povo que não esperava nada de vós ou de mim por não esperar nada de ninguém nem de milagre algum e me fitava com a expressão sem expressão com que se observam os filhos antes de os entaiparem nas urnas, a vossa raça de heróis e marinheiros, majestade, [...]⁷⁴

A multiplicidade de vozes está retratada nessa passagem. Vasco da Gama, ao dialogar com D. Manuel, produz um discurso destituído de qualquer expressão de glória e saudosismo, expressando uma representação diferente da tradicionalmente destacada pelo discurso historiográfico.

Em relação a essa postura assumida pelo romance, Carlos Reis procede o seguinte comentário:

[...] o romance de António Lobo Antunes abre a possibilidade de desenvolvimentos que estão para além do quadro de referência genológica do romance oitocentista, desenvolvimentos observáveis pelo menos em dois domínios: no domínio dos intercâmbios ou até das interpenetrações entre ficção e real, quando a premência do documento e o testemunho da reportagem transpõe a fronteira porosa e mesmo aberta do campo ficcional; no domínio das práticas discursivas diversificadas que interagem com o discurso do romance, apontando para a desconstrução do gênero, em movimento que tende a subverter constantemente a estabilidade dos textos e dos códigos a que se referem.⁷⁵

Na visão do teórico, é o modo como o Lobo Antunes justapõe, no contexto fictício, uma variedade de práticas discursivas e de temporalidades, que repercute esse nível de excentricidade, possibilitando a evocação de ideais e enfoques, muitas vezes polêmicos e profundos.

É, portanto, baseando-se no resgate, na desconstrução e na reapresentação de significativos episódios e figuras que marcaram a tradição histórico-portuguesa que o autor compõe a referida obra, valendo-se, conforme se acentuará nos capítulos a seguir, de uma posição reflexiva e crítica, fundamentada, por sua vez, por um viés paródico e carnavalizado.

⁷⁴ ANTUNES, 2000, p. 189.

⁷⁵ REIS, Carlos. In: LOURENÇO, CABRAL, JORGE, ZURBACH, 2002, p. 26

A VIAGEM DE VOLTA: AS NAUS E A PARÓDIA DAS DESCOBERTAS

*[..] nunca imaginei que Lisboa fosse esse dédalo de janelas
de sacada comidas pelos ácidos do Tejo, [...] imaginava uma enseada repleta de naus aparelhada
que rescendiam a noz-moscada e a canela, e afinal encontrei apenas
uma noite de prédios esquecidos [...] uma ruína com ameias em cuja hera dormiam gritos
estagnados de pavões*

António Lobo Antunes⁷⁶

Integrando uma linha ficcional que reflete a sociedade portuguesa pós-revolução e procurando enfatizar o conceito e a especificidade do “ser português” no contexto contemporâneo, Lobo Antunes, em *As Naus*, apresenta um resgate da tradição histórica e uma reflexão em torno dos nomes que marcaram a cultura portuguesa, no decorrer dos séculos. Ao propor esse retorno ao passado, mais especificamente, ao período colonial português, o romance instaura uma reflexão em torno da organização, do pensamento e da representação da sociedade portuguesa no contexto atual.

Ao utilizar a tradição histórica como estrutura basilar nessa reflexão, a narrativa se distancia dos tradicionais processos de leitura que condicionam as fontes historiográficas. Conforme mencionado no capítulo anterior, o romance nega a supremacia de um narrador único. E apresentando uma linguagem fragmentada, a narrativa expressa uma multiplicidade de narradores, o que permite com que várias vozes sejam ouvidas no lugar de um narrador que tudo guia.

Além de contestar a presença de uma voz monológica, a presença do recurso polifônico no romance possibilita que sejam ouvidos os lamentos e os desabafos de vultos históricos já sem referência, no país que outrora representaram.

Ao enfocar o regresso de determinadas personagens históricas, a narrativa promove sua correlação, no plano semântico, com a literatura de viagens, retomando, nesse processo, um dos mais representativos textos do imaginário português, *Os*

⁷⁶ ANTUNES, 2000, p.92.

Lusíadas de Camões. No entanto, o diálogo que estabelece com essa obra-prima é pautado por uma perspectiva revisional, visto que não é o ganho adquirido com a deslocação que está em causa, mas o sentimento de perda e anulação do presente, provocado pelo regresso.

Elenca-se, portanto, uma paródia à tradição histórica e cultural portuguesa cantada e exaltada pela poesia épica de Camões. Movida pela inspiração paródica, *As Naus* expressa seu descompromisso com as especificidades que norteiam o discurso oficial, instaurando a possibilidade de difundir novas versões e interpretações acerca da tradição histórico-cultural portuguesa.

Nesse processo, a anti-epopéia, representada no referido romance, resgata e reinterpreta o contexto quinhentista em sua acepção linguística, histórica e ideológica. A postura revisional concretiza-se por meio da desmistificação de personagens ilustres, e, por extensão, de tudo o que eles constituíram como representações. Dessa forma, o discurso contestador, de cunho contra-ideológico, parte dos textos fundadores para negá-los, questionando o projeto imperialista que teria levado a nação à ruína. Nesse contexto de releitura, as Tágides, ninfas do Tejo invocadas na épica camoniana, surgem na obra com toda a sua decadência:

O reformado pensou que quase tudo mudara em Lixboa desde que embarcara para Angola, a habitar, no meio da violenta solidão dos negros. Uma epidemia de moléstia ribeirinhas extinguiu praticamente as tágides, reduzidas a um pequeno cardume de sereias grisalhas que se alimentavam dos esgotos de Chelas e do sedimento de Siderurgia. [...] 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 amoníacas.⁷⁷

É apresentando um olhar crítico acerca da tradição portuguesa, movido, entretanto, por uma componente irônica que o autor promove a reinterpretação das conquistas portuguesas, desmontando as verdades assinaladas pelas fontes historiográficas.

A paródia afirma-se, nesse processo, como instrumento fundamental para a efetivação e representação do enredo ficcional. Considerada, dentro da tradição literária, como um dos termos mais antigos, a definição e o entendimento desse recurso linguístico sempre tem sido, entre os teóricos e leitores, motivo de discussão.

⁷⁷ ANTUNES, 2000, p. 118-120.

Reconhecida, historicamente, como o sinônimo de citação irônica, pastiche, intertextualidade ou apropriação, a paródia, tradicionalmente, tem sido caracterizada como um processo derivativo, marcado pela imitação zombeteira.

No entanto, no contexto moderno, a paródia é definida sob uma ótica diferenciada. Em vez da visão depreciativa, esse recurso representa a confrontação de variadas posições e perspectivas, instauradas por meio de uma postura criativa e produtiva, a qual visa estabelecer o processo de diferença na essência da similaridade. Conforme assinala Linda Hutcheon, “[...] a paródia não é a destruição do passado”⁷⁸, mas é a sua evocação e a sua interpretação ao mesmo tempo. A paródia representa o instrumento fundamental para se compreender, de maneira diferenciada, a história humana, na medida em que propicia a sua representação sob um enfoque irônico e dessacralizador. Ao desenvolver essa função, a paródia pode ser compreendida como o recurso difusor de uma nova forma de se pensar sobre a representação e a validade do conhecimento histórico.

Lobo Antunes apresenta, em *As Naus*, essa proposta de resgate e reinterpretação do contexto histórico, por meio do artifício paródico. Essa obra compõe-se de uma atmosfera deceptiva, característica que envolve todas as obras desse autor, integrada, no entanto, a uma nota diferente:

[...] de humor e fantasia, de deformação divertida da realidade e dos acontecimentos, de brincadeira assumida no jogo das palavras com fatos sérios, decisivos e também, muitas vezes trágico, do conteúdo efabulativo, que desta vez se ocupa de períodos clássicos da história de Portugal⁷⁹

Ao propor uma reflexão acerca do Portugal contemporâneo, Lobo Antunes destaca a forte ligação entre esse país com sua tradição histórica, resgatando personagens marcantes do cenário histórico português. Tal resgate é movido, no entanto, por uma evidente recorrência à ironia e à fantasia. A necessidade de repensar e reinterpretar os conceitos e entendimentos postulados, de modo específico, pela sociedade portuguesa do século XX, acerca de sua tradição histórico-cultural.

Além dos personagens, já citados, no capítulo anterior (Cabral, Francisco Xavier, Vasco da Gama, D. Manuel, Diogo Cão), outras figuras são evocadas no

⁷⁸ HUNTCHÉON, Linda. **Poética do Pós-modernismo: história teoria, ficção**. Rio de Janeiro, Imago, 1991, p.165.

⁷⁹ SEIXO, 2003, p.167.

romance. Dentre essas, se destacam D. Sebastião, Garcia da Orta, Manuel de Souza e Sepúlveda, além de outros heróis. Ao serem resgatados dos registros historiográficos, esses (e os demais) nomes trazem consigo uma ampla carga histórica. Tais referências acompanham esses personagens ao serem mencionados a partir do pressuposto paródico e dessacralizador. Uma das primeiras passagens que repercute a maneira como o autor destaca determinados eventos e figuras históricas, através da interpretação paródica está expressa no trecho:

Depois de sete amotinações sangrentas, onze assaltos de baleias extraviadas, missas incontáveis e um temporal idêntico aos suspiros de Deus na sua insônia pedregosa, um gajeiro berrou, Terra. O mestre firmou óculo no castelo da popa e lá estava a baía de Loanda invertida pela refração da distância, a fortaleza de São Paulo no cume, traineiras de pescadores, uma corveta da Armada, damas que tomavam chá sob as palmeiras e fazendeiros engraxando os sapatos enquanto liam os jornais nas pastelarias das arcadas.

80

No fragmento em questão, o autor refere-se à chegada dos colonos portugueses à Loanda, (capital de Angola e uma das colônias africanas que Portugal exerceu domínio até meados da década de setenta). É interagindo, de forma irônica, situações que marcaram a história da expansão marítima portuguesa (como os transtornos enfrentados e a posterior alegria ao se deparar com um novo território) com imagens referentes ao período contemporâneo (fazendeiros e damas já residentes nas colônias), que o autor propõe o resgate determinados aspectos da história portuguesa sob uma nova ótica.

Através da paródia, produzida em relação à história da expansão marítima portuguesa Lobo Antunes procura destacar a colonização dos territórios africanos e as dificuldades enfrentadas pelos portugueses colonizadores.

Nesse sentido, é por enfrentar os mais diversos empecilhos, apresentando um espírito de coragem e ousadia, que determinadas figuras se consagraram na história da expansão colonial portuguesa, transformando-se em verdadeiros heróis da pátria. Inspirado nesses manifestos, o autor desenvolve sua reflexão, empreendendo uma homenagem aos portugueses que abandonaram seu país de origem para viver em outras terras, dissolvendo a língua e a cultura lusitana e que por outro lado, não são reconhecidos de forma expressiva pela tradição histórico-cultural portuguesa.

⁸⁰ ANTUNES, 2000, p.11.

Tal reflexão vai ser mais incisiva, no entanto, a partir do momento em que a narrativa destaca o retorno dos colonos portugueses a sua terra natal. Nesse contexto, condicionado por um sentimento de pessimismo, o romance menciona o retorno de todos os cidadãos que, nos mais diferentes períodos da história, partiram de Portugal,

Pedro Álvares Cabral, conforme já salientado, encontra-se entre as personagens que, na ficção, são sujeitadas à parodização. Acompanhado de uma mulata e de seu filho, Pedro Álvares Cabral retorna a Portugal, sem qualquer espécie de honras militares, ao contrário, é detido na alfândega por não possuir, nesse país, familiares como referência:

[...] um escrivão da puridade [...] lhe perguntou o nome (Pedro Álvares quê?), o conferiu numa lista dactilografada cheia de emendas e cruces a lápis, tirou os óculos de ver ao perto para o examinar melhor, [...] e inquiriu de repente Tendes família em Portugal?, e eu disse Senhor não, [...] ⁸¹

Sem família e desprovido de apoio familiar e de bens financeiros, Cabral e sua família são conduzidos a uma humilde pensão, da qual assiste sua mulher transformar-se em uma prostituta no intuito de obter recursos para o pagamento da pensão e empreende o seguinte desabafo:

Rocei-me pela ombreira, farejando, mas a noite de Lixboa 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 dos séculos idos, à mulas de frade e a fezes de chibo doente no ondeado do terreno vago. ⁸²

Um Portugal abalado e destituído de qualquer grandeza, essa é a imagem destacada por Cabral, enquanto herói retornado, acerca desse território que redescobre após séculos de separação. No trecho, comportando uma visão pessimista em relação ao cenário manifesto, o autor destaca, de maneira irônica e crítica, o retrato de duas “Lisboas”: a antiga, marcada pelo cheiro da terra e da “vinha virgem do capim”, e a Lisboa contemporânea, referida como portadora do cheiro da “peste dos séculos idos”, isto é, apresentando um ambiente marcado pelo descaso e desânimo em relação à vida e ao lugar onde se vive que a capital portuguesa é descrita na narrativa.

⁸¹ ANTUNES, 2000, p. 14

⁸² ANTUNES, 2000, p. 38.

É inspirado no variado universo de interpretações, motivado pelo recurso paródico que Lobo Antunes recorre a Pedro Álvares Cabral apoiado numa interpretação múltipla, resgatando e destacando o mesmo como personalidade histórica e, ao mesmo tempo, regresso africano.

A paródia, nesse contexto, rompe com os preceitos que norteiam a organização do discurso tradicional, ao permitir a incursão de expressões, pontos de vista e discursos completamente distorcidos e indiferentes a qualquer questionamento ou restrição. É utilizando a paródia como apoio que a narrativa destitui Cabral de sua imponência, descrevendo-o entre os retornados portugueses que compartilham uma mesma sensação de abandono e miséria social:

[...] esquadrinhava becos do Cais do Sodré, mendigando trabalho aos porteiros-veletes-de-espadas das boites de putas; almoçava bolos de arroz em leitarias solitárias com uma única mosca a teimar sobre o balcão; passava um chupa-chupa de tangerina ao miúdo e trepava aos miradoiros a impigir-se de guia para traduzir aos alemães o panorama de capoeiras humildes e de miséria tranqüila de Lixboa [...]⁸³

Desempenhando atitudes e discursos completamente divergentes a sua representação histórica, Cabral é destacado como um herói ignorado, desconhecido e desprestigiado pela sociedade portuguesa. Essa miséria e ausência de qualquer reconhecimento pode ser compreendida no texto a partir de uma dupla interpretação: num primeiro momento, essa desmitificação do herói acena para a necessidade de aproximar as relações entre história e contexto atual, não tornando a tradição histórica somente como algo inatingível e objeto apenas de veneração. Por outro lado, se refere aos retornados como os heróis do Portugal contemporâneo tendo em vista as dificuldades encontradas e os problemas que enfrentaram na sua chegada ao país.

A paródia, portanto, elucidada no romance, não está fundamentada apenas no componente irônico e humorístico, mas no senso reflexivo e crítico. Segundo Linda Hutcheon, o conceito de paródia não se resume, somente, no sentido de contra-canto, sugerindo, portanto, a idéia de cumplicidade e compromisso com o discurso parodiado. Já em relação à ligação entre ironia e paródia, a teórica argumenta que nem mesmo nas situações em que o componente irônico se manifesta de forma expressiva no texto, a

⁸³ ANTUNES, 2000, p.67.

paródia deva ser analisada a partir de seu penhor destrutivo, pois ela pode assumir a função de lúdica ou criticamente construtiva.⁸⁴

Lobo Antunes adere, no romance, essa função exercida pela paródia. Sua proposta não é somente empreender de forma divertida o resgate e a reescrita de certos eventos e personagens históricos, mas, imprimir, a partir dessa postura, uma reflexão acerca da nação portuguesa contemporânea.

Em seu ensaio sobre *As Naus*, Sueli Tavares Rodrigues analisa esse olhar sobre o passado que esse romance privilegia:

Há necessidade de se olhar para um passado, sim, remoto ou recente, para se avaliar a insuficiência do presente e refletir sobre o futuro. Na pluralidade de vozes que se cruzam na relação tempo-espço, esvazia-se o discurso oficial. No limite de sua experiência, o português que foi à guerra colonial, ao voltar a Portugal, sente-se ‘despaisado’, num império em ruínas.⁸⁵

Venerado em Portugal como figura relevante na evangelização das Índias, Francisco Xavier, que conviveu durante o período colonial português, é parodicamente destacado, no romance, como dono de um imundo prostíbulo. Com isso, a exemplo do que realiza com Cabral, Lobo Antunes destitui, desse personagem, grande parte das referências responsáveis por o tornar uma personalidade reconhecida. Francisco Xavier assume, dessa forma, um papel totalmente desprovido de sua natureza histórica.

Tal processo pode ser percebido, a princípio, no retorno dessa personagem a Portugal. Após ceder a esposa a um compadre em troca de uma passagem de avião, Francisco Xavier regressa à capital portuguesa. No entanto, todas as lembranças e expectativas que mantinha acerca desse país são desconstruídas logo na sua chegada a Lisboa. Vagando pelas ruas da capital portuguesa, o herói torna-se um desconhecido, descobrindo um Portugal até então estranho a suas lembranças. Nesse contexto, ao perceber a decadência desse país, no que refere-se a seu passado de glória e conquistas, Francisco Xavier:

De início, não soube o que fazer num sítio absurdo chamado Lixboa, [...] uma capital [...] mais antiga e quieta do que uma tia entrevada, cujos postigos e janelas desciam e trepavam encostas [...]. Principiou então a pedir esmola por

⁸⁴ Huntcheon, Linda. **A teoria da paródia**. Lisboa, Edições 70, 1989.

⁸⁵ RODRIGUES, Sueli Tavares. Sob o galope de um cavalo impossível (a partir de *As Naus* de Lobo Antunes). In: **Anais do XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.

aqui e por ali, domingos nas imediações das igrejas, vestido de trapos de batina e roupas de náufrago disputada a outros vagabundos, no Terreiro de Paço, quando as ondas fractuavam na muralha as naus gastas por diarreias de banana e de carne de tatu que tornavam do Brasil.⁸⁶

Constatando a necessidade de adequar-se ao novo contexto, este herói retornado propõe idealizar um empreendimento, trata-se da Residencial Apóstolo das Índias, pensão, conforme mencionada no capítulo anterior, considerada o destino dos muitos personagens históricos que povoam o romance. Em relação a sua atuação como gerente a narrativa assinala:

O senhor Francisco Xavier, indiano gordo de sandálias, recebeu-o no camarote do vestibulo, 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 a estrume de curral de miséria, e percebia-se o andamento de migração de nuvens pelos orifícios do reboco. Como se houvesse também guerra aqui, pensou Pedro Álvares Cabral, como se um morteiro destruísse os prédios.⁸⁷

Um cheiro de “estrume de curral da miséria”. É com essa constatação que o personagem Cabral, ao ser acolhido por Francisco Xavier, descreve o ambiente da pensão. A recorrente referência a essas descrições e manifestações de excrementos, odores fétidos, estado de ruína e decrepitude, instaura-se no texto como “[...]um sinestésico apodrecimento que metaforiza a putrefação dos ideais de outrora”⁸⁸. Portanto, não é movido por um enfoque idealizador e específico que essas personagens são destacadas, mas movidas, acima de tudo, por uma posição ridicularizadora. Em relação a essa expressão, o capítulo a seguir (relacionado à carnavalização) destacará uma análise mais acentuada.

Ao parodiar a representação de Francisco Xavier na tradição histórica, é referido no texto como um personagem portador de muitos defeitos, dentre eles, a cobiça: “Não os preveniram, espantou-se o senhor Francisco Xavier, que tem de entregar cinco contos de sinal?”⁸⁹ e a falsidade, pois embora mencionasse a todos, ele não possuía “[...] nem cinemas, nem piscina, apenas um pedaço de barraco entre os pedaços de barraco”⁹⁰

⁸⁶ ANTUNES, 2000, p.103.

⁸⁷ ANTUNES, 2000, p.32.

⁸⁸ ALVES, Tatiana. Disponível em: [http:// www.ala.com](http://www.ala.com). Acesso em: 05 nov. 2007, p. 4.

⁸⁹ ANTUNES, 2000, p.33.

⁹⁰ ANTUNES, 2000, p.43.

Esses sentimentos vão transparecer, desde o início, na maneira como Francisco Xavier adquire esse imóvel. Após manobras fraudulentas e negociações suspeitas, esse retornado negocia a referida pensão:

Amigos desocupados, bêbedos sem vintém [...] ajudaram-no a consertar os muros com pedaços de cartão e restos de tijolo, furtaram camas, retretes e colchões esbarrigados dos armazéns de sucata e carragaram-nos durante a noite, cidade a fora numa procissão de contrabandistas, [...]. Quatro dias depois atravessou a cidade a pé, de sobretudo pelos calcanhares a informar Fernão Mendes Pinto que graças a meia dúzia de promessas à Virgem santíssima e aos pastorinhos de Fátima a Residencial Apóstolo das Índias se encontrava em condições de receber os pecadores dos trópicos que surgissem.⁹¹

Na passagem, estão evidentes os indícios de esperteza e malandragem do comerciante. Após reconstruir a pensão com materiais, objeto de furto e outras trapaças, Francisco Xavier admite a seu amigo e sócio, Fernão Mendes Pinto, ter remodelado o imóvel, apenas com a ajuda do poder divino.

A falsidade, a esperteza e o senso negociante do personagem repercutem com mais vigor, no modo como o proprietário interage com os hóspedes do local, prostitutas, em sua grande maioria, e mulheres que, retornadas da África, eram induzidas a vender seu corpo pelas ruas de Lisboa. A passagem, a seguir, destaca essa artimanha utilizada por Francisco Xavier, no intuito de obter lucros no Portugal contemporâneo. Nesse universo, as mulheres são referidas apenas como meros objetos, cujo princípio de vida era a obtenção de recursos financeiros:

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 espalharam as ancas demoradas pelos jardins e pátios da cidade, [...]. Em pouco tempo, e graças à benção do Pai, um desmesurado rebanho de convertidas ocupava todos os bairros de Lisboa.⁹²

No referido trecho, Francisco Xavier relata a maneira como obteve sucesso na Lisboa contemporânea. Era coordenando e monitorando a atuação de muitas africanas, na empresa da prostituição, que esse negociante retornado conseguiu sobressair-se e reaver-se na transformada sociedade portuguesa.

⁹¹ ANTUNES, 2000, p.105.

⁹² ANTUNES, 2000, p.106.

Por outro lado, ao promover esse discurso de contestação de valores humanos e sociais, Lobo Antunes na paródia que constrói acerca da figura de Francisco Xavier (personagem que se tornou conhecida historicamente por representar Portugal nas colônias de domínio português) propõe ironizar a forte presença da religiosidade na vida do povo português.

A ligação entre Portugal e o pensamento cristão transpõe as barreiras da história. O poder divino sempre esteve subjacente ao modo de pensar e agir dos portugueses. No romance, a recorrência à desmistificação de figuras e modos de pensar atinge, também, a referência às expressões de cunho religioso. Ao mesmo tempo que promove, via discurso paródico, uma reflexão acerca da presença do pensamento cristão na vida do povo português, Lobo Antunes assinala, de forma humorística, uma leve crítica a esse modo de pensar.

Com a proposta de desconstruir e desmistificar determinados pensamentos instaurados na cultura popular, o romance recorre a um outro herói histórico. Trata-se de D. Sebastião. Mencionado e trabalhado, na obra, como metáfora de um tal “nada que é tudo”, é com essa expressão que Maria Alzira Seixo define a participação de D. Sebastião em *As Naus*. Conforme assegura a teórica, “[...] é o sentido dessa privação ou dessa ausência que justamente faz a sua matéria, e organiza a significação do romance, situada entre uma plenitude patrimonial herdada e uma carência contemporânea cujo preenchimento é posto em questão”.⁹³

Resgatando e trazendo esse personagem e, bem como, todo o imaginário mítico, desencadeado em torno da figura do mesmo, para o Portugal atual, Lobo Antunes visa fortalecer em evidência outra personagem responsável por marcar a tradição histórico-cultural desse país. O texto refere-se D. Sebastião, referido, na narrativa, por meio de um acento irônico e, ao mesmo tempo, humorístico.

Foi então que topamos com um grande aparato militar de castelhanos protegendo uma tenda alumiada de barraca de feira o rei D. 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 lambar uma mortalha de haxixe, tinha sido esfaqueado num bairro de droga de Marrocos por roubar a um marricas inglês, chamado Oscar Wilde, um saquinho de liamba.⁹⁴

⁹³ SEIXO, 2003, p.184.

⁹⁴ ANTUNES, 2000, p.179.

Reconhecido como um personagem historicamente idolatrado pelo imaginário popular português, D. Sebastião representa, na cultura portuguesa, o sinônimo da busca pela felicidade nacional, além da justiça e da experiência de grandeza. Essas crenças e predições, geradas com o seu desaparecimento em 1578, na batalha de Alcácer Quibir ultrapassaram a barreira dos tempos. A expectativa do retorno do rei passou a ser convertida num mito. Trata-se do sebastianismo, mito gerado no imaginário português, que, em alguns momentos históricos, chegou a concretizar-se como movimento social de caráter messiânico.

É através da paródia, elencada em torno desse personagem, que Lobo Antunes propõe dessacralizar todo o idealismo e a expectativa, encerrada, em torno do referido rei de Portugal. Nesse sentido, retomando a poesia épica *Os Lusíadas*, a qual idealiza o povo e a nação portuguesa, *As Naus* caracteriza-se por manifestar um enfoque mais reflexivo e distinto da tradição conhecida. Ao retratar sob um enfoque irônico, humorístico e, conseqüentemente, destituído da grandeza épica, o autor apresenta uma versão mais divertida da tradição consagrada.

Ao romper, através do trecho mencionado, com os tradicionais manifestos elencados em torno dessa figura na cultura popular, bem como no discurso historiográfico, o autor visa refletir sobre a maneira como esse mito está inserido na mente dos portugueses. É convivendo com esses manifestos que os autores instauram a possibilidade de repensar sobre a vida e a cultura da nação portuguesa.

Outro famoso personagem que surge, no romance, representado de forma pejorativa e sujeito à proposta de desconstrução e de desmitificação, é o navegador Diogo Cão. Apresentado, da mesma forma que Cabral e outras personagens importantes no contexto da história colonial portuguesa, a Residencial Apóstolo das Índias como residência, Diogo Cão é referido, na narrativa, sob a ótica de Cabral:

O primeiro amigo que fizeram na Residencial Apóstolo das 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 nos degraus da pensão a ver nas ripas dos telhados o frenesim das rolas, anunciava-me, já de voz incerta, beberricando de um frasco oculto no forro do casaco, que há trezentos, ou quatrocentos, ou quinhentos anos comandara as naus do Infante pela Costa de África abaixo.⁹⁵

⁹⁵ ANTUNES, 2000, p.65.

Navegador que se tornou conhecido e reconhecido no contexto da expansão colonial portuguesa, por descobrir e comandar várias rotas comerciais, Diogo Cão corresponde ao primeiro hóspede com quem Pedro Álvares Cabral se relaciona, na pensão.

Em relação a sua representação, condicionada ao enfoque desconstrutivo, Diogo Cão assume, no romance, o papel de fiscal da Companhia das Águas. É reduzindo o outrora ilustre navegador a um homem atormentado que vive, incansavelmente, ligado às lembranças de um passado remoto que a narrativa manifesta sua referência a essa personalidade histórica.

Assumindo o papel de um herói, ignorado pelo contexto histórico-social do qual é integrante, Diogo Cão, então enebriado pelos sintomas da bebida expõe suas lembranças e ordens históricas: “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-no para cá antes que um veneziano idiota o leve para a Itália, e a gente trouxe-lhe ao Algarbe [...]”⁹⁶

Era, portanto, intercalando essas lembranças do período áureo português com o cenário contemporâneo, que esse herói descaracterizado expressava sua indignação com a realidade manifesta:

[...] o camelo cada vez mais rico e eu reduzido aos meus cálculos de ilhas e aos meus diários inúteis num reyno onde os marinheiros se coçam, desempregados, nas mesas de bilhar, nos cinemas pornográficos e nas esplanadas de cafés, à espera que o Infante escreva de Sagres e os mande à cata de arquipélagos inexistentes à deriva na desmedida do mar.⁹⁷

Neste fragmento, fica evidente o confronto de temporalidades, num mesmo universo. Nesse processo, significativa é a recorrência que se revela a determinados termos (já destacados em vários momentos desse texto) como *Lixboa* e *Reyno*, escritos na grafia quinhentista, estendendo, portanto, ao plano lingüístico, a atitude a uma denúncia passadista na mentalidade portuguesa. De um lado, representantes do modelo ideológico do passado referido em virtude da grafia arcaica assinalada; e, por outro, o contexto contemporâneo, marcado pela decadência dos sonhos e mitos. Em *As Naus*, e, de modo especial, no trecho mencionado, esse manifesto se verifica, de forma quase grotesca, uma vez que as esferas temporais se entrecruzam violentamente, gerando

⁹⁶ ANTUNES, 2000, p.68.

⁹⁷ ANTUNES, 2000, p.68.

choque e angústia nos personagens, (“diários inúteis num reyno” – expressão utilizada para referir-se à situação de abandono e descaso com que viviam os antigos heróis).

Tal enfoque é assinalado com mais ênfase no capítulo em que se destaca a missão conduzida por esse navegador retornado. Diferente do discurso a que a história lhe assegura, Diogo Cão é retratado, na obra, à procura de ninfas (o romance retoma, com isso, a referência às Tágides, invocadas em *Os Lusíadas*):

Diogo Cão viu-as pela primeira vez, quando el-rei nosso senhor mandou que se estabelecesse um trânsito regular de embarcações entre Portugal e Amsterdão. [...] o descobridor encontrou-se numa avenida pavimentada de pentágonos de flúor e de reflexos de canais [...] com vitrinas acesas que mostravam [...] 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 nossos rios estão desertos, as ninfas emigraram de cardume para aqui.⁹⁸

No romance, era inspirado por uma constante busca a essas ninfas inspiradoras que Diogo Cão vivia, antes de retornar a Lisboa. De Amsterdã à Loanda ele percorre, de forma anônima, uma incansável busca por essas divindades: “Durante doze anos, sete meses e vinte e nove dias, Diogo Cão buscou zelosamente, por decreto régio, nos precisos lugares onde devem ser buscadas, isto é, nos cabarés à noite e na praia de manhã, [...]”. Percebe-se, nesse processo, a maneira como essas ninfas eram descritas. Assumindo o papel de criaturas decrepitas e destituídas das evocações assinaladas por Camões, as mesmas ecoam no romance a visão da fragilidade e da decadência de certas imaginações.

Ao envolver-se em torno da busca e do desejo de reencontro com essas ninfas irreais e desmitificadas, Diogo Cão destaca-se entre os personagens retornados como o que “[...] põe em questão o traçado do mundo então definido, menosprezando a concepção de literatura de viagens que dele decorre.”⁹⁹ Tal processo de redimensionamento, realizado pelo texto em torno dessa mudança de concepções, aparece evidenciado, por sua vez, no discurso de uma das ninfas idealizadas pelo herói no contexto romanescos. Corresponde a uma prostituta, velha e sábia que retorna a Portugal atrás de Diogo Cão, enquanto o mesmo permanecia obcecado pela busca de sua sereia.

⁹⁸ ANTUNES, 2000, p.145-146

⁹⁹ SEIXO, 2003, p.175.

No capítulo em que a prostituta surge como narradora, a desmistificação é enfatizada pela antítese entre imagens da sedutora sereia, e da velha mulher, enfocando o contraste entre sonho e realidade. Beatriz Lima, em estudo sobre o romance, destaca a função da prostituta na trama:

[...] a velha prostituta, sábia e maternal com sua arte de fazer homens se sentirem meninos. Ela volta de África para Portugal a fim de procurar Diogo Cão, um navegador enlouquecido que, durante anos contemplava as águas obsessivamente na esperança de achar a sua sereia. A velha, não contaminada pelos mitos históricos, talvez esteja associada à Mãe / Terra portuguesa, que tenta desesperadamente recuperar o Filho / Povo para trazê-lo de volta à realidade.¹⁰⁰

A imagem da prostituta representa, na obra, a busca eternizada do amor e do companheirismo. Essa personagem acentua, no romance, um certo grau de pessimismo e melancolia, traços característicos de toda a obra.

Manuel de Souza e Sepúlveda, fidalgo morto em naufrágio está também presente entre os personagens destacados na narrativa. A exemplo do acontece com outras personalidades históricas, Sepúlveda surge no texto como uma figura histórica desconhecida e ignorada pelo contexto em que é mencionado. Em uma das passagens, a ele dedicada, pode-se constatar a maneira como o autor reconhece a figura desse herói. Sepúlveda é destacado como portador de um duplo pensamento, sentindo-se, no mesmo momento, apegado ao passado e ignorado pelo presente:

[...] Entendeu-se com Fernão Mendes Pinto e o senhor Francisco Xavier sobre os pormenores de recrutamento e manutenção de um contingente razoável de mulatas, e mobiliou o andar do Campo Pequeno em novos fósseis africanos e novas azagaias de antropófagos pescadas nos antiquários de Lixboa. Como nunca logrou constituir sua nova coleção de conchas de rio onde as sereias cantava m baixinho saudades indistintas, substituiu-as por fotografias de cavalheiros de patilhas e de damas de sobrolhos terríveis, compradas em feiras de província no desejo de inventar para si mesmo o passado que perdera.¹⁰¹

Ao congregar essa atitude no romance, Manuel de Souza e Sepúlveda é definido como o caso verdadeiramente singular de fracasso, enquanto colono africano. Nos primeiros tempos que permanece em Portugal, vê o único bem que mantinha (um apartamento) ser invadido. Tal situação contribui para a desconstrução e desmotivação

¹⁰⁰ LIMA, Beatriz Mendonça. As naus de Lobo Antunes. I: Boletim do SEPESP, V.4. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992, p.57.

¹⁰¹ ANTUNES, 2000, p. 126.

desse personagem. É vivenciando um estado de completo abandono e pobreza que o mesmo reencontra e redescobre a nação portuguesa. No entanto, apesar de conviver com esses problemas que marcaram a sua chegada a Portugal, com o passar do tempo, Sepúlveda consegue se reerguer e conquistar um espaço no país:

Montara o bar e alugara a casa 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, a tapar as sardas do peito com as tiras da camisa. Mas no mês seguinte, lavado e barbeado, com um magnífico fato inglês e uma gravata de seda, pagava o trespasse da discoteca aos netos do antigo dono, atirado a um lar de inválidos por uma trombose oportuna.¹⁰²

Ao adquirir um bar, localizado na periferia de Lisboa, Sepúlveda organiza e instrui um pequeno grupo de mulheres, a princípio, a fim de trabalharem como prostitutas. É esse ofício que garante seu sucesso estrondoso na metrópole. Nesse sentido, a proposta de desmitificação e desconstrução da referência histórica reflete, de maneira evidente, na figura desse navegador, visto que é invertendo sua posição de personagem conhecida historicamente, sendo reduzido, por sua vez, a uma profissão de pouco reconhecimento público, que consegue se adequar ao cenário atual português.

Rematando, por fim, os capítulos que desencadeiam o retorno dos navegadores, escritores e outros vultos das descobertas, o romance acentua uma dupla mítica, formada por D. Manuel e Vasco da Gama:

Havia quarenta e dois anos que Vasco da Gama não falava ao monarca, e [...] encontrou um príncipe envelhecido afastando as moscas com o ceptro, de coroa de lata com rubis de vidro na cabeça e hálito de purê de maçã de diabético, acorado no banco de uma janela gótica aberta para os galeões de sua esquadra, que contemplava, desinteressado, na melancolia das gripes [...]. O rei e o navegador, alheios ao cortejo de desocupados que os troçava, rindo-se do ceptro e da coroa de lata, caminharam ao comprido do Tejo [...] Sentiram-se finalmente iguais, na sua decrepitude e no seu cansaço.¹⁰³

Dom Manuel, ícone do pensamento imperialista, surge no romance como uma figura caricatural, e sua descrição mostra-o como um ser ridículo, com coroa de latão. Na passagem, acima citada, em que o mesmo se encontra com Vasco da Gama, então transformado num astucioso jogador de cartas, tem-se a alteração de significados e

¹⁰² ANTUNES, 2000, p. 126.

¹⁰³ ANTUNES, 2000, p. 119-120.

elementos de ordem carnavalesca que perpassam a narrativa expondo com maior expressividade as marcas da decadência do presente.

Maria Alzira Seixo, ao analisar o modo como essas duas personagens são representadas no romance, conclui que rei D. Manuel e Vasco da Gama se apresentam de maneira:

[...] significativamente *alterada* para uma percepção de *alienação* mental, isto é, numa alteração que nas outras personagens consiste num tornar-se outro em termos sócio-económicos, e aqui é tomada como uma *mudança* da personalidade em *outra coisa*, mas com características patológicas, onde a presença do *outro* acaba por anular a instância subjetiva.¹⁰⁴

Conforme menciona a teórica, é na transformação e na ridicularização do comportamento dessas figuras que a narrativa manifesta sua proposta de repensar e reconfigurar a imagem de império e os conceito de nação portuguesa.

No entanto, de todos esses personagens parodiados no texto, duas figuras anônimas, correspondentes a um casal de colonos provenientes da Guiné, são os que menos sofrem com a intervenção da paródia. Nesse sentido, o aspecto humorístico que envolve outros personagens do texto também pode ser constatado nestas figuras, porém de uma forma mais sutil, visto que está direcionado aos efeitos de alienação mental sofrido pela mulher:

[...] E a mulher disse Não pertenço aqui num sussurro que provinha do interior da sua desilusão e da sua miséria, e repetiu baixinho Não pertenço aqui na exacta voz da noiva do retrato. [...] Não somos de parte alguma agora, respondeu o marido.¹⁰⁵

O homem e a mulher da Guiné correspondem aos únicos personagens remanescentes da tese inicial do romance. Na medida em que permanece anônimo, esse casal simboliza uma boa parte da massa de retornados, os quais vivenciaram a sensação de não-pertença e de estranhamento ao retornar ao país. Portanto, o autor procura preservar essa dupla de personagens com o propósito de manter, no texto, uma direta referência acerca da descolonização portuguesa na África.

Por fim, ao concluir a proposta de parodização, desconstrução e leitura crítica do passado, o último capítulo do romance apresenta o apogeu do processo de

¹⁰⁴ SEIXO, 2003. p.183.

¹⁰⁵ ANTUNES, 2000, p.56.

desmitificação, manifestado ao longo de toda a narrativa. Todas as personagens históricas, que integram a massa dos retornados, aparecem presas num hospício, esperando como última alternativa de resgate e salvação e o retorno de D. Sebastião. Camões, que narra todo esse manifesto, imagina como seria o retorno do monarca: “[..] uma horda de tísicos em uniforme hospitalar, acorados na neblina das dunas, à espera de um monarca risível que se elevaria das águas na companhia de seu exército vencido.”¹⁰⁶

Considerando que essas figuras representam as expressões basilares da história e da tradição cultural portuguesa, compreende-se que, ao destituí-las de sua natureza histórica, a narrativa visa refletir sobre a própria nação lusitana. A sociedade portuguesa surge, por meio do enfoque paródico, como um país doente, sujo, abandonado e preso a um passado remoto. Trata-se, portanto, de um outro Portugal, inspirado pela expressão paródica, mas também por outros elementos. Além do recurso à paródia, a narrativa faz referência, em vários momentos, ao enfoque carnavalesco, na medida em que propõe a ridicularização e o rompimento de ditames e fronteiras. É no capítulo a seguir, que se procurará explicitar de que maneira, ao promover esse romance paródico, Lobo Antunes recorre ao ponto de vista carnavalesco.

¹⁰⁶ ANTUNES, 2000, p.240.

AS NAUS: FANTASIAS AUDACIOSAS E EXAGEROS DESMEDIDOS: A CARNAVALIZAÇÃO NO ENREDO ROMANESCO

*O polícia considerou desconfiado
a coroa de folha- de- flandres com esmeraldas
de plástico, as farripas e a pompa 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.*

António Lobo Antunes¹⁰⁷

Conforme salientado, nos capítulos anteriores, uma das marcas que distinguem *As Naus* dos demais romances de Lobo Antunes é, sem dúvida, a forte presença da paródia no emaranhado fictício. Nesse sentido, ao propor a apresentação de uma outra história, ou seja, ao se referir a episódios e personagens históricos sob um enfoque, mais descomprometido, a paródia corresponde ao instrumento basilar, utilizado pelo autor, para o desenvolvimento de sua abordagem. Esse recurso se constitui, portanto, fundamentado na transgressão dos costumes, discursos e doutrinas sociais em prol da manifestação dos sentimentos e desejos humanos.

Em relação a sua composição, vale ressaltar que o principal traço que caracteriza, sustenta e distingue a paródia no texto é a sua sustentabilidade a partir do cômico e do humor. Ao apresentar, como fundamento, esses elementos, a paródia protagoniza, no romance, a desconstrução e o desapego com determinadas abordagens, já consolidadas pela tradição histórico-cultural portuguesa.

Com base nesses aspectos que delineiam e que caracterizam a representação da paródia no romance, o presente capítulo propõe investigar de que forma a percepção cômica e humorística está presente na estruturação da narrativa.

Ao considerar os caracteres cômicos e humorísticos como fundamentais na representação da narrativa, *As Naus* expressa certos traços que remontam a um outro modelo de representação literária, ou seja, à carnavalização. Inspirada no folclore

¹⁰⁷ANTUNES, 2000, p.183.

carnavalesco, a literatura carnavalizada apresenta como conceito fundador a proposta de libertação das leis, proibições e restrições que determinam o sistema e a ordem da vida comum. Sendo assim, propõe a revogação de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. A literatura carnavalizada é definida, nesse sentido, como uma visão oposta a toda a idéia de acabamento e perfeição. Ao ser constituída a partir da transposição do carnaval para a linguagem da prosa romanesca, a literatura carnavalizada apresenta, como traço distinto, a apropriação do componente humorístico que emerge nas manifestações carnavalescas. De acordo com Bakhtin, é no campo do sério-cômico que encontram-se os pontos de partida para o desenvolvimento da variedade carnavalesca. É, da mesma forma, por contemplar a presença desse aspecto que o referido gênero distingue-se da representação épica e da retórica.

Ao propor um estudo em torno do conceito e da representação da literatura carnavalizada, Bakhtin busca na sátira menipéia o alicerce primordial para sua análise. Estudando a obra de Dostoiévski, conforme destacado nos capítulos anteriores, o teórico empreende um resgate das principais características que distinguem esse gênero como carnavalesco.

Inspirado na investigação, idealizada por Bakhtin, procura-se destacar, neste capítulo, a presença de discursos e manifestos característicos do gênero carnavalesco na obra *As Naus*. Para tanto, é partindo das características que compõem a sátira menipéia, tentando destacá-las no contexto romanesco que a análise é desenvolvida.

De acordo com o estudo de Bakhtin, o manifesto cômico-humorístico corresponde ao primeiro indício de um romance pertencer à literatura carnavalizada. Por sua vez, tal aspecto está presente de maneira explícita ou mesmo de forma indireta, em todos os capítulos do romance. Isso porque, ao estabelecer como proposta o enfoque na desconstrução e dessacralização de personagens históricas, transformando heróis em indivíduos comuns, o autor faz uso de uma perspectiva pessimista que surge envolvida, por sua vez, por uma expressão cômica e humorística acerca do contexto em que é instaurada.

Um dos primeiros indícios que refletem essa comicidade está relacionada ao retorno e ao conseqüente choque de idéias, contextos e culturas. Um exemplo desse confronto pode ser percebido no trecho que destaca o momento em que D. Manuel e Camões, ao estarem transitando pela Lisboa do século XX com um automóvel velho e em péssimo estado de conservação (o que remonta a percepção passadista desses heróis) são abordados por um policial:

O polícia inscreveu frases graves num impresso, e circulou devagar em torno do automóvel, apontando contravenções, antes de amolgar no rebordo da porta o cotovelo pesado de ameaças:

- Não apresentação de documentos exigidos por lei, enumerou ele numa crueldade açucarada, sem contar a falta de espelhos retrovisores, das palas dos guarda-lamas, de pisca-piscas, de roda de 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 de álcool é positivo para a água-pé. Encoste-me essa bodega que a grua leva-a amanhã para a sucata, e salte-me do calhambeque que tenho um quartinho do caraças à vossa espera na esquadra.¹⁰⁸

Na passagem, as expressões utilizadas pelo autor, na fala do policial, remontam todo um enfoque cômico, tendo em vista que induz o leitor a imaginar a situação de desconforto e, principalmente, de ridicularização, sentida pelos referidos viajantes. É por concentrar esse viés humorístico diante dessas consagradas personalidades históricas, que a narrativa desenvolve sua proposta de desmitificação.

Por outro lado, a posição tomada por D. Manuel e Vasco da Gama, nessa passagem, remonta um outro aspecto característico do gênero carnavalesco, ou seja, a violação das regras sociais. Expressada por meio de cenas de escândalo, de comportamento excêntrico, de discurso e declarações inoportunas, os oxímoros revelam sua plena força, manifestando-se através de discursos e declarações inoportunas. O trecho que representa o momento em que esses heróis históricos, desconhecidos, por sua vez, de seus conterrâneos, são conduzidos à delegacia, reflete a presença desses fortes contrastes:

Enfiaram-nos, na companhia de um balde para as micções urgentes e de uma corrente de ar que nos arrepiava o pescoço de avisos de gripe, no compartimento ao lado daquele em que aferrolhavam o judeu António José da Silva, escritor de autos de bonifrates, que se entretinha a jogar a batalha naval com Vasco da Gama, fazendo batota nos barcos de dois canos para ganhar mais depressa, ao mesmo tempo que esperava a visita soturna dos frades da Inquisição.¹⁰⁹

No trecho, o confronto entre personagens e contexto retratado manifesta-se de forma evidente. Após serem impedidos de trafegar pelas ruas de Lisboa, D. Manuel e Vasco da Gama são conduzidos a uma cadeia, local onde encontram Antonio José da

¹⁰⁸ ANTUNES, 2000, p. 186-187.

¹⁰⁹ ANTUNES, 2000, p. 188.

Silva, herege que aguardava o momento de ser condenado pela Inquisição. Ao recriar esse contexto, o autor, “[...] destrói a integridade épica e trágica do mundo, abrindo uma brecha na ordem inabalável, normal (“agradável”) das coisas e acontecimentos que livram o comportamento humano das normas e motivações que o predeterminam.”¹¹⁰ Com isso, transgride-se a marcha universalmente aceita dos acontecimentos em virtude de discursos e comportamentos excêntricos, além da violação da etiqueta. As personagens mencionadas protagonizam esse modelo de representação, ao serem sujeitadas a uma abordagem distinta da consolidada pelo discurso histórico.

Ao infringir as normas que orientam a marcha histórica, a maneira como os personagens D. Manuel e Vasco da Gama são mencionados na narrativa remete a um outro recurso tradicional na menipéia e, conseqüentemente, no discurso carnavalesco. Trata-se dos contrastes agudos e jogos de oxímoros, isto é, da presença de mudanças bruscas dentro de um mesmo contexto. É isso o que acontece com os referidos heróis, na ficção:

O juiz [...] remeteu-nos ditando uma sentença tremenda a um taquígrafo míope para a consulta externa de um hospital de alucinados no intuito de verificar os labirintos cerebrais de um monarca e de um navegante moribundos, cheirando a noz-moscada dos velhos, de barbicha em cone como os magoados rabinos das sinagogas da Estónia.¹¹¹

A menipéia convive com esse jogo entre o alto e o baixo, ascensão e decadência, aproximação inesperada do distante e separado. Por sua vez, Lobo Antunes inspira-se nesse choque entre posições e pensamentos ao destacar D. Manuel e Vasco da Gama. Estes personagens compartilham um processo de completa destituição das lembranças do passado. Ao serem encaminhados a um hospital de alucinados (ou manicômio), essas figuras rompem com os laços que os liga à tradição, passando a ser referidos como loucos.

A representação desse confronto de discursos e experiências possibilita a reflexão acerca do papel desempenhado pelos heróis da história portuguesa e, por outro lado, sobre a concepção passadista e saudosista que integra em diferentes sentidos, a sociedade portuguesa.

¹¹⁰ BAKHTIN, 2002, p.118.

¹¹¹ ANTUNES, 2000, p. 191-192.

Esse humor, enfocado por Lobo Antunes em relação às personalidades históricas, torna-se possível, em virtude de que o romance não apresenta qualquer compromisso com o material histórico. Valendo-se, somente, dos mecanismos próprios da ficção, tais como a criatividade, a imaginação e a subjetividade, Lobo Antunes desenvolve essa outra versão da história. Portanto, é transformando figuras históricas em indivíduos comuns, portadores de qualidades, defeitos, medos e angústias, que a ficção se desenvolve. Tal liberdade de invenção, característica basilar do romance carnavalizado, pode ser representada pelo seguinte fragmento:

Sáimos os três, a comemorar, para a noite de repartições adormecidas e de lojas fechadas da Praça da Figueira, com o rei de bronze, a cavalo, ao centro, e os vendedores de heroína a injectarem-se nos portais, eu no meio e eles um de cada lado armados de diamantes e navalhas, rindo com os comerciantes de discos de segunda mão e de revistas pornográficas da Mouraria, [...] e esfarrapamos as trevas, cálice após cálice, numa venda de matraquilhos, barroca de estandartes esportivos.¹¹²

Na passagem, os três vultos históricos: Frederico Garcia Lorca, Pedro Álvares Cabral e Fernão de Magalhães caminham, tranqüilamente, pelas ruas de Lisboa, reencontrando monumentos erguidos em honra a suas figuras, envolvidos, no entanto, pelo abandono e pelo descaso, constatando, conseqüentemente, a degradação desse país em comparação aos séculos anteriores.

Ao destituir, desses nobres, sua tradicional abordagem, transformando-os, para tanto, em seres humanos ignorados pela sociedade, a representação carnavalizada se consolida na referência a essas figuras como seres anônimos que integram sociedade portuguesa. É na interação e na convivência desses dois universos distintos: o histórico e o cotidiano num mesmo plano narrativo, que a liberdade de invenção se evidencia.

A carnavalização revela-se, portanto, como o viés encontrado pelo autor no empreender dessa reflexão. Ao postular o confronto e consolidação de manifestos distintos, a ótica carnavalesca, a narrativa propõe uma nova forma de se refletir sobre a função do homem no espaço social. *As Naus* busca, portanto, expressar uma nova forma de se referir à sociedade portuguesa, desvelando não apenas aspectos da tradição histórica que circunda essa nação, mas principalmente, a representação do ser humano como agente desse cenário. É, portanto, baseando-se nesse recurso que a narrativa se

¹¹² ANTUNES, 2000, p.176.

inspira na proposta de promover um enfoque mais diferenciado acerca da tradição cultural e histórica portuguesa.

AS NAUS: DESFECHO OU PAUSA DE UMA VIAGEM?

Ao propor a reinterpretação e a desmistificação de determinadas personalidades, promovendo uma narrativa completamente destituída dos entendimentos que permeiam a narrativa oficial, *As Naus* tornou-se, dentro da crítica literária, um exemplo fundamental de literatura paródica, ou seja, de ficção que apresenta na paródia o fundamento de sua representação.

Como representante da ficção surgida após a revolução dos Cravos, esse romance corresponde a uma narrativa marcada pelo descompromisso e pela ótica revolucionária. Enfim, uma ficção que transparece a noção de liberdade e de expectativa acerca do novo panorama português.

O romance *As Naus*, conforme salientado no início do texto, ao promover uma paródia da história portuguesa, estabelece-se como percussor significativo dessa nova tendência literária. No entanto, o que motivou a realização do presente estudo foi, além da análise sobre a maneira como a paródia está representada no romance, refletir sobre elementos também detectados na leitura do referido texto.

Entre os aspectos, destaca-se a carnavalização, que perpassa toda a construção da narrativa. Através do enfoque carnavalesco, Lobo Antunes enfatiza, em *As Naus*, a proposta de transformação e dessacralização de personagens significativos da tradição histórico-cultural portuguesa. Nesse sentido, a paródia surge como componente fundamental para a difusão dessa proposta, na medida em que propõe, em sua essência, a revogação das leis, proibições e restrições que determinam o sistema e a ordem da vida comum.

A carnavalização concentra, portanto, essa idéia de revolução e transgressão de limites e, acima de tudo, de valorização do ser humano, ou seja, é ignorando as determinações impostas pela tradição em detrimento da valorização de expressões completamente alheias a qualquer regimento que o enfoque carnavalesco manifesta sua expressividade. Lobo Antunes, ao referir-se às personalidades históricas como seres humanos comuns, portadores, não somente de qualidades, mas também de defeitos, estabelece uma interação com o enfoque carnavalesco.

Nessa proximidade realçada, por meio da ótica carnavalesca, reside a singularidade e o aspecto distintivo da referida ficção de Lobo Antunes, isso porque é expressando um viés investigativo que o autor realça a reflexão sobre o contexto português atual. Ao estender a esses personagens, tradicionalmente, idolatrados pelo povo português, um enfoque comum, o autor propõe uma crítica e, ao mesmo tempo, uma nova perspectiva para a sociedade portuguesa atual. Nesse processo, descortina a necessidade do povo português, então vivenciando o panorama histórico surgido após a revolução, enfrentar a nova realidade, desapegando-se daquele pensamento utópico e fundamentado na idolatria aos heróis. Era preciso resgatar Portugal daquele universo saudosista e defrontá-lo com a realidade manifesta, tornando a nação portuguesa não apenas um sinônimo de saudosismo e utopia, mas de um país que reconhece e valoriza a tradição, sem, no entanto, ignorar sua participação e contribuição com o panorama social contemporâneo.

Através do recurso à paródia e, mais especificamente, à carnavalização, a narrativa transparece essa reflexão, apresentando, via ficção, uma nova forma de se interpretar o passado e o presente português. Tal enfoque, entretanto, não deve ser considerado de maneira específica, pois se reconhece que a obra literária está sempre sujeita, a cada leitura, ao processo de reinvenção, fazendo fulgurar, com isso, novas abordagens e pontos de vista.

Com base nisso, no fim do percurso deste trabalho, não se propõe discorrer sobre uma posição fechada e definitiva acerca do romance aqui analisado. No início deste estudo, destacou-se, que um traço que, tradicionalmente, distinguia a obra *As Naus* era a presença da paródia. Apoiado nesse pressuposto procurou-se apontar e discutir novas idéias sobre o referido tema, além de outras proposições. Com isso, pode-se constatar, no findar dessa análise, que o estudo de uma obra literária nunca deve ser referido em tom conclusivo, pois a literatura apresenta na imaginação, na fantasia e na criatividade sua principal força propulsora. É inspirado nesse poder, próprio do viés fictício, que Lobo Antunes expõe sua postura distinta em relação ao cenário português, estendendo à literatura a possibilidade e a capacidade de refletir sobre o Portugal contemporâneo.

Consciente dessas abordagens, o que pretendeu-se realizar foi, simplesmente, um exercício de leitura do romance em questão, pois sabe-se que, como uma obra literária de excelência, *As Naus* nunca expressará um entendimento conclusivo, continuando sempre aberto a novas e estimulantes discussões sobre os caminhos da literatura, da história e, principalmente, da sociedade portuguesa.

O entendimento da obra *As Naus* como uma obra que ainda se está por descobrir expõe a certeza de que as palavras, na narrativa literária, nunca repercutem na página do livro de maneira irreversível, brilhando, nesse vazio, inúmeras luzes capazes de acenar novos caminhos e novos olhares sobre o papel do ser humano no grande cenário da vida.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **Literatura, História e política**. São Paulo. Ática, 1989.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1965.
- ALVES, Tatiana. **As Naus: as amargas impressões da viagem de volta**. Disponível em: <http://www.desfolhar.com/desfolharo4/ensaios.html>. Acesso em: 25 jun. 2007.
- ANTUNES, António Lobo. **As Naus**. 4. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- _____. **O esplendor de Portugal**. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Editora da Universidade de Brasília.
- _____. **Estética da Criação Verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- _____. **Questões de Literatura e de Estética**. 2. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1990.
- BURKE, Peter. **A escola dos Annales**. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.
- _____. **A Escrita da História**. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. FIORIN, José Luiz. (orgs.) **Polifonia, Dialogism Intertextualidade em torno de Bakhtin**. 2 ed. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2003
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1990.

CABRAL, Eunice, JORGE, Carlos J. F. ZURBACH, Christiane. **(Actas do colóqui internacional António Lobo Antunes da Universidade de Évora) A escrita e o mundo em António Lobo Antunes.** Portugal, Ed. D. Quixote, 2002.

CAMÕES, Luis Vaz de. **Os Lusíadas.** 2. ed. São Paulo, Editora Cultrix, 1972.

CÂNDIDO. Antonio. **Literatura e Sociedade.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

CERDEIRA, Tereza Cristina. **Entre a história e a ficção: uma saga de portugueses.** Lisboa, D. Quixote, 1989.

COSTA, Lúcia Miltz da. *A poética de Aristóteles: Mimese e verossimilhança.* 1 ed. Editora: Ática, 1992.

DUBY, Georges & LARDREAU, Guy. **Diálogos sobre Nova História.** Lisboa: Dom Quixote, 1989.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: Uma introdução.** 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FERREIRA, José Maria Carvalho. **Portugal no Contexto da “Transição para o Socialismo” – História de um equívoco.** Ed. FURB, Blumenau/SC, 1997.

FLORY, Suely FadulVilibor CAMOCARDI, Elêusis Mirian. A Revolução dos Cravos e suas representações na mídia e na literatura. IN: **Comunicação Veredas.** Ano: III N° 03, Nov./2004.

GEORGEL, Jackes. O salazarismo. 1. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1985.

GONÇALVES, Robson Pereira. **Macunaíma: Carnaval e Malandragem.** Santa Maria, Imprensa Universitária, 1982.

_____. **Percurso do aprendiz: Literatura e psicanálise.** Santa Maria: UFSM, Centro de Artes e Letras, Curso de Mestrado em Letras, 1997.

HOBBSAWM, Eric. **Sobre História.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOMERO. **Ilíada.** São Paulo, SP: Martim Claret, 2004.

HOMERO. **Odisséia**. São Paulo, SP: Cultrix, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo: história teoria, ficção**. Rio de Janeiro, Imago, 1991,

_____. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989.

KRISTEVA, Julia. **A Palavra o Diálogo e o Romance**. In: *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LEPECKI, Maria Lúcia. O romance português na busca de sua história de da historicidade. In: **Lê roman portugais contemporain**. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian/ Centre Culturel Portugais, 1984.

LIMA, Beatriz Mendonça. As naus de Lobo Antunes. I: Boletim do SEPESP, v.4. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.

LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da saudade**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.

MACEDO, Tânia. **A representação literária de Luanda – uma “ponte” entre Angola, Brasil e Portugal**. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dlc/posgraduacao/ecl/pdf/via01/via01_11.pdf. Acesso em: 05 nov. 2007.

MARTINS, Adriana Alves de Paula. **Notas sobre a configuração do outro em As Naus de António Lobo Antunes**. Disponível em: [http:// www.ala.com](http://www.ala.com). Acesso em: 05 nov. 2007.

MATTA, Roberto da. **Carnavais, Malandros e heróis – Uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro Zahar Editores, 1979.

PEDRODA, Inês. O regresso das caravelas. Disponível em: <http://www.ala.nletras.com/entrevista/LER1988.htm>. Acesso em: 10 mar. 2008.

RAMOS, Ana Margarida. A ficção de uma viagem de regresso à pátria. Um olhar “As Naus” de António Lobo Antunes. *Revista da Universidade de Aveiro – I* Aveiro, nº. 18, p. 7-18, 2001.

REIS Carlos. **Entrevista com José Saramago**. Disponível em: <http://www.ala.nletras.com/entrevista>. Acesso em: 10 jun. 2007

_____; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. **O Romance Português Contemporâneo**. Santa Maria: Edições UFSM, 1986.

RICOEUR, Paul. **História e Verdade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1968.

RODRIGUES, Sueli Tavares. Sob o galope de um cavalo impossível (a partir de As Naus de Lobo Antunes). In: **Anais do XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase e Cia**. 7 ed. Editora Ática: São Paulo, 2004.

SARAIVA, José Hermano. **História concisa de Portugal**. 16. Ed. Mintra-Sintra: Europa- América, 1993.

SEIXO, Maria Alzira. **Os romances de António Lobo Antunes**. 1. ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 2002.