

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS
LETRAS BACHARELADO – PORTUGUÊS/LITERATURAS**

**A VIAGEM DE CAMÕES N'AS NAUS DE LOBO
ANTUNES**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Julian Bohrz

Santa Maria, RS, Brasil
2013
A VIAGEM DE CAMÕES N'AS NAUS DE LOBO
ANTUNES

Julian Bohrz

**Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Letras
Bacharelado – Português/Literaturas, da Universidade Federal de
Santa Maria (UFSM), como requisito para obtenção de grau em
Bacharel em Letras – Português/Literaturas.**

Orientadora: Professora Doutora Raquel Trentin Oliveira

**Santa Maria, RS, Brasil
2013**

O CAIXÃO FANTÁSTICO

Célere ia o caixão, e, nele, inclusas,
Cinzas, caixas cranianas, cartilagens
Oriundas, como os sonhos dos selvagens,
De aberratórias abstrações abstrusas!

Nesse caixão iam talvez as Musas,
Talvez meu pai! Hoffmaniacas visagens
Enchiam meu encéfalo de imagens
As mais contraditórias e confusas

A energia monística do Mundo,
À meia-noite, penetrava fundo
No meu fenomenal cérebro cheio...

Era tarde! Fazia muito frio.
Na rua apenas o caixão sombrio
Ia continuando o seu passeio!

Augusto dos Anjos

A viagem de Camões n'*As naus* de Lobo Antunes

RESUMO

Neste trabalho, produziu-se uma leitura dos indícios metafóricos presentes na composição da personagem Camões, do romance *As Naus* (1988), de António Lobo Antunes, que sugerem uma leitura da História e da sociedade portuguesas.

Palavras-chave:

Lobo Antunes. *As Naus*. Guerra Colonial. Literatura portuguesa.

ABSTRACT

The aim of this work is to produce an analysis of the metaphorical evidences, which suggests a reading of History and society in Portugal, in the Camões' character composition, inserted in the novel *As Naus* (1988), by António Lobo Antunes,

Keywords:

Lobo Antunes. *As Naus*. Colonial War. Portuguese literature.

INTRODUÇÃO

De acordo com Kaufman (1991), um dos traços distintivos do romance contemporâneo é a presença do tema histórico, marcado pela revisão ou até reelaboração do passado. Conforme a autora, importam não apenas as verdades históricas incontestáveis, mas, sobretudo, as questões obscuras e silenciadas. O romance português atual, principalmente o produzido nas primeiras décadas posteriores à Revolução dos Cravos, trabalha de maneira insistente e eficaz no questionamento das verdades oficiais e no resgate de fatos históricos esquecidos ou desconhecidos. A fim de questionar o presente, o passado e a realidade aparente, os romancistas portugueses, além de retomarem pontos cruciais da História (oficial), retomam também, geralmente através de releituras, textos literários e autores consagrados, que serviram para alimentar o imaginário da nação. Projetam, dessa forma, dessacralizar imagens e ideias neles projetados.

O texto literário, além do que o caracteriza como objeto estético, é também arena para discussões acerca dos problemas sociais e políticos que assolam determinados grupos

humanos (CULLER, 1999). O romance português, especificamente o produzido após a Revolução dos Cravos, na medida em que sensibiliza os leitores para realidades diferentes das suas, e, ainda, na medida em que confere lugar de destaque aos artifícios linguísticos que compõem a linguagem literária¹, também auxilia na revisão de fatos históricos, na reflexão sobre identidade nacional, na compreensão da alteridade, na produção de uma leitura de mundo crítica e na inclusão de pressupostos estéticos na vida cotidiana por meio da arte.

Nelly Novaes Coelho (1973), em seu estudo sobre a ficção portuguesa da metade do século XX, registra algumas peculiaridades estilísticas que são também perceptíveis na prosa romanesca posterior. A autora afirma que esse conjunto de narrativas é marcado por características mais ou menos regulares, que incluem a fragmentação do tempo convencional e da estrutura narrativa. O narrador procura inverter o tempo histórico habitual, considerado cronológico e linear, em favor do tempo da ficção, visto como plural e labiríntico. Com isso, aproxima-se da anulação das fronteiras entre passado, presente e futuro.

Aparece, como um dos correlatos dessa fragmentação temporal, a descentralização do enredo, que pode evoluir para a sua total anulação. Coelho (1973) acredita que a descentralização sirva para apresentar um mundo de ficção fragmentado, correspondente a uma também fragmentada visão do real. Disso tudo decorreria o estilo dubitativo, repleto de ambiguidades e auto-ironia, traços característicos da ficção portuguesa atual.

Além disso, para a autora, o estilo fragmentado, ambíguo, a escrita por vezes caótica, a exploração de algumas temáticas absurdas e fantásticas, e até a mistura de gêneros literários, são traços essenciais para o entendimento dos jogos de objetividade propostos pelo romance português em questão. O conceito de objetividade aludido é considerado “fusão da exigência de desagregação do real (imposta pelo surrealismo) e da rigorosa constatação do mesmo (exigida pela *école do regard* do novo romance francês)” (COELHO, 1973, p. 73). Nesse sentido, a pesquisadora afirma que o discurso ultrapassa a sua significação primeira e permite várias possibilidades de leitura, configuração evidente nos textos de Lobo Antunes, aberto à análise de suas camadas de significação explícitas-ocultas em códigos que permitem e dificultam a assimilação racional.

¹Na medida em que, por exemplo, ressalta os recursos técnicos que arranjam o texto literário, em vez de construir uma pretensa imagem de espelho de realidade.

Ainda que Nelly Novaes Coelho não tenha incluído em sua análise os romances de Lobo Antunes – autor que será estudado neste artigo – e tenha privilegiado autores de pelo menos uma década anterior, as características indicadas por ela também são encontradas em extensão na escrita de Lobo Antunes. Já Gomes (1993) tratará diretamente da obra antuniana, levantando algumas outras marcas recorrentes nos romances do escritor. Para o crítico, Lobo Antunes seria um dos grandes nomes da literatura portuguesa contemporânea pela sua irreverência lírica, conquistada através de uma escrita antiacadêmica, agressiva, de forte carga erótica, metafórica, marcada pelo antienredo, antidramatismo e pelos anti-heróis.

Segundo Gomes (1993), o dinamismo das obras do autor em estudo é facilitado pela sobreposição de tempos. As personagens “vivem” a história em um período geralmente curto (por exemplo, *Memória de elefante* se passa em 24 horas, *Fado alexandrino*, em uma noite, *Auto dos danados*, em cinco dias), mas perambulam por espaços cronológicos amplos, em um constante jogo entre passado e presente, o que leva o leitor a ter a impressão de estar fazendo parte de um “delírio controlado”. Tal contexto é assertivo em *As Naus*, romance publicado em 1988, objeto de estudo neste artigo.

As personagens de Lobo Antunes também ajudam a causar essa impressão de vertigem. Identificadas facilmente como seres atormentados pelo cotidiano, pela miséria humana e pelas adversidades da vida, são construídas, em linhas gerais, como indivíduos falhos e desencantados, conforme afirma Gomes (1993, p. 54):

Os romances deste escritor [Lobo Antunes] tratam de consciências que perambulam em um cenário que lhes é hostil, tentando compreender-se e, ao mesmo tempo, compreender os outros. Para tanto, como num exercício de análise, põem-se a desenrolar um fio confuso de recordações, de conteúdos reprimidos da infância, de volições. Seres sempre falhados, mesmo quando têm consciência disso, não conseguem de maneira alguma resolver os impasses da vida, as relações amorosas, o falhanço profissional.

Para outro estudioso dos romances de Lobo Antunes, a característica mais inquietante dos seus textos é o tratamento conferido à memória. A memória seria, nessa perspectiva, o grande projeto orientador da literatura antuniana:

A fixação doentia no passado reflete, em todos os romances, o sintoma do ressentimento profundo nas personagens. A escrita, assim, é um signo de mortos que lutam contra ou a favor do esquecimento. Os romances antunianos revestem-se sempre de um peregrinar nas lembranças e rememorações. No entanto, tais lembranças, sombrias e subterrâneas, ao falarem, em vez de libertarem os indivíduos

aprisionam as personagens em cárceres ainda mais densos. Destes calabouços que ecos são ouvidos, textos são projetados e sublimados. As lembranças passam a ser verbalizadas, cenas traumáticas ressurgem dos escombros, para então serem materializadas, nomeadas (FERNANDESb, 2008, p. 4).

As temáticas mais recorrentes nos textos de Lobo Antunes, de acordo com Fernandes (2008a), são referentes ao fim do Estado Novo, à luta pela democracia, ao fim da Guerra Colonial, à burguesia e à instabilidade política e social em Portugal. Em paralelo a isso, as personagens antunianas são construídas como seres desajustados, sem valores referenciais, com problemas familiares ou psicológicos. Ademais, ainda segundo o mesmo autor, o estilo abundantemente metafórico e as mudanças no plano da narração, acompanhada da proposital confusão entre passado e presente, conduzem a um estilo de escrita labiríntico e obsessivo.

Para Bernardo Elizeu de Queiróz Monteiro (2009), em *As Naus*, o caos e a fragmentação, comuns no estilo de Lobo Antunes, são construídos em torno de personagens, tempo, espaço, narradores, temáticas, linguagem, com intuitos críticos:

De modo mais simples, poder-se-ia inferir que o jogo de fragmentações armado por António Lobo Antunes atinge o âmago do próprio paradigma imperial português: ao longo de todo o romance, o colonizador (com qualidades em que se verificaria, em tese, o quanto ele é potente, virtuoso, superior) se torna seu outro, virando uma espécie de colonizado ao mostrar-se, na verdade, frágil, ignorante e inferior. (p. 55).

Em *As Naus*, é inegável a crítica à traumática fixação portuguesa por seu passado glorioso, que impede o país de promover mudanças no presente e criar projeções para o futuro. No romance, diversas personalidades históricas portuguesas, como Camões, Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral, retornam das ex-colônias portuguesas, ao final da Guerra Colonial, para um simulacro de Lisboa, uma Lixboa apocalíptica, distópica, insólita, e carregam consigo lembranças tanto da vivência recente do século XX quanto da vivência remota do período das Navegações, misturadas com as memórias e relações puramente ficcionais. O foco narrativo do romance varia e cada capítulo é protagonizado por uma personagem diferente que, por vezes, assume a narração em primeira pessoa. Portanto, os conflitos particulares de cada retornado-personalidade histórica são desenvolvidos ao longo da diegese, e esse hibridismo entre campos da biografia e da ficção provoca ponderações acerca do declínio de um Portugal pós-colonização, obrigado a ir além de seus heróicos totens sagrados e lutar com suas próprias forças para entrar em um papel na ordem europeia contemporânea, assim como acerca de um final de guerra que matou muitas pessoas e deixou

até o povo português em estado de estagnação, conforme afirma Eduardo Lourenço (2004), em *O Labirinto da saudade*.

Constroem-se, no texto de Lobo Antunes em questão, reflexões acerca dos lastros que compõem o imaginário da nação portuguesa, os quais acabam por erigir uma falida identidade nacional, cujabase exige mudanças a fim de que o país possa se inserir no presente e no futuro sem alguns onerosos entraves criados por um passado glorioso, em certo sentido, mas extremamente embaraçoso em outro. A identidade do povo português, conforme Margarida Calafate Ribeiro (2004) em *Uma história de regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo*, reflexo de um passado que prometeu (e não cumpriu) um lugar de destaque a Portugal no contexto europeu e mundial, aparece, depois da Guerra Colonial, deslocada, fazendo com que a consciência nacional oscile entre a valorização de um imaginário grandioso e a vitimização por conta de uma utopia imperial frustrada (RIBEIRO, 2004).

O enfoque deste trabalho está na personagem “o homem de nome Luís”, reflexo especular do poeta Camões, cujo conflito reside em uma urgente necessidade de enterrar seu cadavérico pai e escrever versos. Ao fixar através de pressupostos estéticos o lugar de destaque político, econômico e cultural português diante da ordem mundial no contexto dos Descobrimentos, *Os Lusíadas* passa a ser considerada a obra responsável pela formulação, perpetuamento e mesmo, incutido em passagens como a do Velho do Restelo, condenação da fantasia de superioridade do povo português, fundamentada na crença, referida na obra, de que seus heróis, por predestinação divina, “Novos mundos ao mundo irão mostrando” (CAMÕES, 2006, p. 45). Assim, o poeta Camões passou a ser reverenciado como mártir, servindo, inclusive, como fonte de explicação de algumas finalidades opressivas do regime ditatorial salazarista (BIRMINGHAM, 1998).

Pela representatividade da figura de Camões na cultura e no imaginário português, é sintomática a desconstrução promovida em *As naus* da imagem do poeta, que culmina em uma revisão do mito imperial e de suas consequências nas formas de posicionamento da sociedade portuguesa diante da realidade circundante e diante do mundo:

Ao designar o poeta Camões por um substantivo próprio, comum a um número ilimitado de pessoas que se perdem no anonimato, e ao tornar essa designação um elemento acessório do núcleo do sujeito “homem”, substantivo comum, concreto, e de caráter também amplo, abarcando todos os indivíduos, o autor retira da figura do épico todo o prestígio (ou o negativo) que o faz conhecido e mitificado. O vate fica reduzido à condição de um homem comum chamado Luís, de um habitante de

Loanda expulso, como muitos outros, no presente, pela violência da guerra.
(RIBEIRO, 2007, 345)

No momento em que cria a imagem de um Camões ordinário, regressado de África, sem espaço em uma sociedade que oprime os retornados, desencantado com seu país, existencialmente melancólico, Lobo Antunes dessacraliza um dos mais ilustres ícones do Portugal colonial, questionando, com isso, todo um sistema de valores que fundamentou o imaginário voltado ao passado magnânimo. Ao manipular, distorcer e corromper épocas, personalidades e dados históricos, o escritor promove questionamentos acerca dos mitos literários e historiográficos produzidos ao longo de séculos da História de Portugal.

Para Ribeiro (2004), os textos literários que refletem sobre a situação da Guerra colonial são revestidos de um valor duplamente intrínseco, pois são importantes elementos de reflexão sobre a estadia do império português em África e, simultaneamente, são peças indispensáveis para entender a atualidade lusitana. Seriam textos, então, que revisitam o império e permitem ponderações acerca da nação portuguesa:

Definir o império como a literatura o fez é definir consistentemente um espaço em estado de fragmentação e construir uma espécie de sepulcro literário de uma nação imperial que urge enterrar, sem que se consiga fazê-lo. Dela permanecem insepultas memórias, ruínas, murmúrios, numa palavra, fantasmas. (p. 256)

Interessa, para a autora mencionada,

ver em que medida estes romances, que registram este episódio crucial da nossa história contemporânea, inscrevendo-o dolorosamente no imaginário da nação pós 25 de abril, reimaginam Portugal e de que maneira destroem, descontrolam ou dão continuidade e reformulam o que me [lhe] parece que caracterizou o imaginário português do último império e que tenho vindo a definir com “o império como imaginação de centro” (p. 257).

Posto isso, o objetivo deste trabalho é analisar a metáfora construída em torno da personagem Camões, de *As Naus*, que sugere uma visão crítica da sociedade e da História portuguesas. A teoria de análise do discurso romanesco, como a de Gérard Genette, ainda que não diretamente mencionada, embasa a leitura da estrutura narrativa. Além disso, foram realizadas pesquisas sobre História de Portugal, historiografia e crítica literária e biografia de Luís Vaz de Camões, destacando, quando ser de mister, a relação disso com o romance em

análise e com a literatura portuguesa pós-74.

A metáfora poética, conforme Vianu (1967), possui uma identidade ampla entre os objetos da comparação subentendida. Contém em si um exagero que agrada, que fala fortemente à fantasia do leitor. Nota Vianu que a metáfora poética é uma estrutura semântica ilimitada, composta de dois planos, um expresso e manifesto, outro latente e profundo, como no sonho. Assim, a interpretação de uma metáfora não conclui em nenhum momento, não se pode esgotar jamais, pois sua profundidade é difusa e ilimitada. Entretanto, enquanto o sonho tem um papel tranquilizante, a metáfora poética possui um efeito inquietante, pois libera no leitor um estremeamento e o conduz a uma potência superior de vida².

Este trabalho firma-se na tese de que a personagem Camões, em *As Naus*, funciona, em linhas gerais, como crítica metafórica à degradação e estagnação de Portugal e da sociedade portuguesa, esta traumatizada e sem referências em um período de tão fortes mudanças políticas, econômicas e sociais. Além disso, a metáfora circunjacente à personagem também pode funcionar como indicativa de uma solução – ou cura – para a postura, notada no romance e fundamentada nos textos críticos e teóricos pesquisados, de um Portugal que não consegue compreender o presente nem projetar o futuro sem sonhar com as glórias do passado.

A nau: itinerário, pilotos e tripulantes

Diversas personalidades históricas portuguesas, de Camões a Diogo Cão, resolvem retornar para Portugal depois do término da Guerra Ultramarina. Incitados por conflitos que remontam ao princípio de suas vidas, as quais iniciam a partir do século XV, as personagens perambulam por uma Lixboa fantasmagórica, malcheirosa e decadente, enquanto observam o declínio do império português – patente na arquitetura, no comércio, nas relações sociais– e desenvolvem suas problemáticas particulares, que vão desde a procurar sereias para amar a aliciar mulheres para prostituir, em um cataclísmico e fantástico Portugal arrasado por uma guerra.

Se fosse possível organizar a fábula de *As Naus* em um parágrafo, o parágrafo anterior seria apenas uma tentativa. Não eficaz. A complexidade do universo narrativo criado por

²Idem, p. 54-55.

Lobo Antunes no romance praticamente impede o leitor de organizar a fábula do texto sem obstruir uma peça chave. Espaço, tempo, narrador(es), personagens, linguagem, temáticas, tudo é composto de forma tão peculiar e significativa –subvertendo, desconstruindo ou mesmo parodiando as instâncias narrativas canônicas – que todos os esforços para sintetizar o texto parecem em vão. Diante disso, tentar-se-á resumir o romance nos parágrafos a seguir, tentativa que culminará em um exame relativamente pormenorizado de uma passagem importante para a narrativa (e conseqüentemente para este ensaio).

Para ressaltar a particularidade do conflito de cada retornado de *As Naus*, todas as personagens são inicialmente apresentadas ou ainda em alguma das ex-colônias, ou recém desembarcando em Portugal, ou já em Lixboa, lembrando os últimos momentos de África. Ao lembrar ou fazer alusão a sua situação em África, as personagens demonstram-se acomodadas, vivendo em um espaço estranho, mas ameno, cercadas por um tempo que corre sem atribulações e por indivíduos que se mostram pacíficos, como se a guerra fosse um detalhe que não tivesse influenciado suas existências de maneira derradeira. Porém, no instante em que recebem a notícia e/ou tomam consciência de que as províncias ultramarinas adquiriram independência, todas as personagens sentem-se atraídas a largar tudo o que construíram nas ex-colônias e retornar imediatamente para Lixboa.

Ao chegar a Portugal, os retornados de *As Naus* aparecem incomodados com a situação de decadência do espaço que os cerca e não reconhecem como seu o lugar que outrora lhes fora tão íntimo, o que ressalta a sensação de não pertença àquela estranha Lixboa: “pareceu que habitavam uma espécie de ruína de cataclismo ou cemitério abandonado” (ANTUNES, 2011, p. 99). Os motivos “ruína” – indiciando não só a degradação de prédios, casas, mas também a degradação moral e cultural – e “cemitério” – instituindo uma constante ambientação fúnebre e sombria –, reiterados ao longo da narrativa, são basilares na medida em que designam a decadência de Portugal através do que é concreto: o espaço. A condição de não pertencimento àquela intrigante Lixboa soa ainda mais grave no momento em que as personagens comparam o espaço lixboense com o espaço onde estavam a viver em África ou com o idealizado espaço do reyno de Lixboa.

Organizado através do ponto de vista ficcional do narrador, o hibridizado tempo de *As Naus*, que mistura constantemente presente e passado (e, em alguns momentos, até futuro), é essencial, pois possibilita a existência de personagens quinquagenários, bem como produz

choque de percepções entre o espaço que as personagens enxergam e o espaço que as personagens lembram ou idealizam. Ademais, permite reflexões críticas acerca da psicopatologia das personagens, revela sentidos ocultos a uma leitura literal e, simplesmente³ provoca o riso, além de produzir uma impressão de tonteira permanente e duradoura, já que, no amálgama de cinco séculos em poucas décadas, os conflitos do Portugal do século dezesseis, dezessete, dezoito e dezenove unem-se aos conflitos do Portugal do século vinte e aos conflitos do Portugal recriado pelo característico universo narrativo do romance.

O tempo, acompanhando e produzindo a desorientação espacial das personagens, é, então, crucial para a criação do caos ordenado de *As Naus*. As personagens do romance, inseridas em uma lógica temporal ficcional que tende a subverter a lógica temporal natural – visto que o tempo do romance abrange, concomitantemente, o contexto histórico quinhentista, o contexto histórico do século XX e da Guerra Colonial e o contexto histórico posterior à Revolução dos Cravos, e visto que possibilita séculos passarem em poucos dias e indivíduos sobreviverem ao longo de séculos –, acabam sem outra opção exceto vivenciar de maneira absurda o tempo absurdo de um universo narrativo absurdo.

Sendo assim, nota-se que uma das características mais relevantes do romance é a relação entre tempo da História, datado na historiografia, e tempo da história, figurado na ficção, que, apesar de diferentes, aparecem imbricados no discurso. Por isso, os narradores e personagens sentem-se à vontade para saltar sem hesitações nem demarcações rígidas entre os tempos distintos, “como se nada lhes sobejasse além de si próprios, da máquina de costura suturando o tempo” (ANTUNES, 2011, p.45).

Costurando, ou mesmo descosturando, tempo e espaço, o narrador, ou os narradores do romance, assumem diversos pontos de vista ao longo da narração. Variando entre uma terceira pessoa que narra as ações das personagens, descreve cenários e promove alfinetadas irônicas, e personagens principais que também podem assumir a voz da narrativa em primeira pessoa, a narração de *As Naus* aparece, como todas as categorias narrativas do romance, entrecortada e fragmentada. Possivelmente, a constante oscilação entre primeira e terceira pessoa, o desejo de Lobo Antunes de dar voz a pontos de vista variados, repelindo uma visão única e totalizante da História e até criticando o distanciamento frio e a artificialidade

³Ou nem tão simplesmente, já que o riso é capital, no romance, para o rebaixamento.

mecânica de um narrador épico, uma vez que *As Naus* pode ser entendida como uma antiepopéia.

Não reconhecidos pelo povo por sua magnitude pretérita (“Pedro Álvares que?” ANTUNES, 2011, p. 10), não reconhecidos pelos familiares por seus traços afetivos, não reconhecidos por suas amantes e esposas em seu valor sentimental, resta às personagens o vagar fantasmático em um espaço ao qual não pertencem assim como em um tempo que simultaneamente os invoca a fim de desrespeita-los. Sem reverências ou distinções pelo que fizeram no período das navegações, tampouco pelo que fizeram em África, acabam construindo novos conflitos em cima de conflitos datados de séculos.

As Naus está organizado em sete núcleos narrativos, compostos por sete personagens de alta complexidade: Pedro Álvares Cabral (navegador, “descobriu” o Brasil), “homem chamado Luís” (o poeta Camões), Francisco Xavier (jesuíta que serviu no Oriente, co-fundador da Companhia de Jesus), Diogo Cão (navegador, reconheceu a costa ocidental africana), Manoel de Sousa Sepúlveda (fidalgo e militar, participou de viagens à Índia), Vasco da Gama (navegador, descobriu o caminho marítimo para Índia), “marido” e “esposa” (casal idoso anônimo e sem nome). Exceto pelos personagens “marido” e “esposa”, que somente estiveram em África, todas as personagens que possuem capítulos dedicados a si estão inseridas na lógica temporal alternativa do romance. Isso quer dizer que a maioria das personagens participaram de eventos relacionados ao início da colonização portuguesa, às navegações, ocupações, assassinatos, e comprovaram sua participação com documentos, mapas e lembranças minuciosas, porém, em uma fenda surreal do romance, também estiveram presentes na Guerra Colonial ou Guerra de Libertação, e ainda retornaram à Portugal em período de tempo posterior à Revolução dos Cravos.

A questão do protagonismo em *As Naus* é, assim como as outras instâncias narrativas do romance, relativizada, multifacetada. Devido à filiação do narrador às setes personagens, devido ao fato de seus traumas e suas tramas ocuparem majoritariamente capítulos e devido à sua importância para a história de Portugal, pode-se dizer que as personagens referidas anteriormente figuram como centrais nos episódios em que aparecem. Nota-se, portanto, um diálogo interessante com a epopeia que serve de intertexto ao romance: assim como em *Os Lusíadas*, em que o protagonista eram os heróis portugueses, em *As Naus* novamente o

protagonista são os heróis portugueses; contudo, se naquele o narrador aderiria a uma visão épica totalizante, neste adere-se a uma visão parcial, relativa e fragmentada.

A linguagem e as temáticas do(s) narrador(es) são irônicas e altamente humorísticas. Seja para fazer críticas através do risível presente em determinadas situações, para apresentar outro lado da história e da História ou mesmo para simplesmente provocar o riso, a ironia e o humor são recursos recorrentes que trazem ao universo narrativo episódios que deleitam, mas provocam reflexões. Ademais, mesmo durante a narração de situações que exigiriam tratamento circunspecto, o narrador de *As Naus* acaba recorrendo ao humor, criando uma dissonância de tom.

Outra característica recorrente na exploração temática e imagística utilizada pelos narradores é o surrealismo. Ao apresentarem situações que se distanciam da lógica da realidade, os narradores ressaltam que a realidade em Lisboa era diferente da realidade palpável. Por conseguinte, acontecimentos inesperados podem ocorrer sem explicações detalhadas. Isso também pode indicar uma atitude crítica: no Portugal pós-Revolução dos Cravos, a realidade soa surreal. A linguagem acompanha esse surrealismo: metáforas e imagens surreais são multiplicadas em si mesmas ao longo do romance, indicando uma afinidade discursiva àquilo que está sendo narrado.

De fato, não há nomes nem números nos capítulos, e se sobrepõem orações entrecortadas, além disso as personagens não são mencionadas diretamente sempre, pois muitas vezes sua identidade só é depreendida pelo contexto ou somente ao final do capítulo, e isso faz com que o texto fique mais caótico e truncado, obrigando o leitor a pensar sobre a leitura e, muitas vezes, a decifrar o que está lendo.

Assim, convém examinar o caráter multifacetado da primeira descrição espacial realizada *As Naus* – exemplar da forma de narrar recorrente no romance – quando a personagem Pedro Álvares Cabral chega a Lisboa depois de anos de estadia em Angola e apresenta suas impressões do espaço que vai enxergando:

No dia do embarque, a seguir uma travessa de vivendas de condessas dementes, de lojas de passarinhos alucinados e de bares de turistas onde os ingleses procediam à transfusão do gin matinal, o táxi deixou-nos junto ao Tejo numa orla de areia chamada Belém consoante se lia no apeadeiro de comboios próximo com uma balança de uma banda e um urinol da outra, e ele avistou centenas de pessoas de parelhas de bois que transportavam blocos de pedra para uma construção enorme dirigidos por escudeiros de saia de escarlata indiferentes aos carros da praça, às camionetas de americanas divorciadas e de padres espanhóis, e aos japoneses

míopes que fotografavam tudo, conversando numa língua de samurais. Então poisámos a bagagem no terreiro, por cima dos agapantos que as mangueiras mecânicas aspergiam em impulsos circulares, perto dos operários que trabalhavam nos esgotos da alameda que conduzia ao estádio de futebol e aos prédios altos do Restelo, de tal modo que os tractores dos cabo-verdianos se cruzavam com carroças de túmulos de infantas e de pilhas de arabescos de altares. Passando por uma placa que designava o edifício incompleto e que dizia Jerónimo esbarrámos com a Torre ao fundo, a meio do rio, cercada de petroleiros iraquianos, defendendo a pátria das invasões castelhanas, e mais próximo, nas ondas frisadas da margem, a aguardar os colonos, presa aos limos da água por raízes de ferro, com almirantes de punhos de renda apoiados na amurada do convés e grumetes encarrapitados nos mastros aparelhando as velas para o desamparo do mar que cheirava a pesadelo e a gardênia, achámos à espera, entre barcos a remos e uma agitação de canoas, a nau das descobertas. (ANTUNES, 2011, p. 8)

Como é possível notar através da passagem referida, o espaço é apresentado por meio das impressões de uma personagem acerca do que está observando, partindo da orla do Tejo, passando por monumentos portugueses, terminando no encontro com o mar. O espaço que a personagem observa é uma paisagem altamente urbanizada, repleta de detalhes, na qual estão agindo, em diferentes instâncias, indivíduos de várias procedências, resultando, tudo isso, em uma imagem aparentemente desordenada, mas propositalmente caótica. A linguagem acompanha esse colapso: os períodos são longos, entrecortados, construídos através de um jogo entre coordenação e subordinação, no qual o acréscimo de informação e a conclusão (funcionando mais para acrescentar uma informação com roupagem de arremate) constroem uma imagem de confusão ordenada.

O trecho é ilustrativo da importância metafórica do espaço e do tempo, assim como do enfoque dado pelos narradores às visões de suas personagens. É notória a referência – na primeira descrição espacial, no início da narração da trajetória de Pedro Álvares Cabral, a primeira personagem a figurar no romance – ao Tejo e a famosos monumentos portugueses, produzidos em épocas diferentes, reverenciadores, arquetonicamente, do período das Descobertas e do imaginário produzido por elas. O Tejo, palco marítimo do início do império, com os Descobrimentos, e do fim, com o retorno dos portugueses de África após a Revolução dos Cravos, transforma-se, outra vez, em ponto de partida; embora desta vez, em *As Naus*, funcione mais como um ponto de partida para o arremate fatal de um fim já anunciado. Isso fica indiciado na antitética imagem criada através de cheiro de flor imiscuída na personificação do pesadelo: cheira a pesadelo e a gardênia, isto é, teria sido palco de horrores, porém ainda assim possuiria cheiro bom, teria perfumado os ares portugueses.

Pedro Álvares Cabral, então, com dificuldade, auxiliado por uma placa, reconhece a orla de Belém, tão louvada anteriormente. Tal reconhecimento sinaliza não somente a relação de semelhança e discrepância de Lisboa e Lixboa como também aponta para a derrocada, desenvolvida no romance principalmente pela caracterização das personagens, dos grandes mitos portugueses, não mais reconhecidos em sua magnitude. Após, depara-se com altos prédios no Restelo, representando a modernidade que impõe sua presença e fazendo lembrar o inesquecível discurso do Velho do Restelo, em *Os Lusíadas*, anunciador das vindouras pedras no caminho de Portugal e acusador da ganância, da ousadia dos portugueses e de seu descaso com o próprio país.

Posteriormente, a personagem repara em dois monumentos importantes para Portugal: a Torre de Belém e o Monumento aos Navegantes. O primeiro, de acordo com Barros (2001), uma torre de defesa, integrante do plano defensivo da barra do rio Tejo, erigido durante o reinado de D. Manuel em 1514, atualmente considerado Patrimônio Mundial, representa a identidade nacional portuguesa, centrada na ideia do país como uma nação militarista e expansionista. O segundo, ainda segundo Barros (2001), uma réplica da nau das descobertas, encomendado pelo regime salazarista para a Exposição do Mundo Português, desmontado no final da década de 50 e remontado em 60 na comemoração dos quinhentos anos da morte do Infante D. Henrique, O Navegador, representa o alto valor conferido pelos portugueses aos envolvidos diretamente com os Descobrimentos, uma vez que, em cada lado do monumento, estão dispostas estátuas de trinta e três grandes heróis portugueses, como Camões, Vasco da Gama, Diogo Cão, Francisco Xavier.

Não é a toa que o caminho percorrido pelo primeiro personagem do romance *As Naus* inicia-se no Tejo, passa pela Torre de Belém, símbolo arquitetônico clássico da ode à mentalidade dos Descobrimentos, e desemboca no símbolo arquitetônico moderno dessa mentalidade, o monumento às naus da descoberta, fechando, desse modo, o ciclo: o que se inicia no Tejo termina no Tejo. Também não é à toa que praticamente todos os nomes que aparecem eternizados nas estátuas do Monumento aos Navegantes, uma *nau* com os maiores heróis portugueses relacionados com Os Descobrimentos, apareçam igualmente eternizados no universo narrativo de *As Naus*.

Mas isso não é tudo. O trecho em questão ainda evoca outras possibilidades de leituras. É notória a simultânea contaminação entre passado e presente, entre imaginário

colonial e modernização de Portugal, culminando em uma quase negação do presente, que salta aos olhos, em detrimento de uma afinidade com o passado, que subjaz o presente. Possivelmente, é exatamente isso o que a evidência dos monumentos ao passado sinaliza.

Dessa forma, deve-se verificar, em primeiro lugar, a gama de sentidos evocada pela descrição dos vários grupos sociais humanos que a personagem observa no seu caminho. Além de indicarem a mistura de tipos humanos e etnias, sintomática da nova ordem social de Portugal – outrora, segundo Lourenço (2004), fechado econômica, social e culturalmente em si próprio –, bem como a mistura de tempos, parecem introduzir questões que serão desenvolvidas *a posteriori* na narrativa.

Primeiro, Pedro Álvares Cabral passa por uma travessa habitada por “condessas dementes”, as quais competem lado a lado com as “lojas de passarinhos alucinados”, o que sinaliza uma discrepância social, porque traços de nobreza aparecem misturados a traços de um comércio pobre; e competem, também, com bares de turistas ingleses. Depois, concorrendo com o não reconhecimento da famosa orla do Tejo, o que indica uma atitude de não reconhecimento do passado no presente, surgem “centenas de pessoas de parelhas de bois que transportavam blocos de pedra para uma construção enorme”, referência ambígua, adequada à hibridização de tempos do romance: seria uma alusão ao Mosteiro de S. Jerônimo, que ainda existe, ou à sua construção, datada do século XVI?

Após isso, surgem os operários trabalhando nos esgotos, lidando com as implicações metafóricas de decadência e excreção, frequentes no romance; e, ainda, a expansividade dos “tractores de cabo-verdianos”, possível referência aos migrantes africanos que entraram em Portugal após a descolonização, a maioria com o intuito de trabalhar na construção civil.

Com essa significativa abertura, o narrador parece deixar claro que as personagens, inclusive Camões, terão diante de si um império falido, um Portugal repleto de referências e de indivíduos de diferentes procedências, uma Lixboa deteriorada no espaço e um povo lixboeta inserido nesse declínio sem saber sob qual base se reerguer. O palco perfeito, então, para o necessário enterro do apodrecido progenitor de Camões.

O passageiro Camões

O Camões, ou melhor, o homem de nome Luís de *As Naus*, é apresentado como um poeta desacreditado, não reconhecido pelo povo, com traços de decadência física. Inicia sua trajetória na narrativa no segundo capítulo, no qual é apresentado como um retornado de Angola que carrega, em busca de um cemitério, o caixão do pai morto. Retorna no oitavo capítulo, em que toma decisões acerca do enterro do pai, interage com policiais e empregados da alfândega e começa a escrever seu poema. Depois, aparece no décimo quarto capítulo, no qual definirá o jazigo de seu pai: as plantas medicinais do botânico Garcia Orta. Por fim, o último capítulo do romance também é dedicado à personagem, inserida em um sanatório e, posteriormente, fugindo deste com outros retornados de África. O narrador vai tecendo a caminhada da personagem em Lisboa, estabelecendo a noção de um Camões sempre em busca. Primeiro, o vate procura um local para enterrar o pai, depois um lugar para se alimentar e dormir, e, ao fim, acompanha a busca das demais personagens por D. Sebastião.

O homem de nome Luís, quando toma voz na narrativa, produz impressões sobre o espaço degradado que enxerga e, também, acerca da decadência do povo português e de seus valores tradicionais, monárquicos. Não reconhecido pelo povo por sua magnitude de poeta épico, tampouco por seu papel na Guerra Colonial, resta à personagem uma vida próxima a de pedinte, dormindo em aeroportos, praças, comendo restos de comida e interagindo com guardas, escritores e tipos sociais degradados. Da metade ao final de sua participação na narrativa, a personagem encontra uma solução para se livrar de seu deteriorado genitor, começa a compor seu poema épico e termina, assim como muitos outros retornados, em um hospício, onde loucura e sanidade aparecem em diálogo sintomático.

Devido aos muitos fatores que influenciam diretamente a construção da personagem Camões, convém, a fim de organizar a análise e encontrar uma linha norteadora para a argumentação, especificar e sistematizar alguns movimentos constantes na composição da personagem.

Em primeiro lugar, convém destacar que a personagem é composta por uma matéria temporal bastante complexa. Isto é, sua trajetória define-se por elementos que remontam a três diferentes etapas da História portuguesa. Funcionando tanto conjuntamente quanto separadamente, esses elementos temporais possuem papel imprescindível na caracterização da personagem consoante demarcam os três momentos mais importantes da narrativa e os três momentos mais importantes da História de Portugal: o início do império, o fim do império e a

sensação de caos de um presente –sempre assombrado pelos espectros do passado –pós Guerra Colonial.

O primeiro fator, denominado “passado remoto”, remete às posturas, vivências e ideologias, evocadas na composição da personagem o homem de nome Luís, do poeta Luís Vaz de Camões, da obra *Os Lusíadas* e da cosmovisão do século XVI. Desse modo, confundem-se, intertextualmente, a vivência real ou ficcionalizada pela historiografia concernente ao poeta Camões no período quinhentista e a vivência da personagem Camões de *As Naus*. De acordo com Maria Vitalina Leal de Matos, em *Introdução à poesia de Luís de Camões* (1992), são parcas as informações acerca da biografia do poeta Luís Vaz de Camões. Abre-se espaço, então, já que poucos documentos sobreviveram para contar a história do poeta, para a criação de uma aura lendária em torno de aspectos biográficos não verificáveis sobre o bardo, os quais, fecundamente, alimentaram o imaginário da nação:

As incertezas e lacunas desta biografia, ligadas ao caráter dramático de alguns episódios famosos (reais ou fictícios): amores impossíveis, amadas ilustres, desterros, a miséria, o criado já mendigando de noite para o seu senhor; e os outros acontecimentos cheios de valor simbólico: *Os Lusíadas* salvo a nado, no naufrágio; a morte em 1580 – tudo isto proporcionou a criação de um ambiente lendário à roda de Camões que se torna bandeira de um país humilhado. (p. 10)

Entretanto, isso não parece ser um problema para a caracterização de o homem de nome Luís. Principalmente porque, no romance, as próprias fábulas sobre Camões são utilizadas como fator composicional. O narrador parece, aliás, perpetrar um jogo com as imagens de Camões que foram planeadas ao longo dos tempos, tanto pela historiografia quanto pela literatura, utilizando-as para criar situações ímpares.

O passado remoto, então, além de essencial por sinalizar a importância da personagem na narrativa, é essencial, também, porque retoma os “descobrimientos”, por meio de referências à figura do poeta responsável por criar textualmente a noção de Império. Como consequência, é ele quem desconstrói, relê, revisa e reconstrói o início da colonização portuguesa, o império e as personalidades históricas portuguesas. Destarte, convém atentar às reflexões de Eduardo Lourenço acerca da consciência nacional portuguesa, cujo espelho textual seria a epopeia *Os lusíadas*.

Das duas componentes originais da nossa existência histórica – desafio triunfante e

dificuldade de assumir tranquilamente esse triunfo – aprofundamos então, sobretudo, a nossa <<dificuldade de ser>>, como diria Fontenelle, a histórica dificuldade de subsistir com plenitude política. Tornou-se então claro que a consciência nacional (nos que a podiam ter), a nossa razão de ser, a raiz de toda a esperança, *era o termos sido*. E dessa ex-vida são *Os Lusíadas* a prova de fogo. O viver nacional que fora quase sempre viver sobressaltado, inquieto, mas confiado e confiante na sua estrela, fiando a sua teia da força do presente, *orienta-se nessa época para um futuro de antemão utópico pela mediação primordial, obsessiva do passado*. Descontentes com o presente, mortos como existência nacional imediata, nós começamos a sonhar simultaneamente o futuro e o passado (LOURENÇO, 2004, p. 28, grifo do autor⁴).

Pela representatividade de Camões na cultura e no imaginário português, é sintomática a desconstrução promovida em *As naus* da figura do poeta. Lobo Antunes, ao reconstruir o lendário poeta como um homem comum, com dificuldades “normais” e problemas pouco elevados, engendra uma crítica ao sistema de valores que sustentou a identidade da nação portuguesa, baseada, de acordo com Lourenço (2004), em uma visão delirante de si: uma nação a qual se supunha grandiosa, mas que jamais conseguiu ser grande sem outras. Para Bernardo Elizeu de Queiroz Monteiro, em *As Naus em fragmento: uma questão portuguesa* (2009), Lobo Antunes, ao desconstruir a memória oficial da nação, sobretudo ao erigir um Camões ordinário, critica exatamente essa distorção de si tipicamente portuguesa:

Desconstruir a memória oficial, então, pode ser a forma encontrada pelo autor d’*As Naus* de dar continuidade ao processo de formação dessa identidade irrealizada. O modo como a narrativa de António Lobo Antunes opera, atendo-nos a esse paradigma, resume-se a dois fatores: descentrar os fatos e pluralizar as narrativas. Tal desconstrução torna-se mais paradigmática na destruição de totens sagrados do grande passado lusitano – a começar pela releitura radical de Luis Vaz de Camões. (p. 82)

Portanto, apesar de impregnada em sua composição a carga histórica inerente ao poeta clássico, a personagem de *As naus* está longe de ser fiel ao seu referente. Atentando à primeira menção à personagem na diegese, “o homem de nome Luís a quem faltava a vista esquerda”, nota-se que o poeta e a personagem dialogam de maneira bastante peculiar. Ora, o poeta Camões, de acordo com Matos (1992), era cego do olho direito. Notoriamente, ao criar um Camões cego do olho esquerdo, Lobo Antunes cria uma tensão especular entre a personalidade histórica e a personagem do romance.

⁴Neste trabalho, todos os grifos em citações retiradas de Eduardo Lourenço (2004) e Margarida Calafate Ribeiro (2004) são “grifo do autor”.

Logo, o Camões de *As Naus* funciona como uma imagem refletida do poeta Camões. A noção de imagem especular, ao revelar uma verdade não conhecida e ao distorcer a imagem que é vista, é fundamental para a compreensão do papel do homem de nome Luís na narrativa. Ao longo de sua trajetória, a personagem acaba dialogando diretamente com Camões através da assimilação de caracteres, da repetição transformada de eventos biográficos e mesmo por meio da negação ou oposição taxativa ao Camões real. Os exemplos são numerosos: assim como Camões não foi reconhecido em sua época pelas autoridades e pela sociedade por seu poema épico, o Camões de *As Naus* também não é reconhecido por seu papel em Portugal; assim como Camões foi para as Índias e retornou para escrever um texto literário que mudou a história de Portugal, o homem de nome Luís participou dos conflitos coloniais e, ao retornar, começou a escrever suas oitavas; assim como Camões autenticou a grandeza do império português através da literatura, o Camões de *As Naus* também surge como autenticador - tanto por funcionar como produtor de um texto literário (personagem escrevendo oitavas) quanto como produto de um texto literário (personagem do romance *As Naus*) - do enterro do que há de danoso e permanente na cultura portuguesa desse imaginário imperial.

As reminiscências de Camões (saudades do espaço africano, lembranças do cotidiano em Luanda) e suas consequências na composição da personagem (trauma, dilaceramento psicológico) referentes ao período em que esteve em Angola durante o conflito colonial são aspectos composicionais de um passado mais recente que também influenciam diretamente na construção da personagem. As lembranças aparecem, geralmente, como objeto de comparação com Lixboa ou como fonte de explicação para algumas atitudes da personagem no tempo presente da história.

Pela representatividade da figura de Camões, colocada em relação especular com a personagem de *As Naus*, bem como pelas possibilidades de leituras que essa analogia permite, entende-se que confrontar ambos os Camões, mesmo que ligeiramente, é prática metodológica essencial para o entendimento da caracterização da personagem e dos sentidos subjacentes à sua figuração. Os fatores citados anteriormente são, em suma, importantes conforme trazem à baila a vivência, em *As Naus*, de um Camões que participou não só do início do império como também do fim.

A partida

Como dito em parágrafo antecedente, a participação de o homem de nome Luís em *As Naus* inicia-se no segundo capítulo. Até certo ponto, a personagem enceta sua trajetória na diegese de forma semelhante à de outras personagens: inserido no absurdo contexto espaço-temporal de Lixboa, recém-retornado de África, não reconhecendo o lugar onde está e refletindo sobre sua própria decadência e a do povo que o cerca. No entanto, esse início, apesar de análogo ao de outras personagens, já indica pistas acerca do papel de Camões no romance.

O capítulo se inicia com a expressão “Era uma vez”, usada para referir um tempo passado fabuloso, introduzindo Camões na teia metafórica que em torno de si será tecida. Ao explorar as possibilidades da fábula na introdução da personagem, o narrador ressalta, desde o início, o sentido fantasioso que conferirá a Camões ao longo do texto, atribuindo ao conhecido poeta português uma dimensão expressamente fictícia.

Além disso, a apresentação inicial de Camões ambienta brevemente o leitor acerca do conflito que será desenvolvido em torno dele:

Era uma vez um homem de nome Luís a quem faltava a vista esquerda, que permaneceu no Cais de Alcântara três ou quatro semanas pelo menos, sentado em cima do caixão do pai, à espera que o resto da bagagem aportasse no navio seguinte. (ANTUNES, 2011, p. 15)

Nota-se que a personagem é apresentada, conforme dito anteriormente, como referência especular ao poeta Camões, introduzindo, então, o futuro uso de todo o imaginário levantado pela vida e obra do poeta, que terá papel decisivo na composição da personagem. Ademais, a relativização da passagem do tempo, proposta pelo uso da conjunção alternativa “ou”, além de demarcar a falta de importância de se pontuar o tempo que a personagem passou no Cais de Alcântara – afinal, o tempo passa de maneira deveras singular em Lixboa – insere, também, a personagem na relativização de todas as instâncias temporais do romance: a personagem (sobre)viveu ao longo de cinco séculos e se inseriu em um espaço estagnado, mas modificado. Por fim, essa ambientação inicial da personagem termina apresentando o lugar onde inicia sua trajetória, o Cais de Alcântara, e exhibe o objeto originador do conflito que irá

guiar os intentos e o caminho da personagem ao longo do texto, bem como será uma das chaves da leitura simbólica aqui proposta: o caixão do pai.

Primeira parada: um cadáver em Angola

Após ambientar brevemente a ação e oferecer sinais acerca do papel de Camões na narrativa, o narrador promove, através de uma analepse, um retorno para a época em que o vate morava em África, a fim de narrar os momentos que antecederam seu regresso a Portugal. É então que se conhece detalhes da vivência pretérita da personagem:

O homem de nome Luís habitava com o pai no Cazenga quando uma patrulha disparou sobre o velho, de forma que assim que os amigos do dominó lho trouxeram embrulhado em rasgões de lençol, só com uma madeixa de cabelo ruço de fora, o deixaram na toalha de jantar, em cima dos talheres e dos pratos, e se foram a discutir um dobre de seis, desceu o beco até à agência funerária que uma granada rebentara, entrou pelos vidros estilhaçados da montra e escolheu uma urna no meio das muitas que sobejavam na loja porque os corpos se decompunham nas praças e nas ruas sem que ninguém se afligisse com eles, salvo os cachorros vagabundos e os ladrões de farrapos. Entornou o finado lá dentro, esquecido de o desembaraçar do lençol, de lhe vestir o fato do casamento ou de lhe aparar as unhas, atarraxou os parafusos do féretro e na manhã imediata instalou-o no carrinho de mão juntamente com uma muda de roupa e uma marmitta de batatas e dirigiu-se à doca com o intuito de embarcar para o reyno. (ANTUNES, 2011, P.16)

Conforme demonstrado no trecho citado, o homem de nome Luís morava com o pai em Cazenga, uma das cidades que compõem o perímetro urbano de Luanda, capital de Angola. Após a morte de seu genitor, alvejado por uma patrulha africana, o único caminho para a personagem foi retornar para o reyno de Lixboa.

O excerto em questão é importante na medida em que auxilia a corroborar a leitura metafórica proposta neste trabalho, ao deixar subentendido que a morte do pai de Camões em Angola pode representar a derrocada do império português. O curso da vida da personagem seguia normal em África, ou o colonialismo português seguia normal em África, porém a morte do pai, ou o fim do império, instigou-o a retornar para Portugal para enterrá-lo. Parece que esse desejo de regresso com o intuito de enterrar seu pai possui um impulso subjacente: já que os sonhos imperiais de Portugal terminaram, Camões sentiria desejo de retornar com o intento de verificar o estado de seu país em um presente pós-império.

Ainda em África, a personagem segue em busca de um esquife para o pai, entra em uma agência funerária destruída e escolhe facilmente um caixão. Nesse momento, é

perceptível a situação de destruição em Angola no período imediatamente posterior à expulsão do Estado português: lojas devastadas e corpos apodrecendo nas ruas. Um cenário de cataclismo e desespero. Sem homenagens nem cuidados póstumos, o homem de nome Luís “entornou” o pai dentro do caixão, o que é bastante sintomático se pensarmos no corpo do pai de Camões como uma possível metáfora para o império ultramarino. A pressa em inserir seu genitor no caixão e dirigir-se à doca “no intuito de embarcar para o reyno” agrega outro fio a esse tecido semântico: se o pai morreu em África, ou se o império terminou, é necessário urgência para recomeçar, para retornar a Portugal, como se tivesse caído em si.

É como se o homem de nome Luís carregasse um fardo; é como se o homem de nome Luís transportasse cinco séculos de império português podre nas costas. Ora, se o romance em análise e a História de Portugal, como ilustrado pelo exemplo recém citado, demonstram que Camões foi utilizado com diversas funções discursivas ao longo do tempo, qual seria o papel do Camões de *As Naus* no período posterior à Guerra Ultramarina em uma narrativa fantasmagórica?

O retorno

Em seu regresso a Lisboa, Camões é apresentado, inicialmente, como um homem sem bens e sem grandes interesses por coisas do tipo. A personagem prefere se ver livre da escritura da sua casa e do seu carro, por exemplo, a desvencilhar-se do caixão do pai, apesar das tentativas dos policiais e funcionários da alfândega de desaparecerem com o féretro. Isso aponta para o desprendimento material do poeta lusitano, o narrador expõe a personagem estendida no chão, em um cobertor, dormindo no cais, como um mendigo, o que será reiterado ao longo da trajetória da personagem na diegese.

No decorrer do segundo capítulo, a personagem se relaciona com Miguel de Cervantes, um antigo soldado que estava a escrever seu *Dom Quixote*. Mais uma vez, é importante retomar a vida de Camões para o entendimento da referência a Cervantes. Como representado no documentário *Luis de Camões*, bem antes de o poeta ser minimamente agradecido pelos monarcas e pelo povo por seu poema épico, Cervantes teria sido um dos defensores da grandeza do bardo e de *Os Lusíadas*.

Apesar de provar estar ciente dessa manutenção de padrões espaciais e simbólicos, Camões aparece na narrativa questionando tal conservação e deixando claro que a Lixboa que seus olhos enxergavam e seus sentidos apreendiam era completamente diferente da Lixboa imperial:

O homem de nome Luís mudou o pai de braço para aliviar o cotovelo mas palavra que nunca pensei que Lixboa fosse esse dédalo de janelas de sacada comidas pelos ácidos do Tejo, as vacas sagradas destes rebanhos eléctricos, estas mercearias de saquinhos de amêndoas e de garrafas de licor, palavra que imaginava obeliscos, padrões, mártires de pedra, largos percorridos pela brisa sem destino da aventura, em vez de travessas gotosas, de becos de reformados e de armazéns nauseabundos que rescendiam a noz-moscada e a canela, e afinal encontrei apenas uma noite de prédios esquecidos a trespassarem para um castelo dos Cárpatos pendurados no topo, uma ruína com ameias em cuja hera dormiam gritos estagnados de pavões. (ANTUNES, 2011, p. 66-67).

Nessa passagem, na qual a intercalação entre as vozes narrativas é eficaz para produzir uma descrição espacial assaz significativa, pode-se notar o estranhamento da personagem em relação à cidade: uma Lixboa deteriorada, modificada, distante da Lisboa imperial ou da Lisboa idealizada. É como se a personagem, acostumada a observar o passado arraigado nas posturas dos lixboetas (e os “gritos estagnados”, bem como os “prédios esquecidos”, da passagem em questão podem sugerir isso), ficasse surpresa ao notar que a Lixboa do presente era diferente da Lixboa do passado. Acrescenta-se a isso o fato de a personagem, em sua primeira aparição, afirmar sentir necessidade de partir para o “reyno de Lixboa”, escrito com a grafia datada do português arcaico, como se estivesse a se direcionar ao encontro do Portugal do passado, mas, ao chegar, percebesse que o passado não existia mais na realidade, “porque ignoro esta cidade, porque ignoro estas travessas e as suas sombras ilusórias” (ANTUNES, 2011, p. 121) e, sim, apenas na mentalidade do povo, dos guardas, com os quais entra em contato.

Por distinguir que Lixboa ainda era muito semelhante a do período imperial, apesar de seus sentidos não a reconhecerem como a mesma, a melancolia da personagem parece brotar. Depois de lembrar-se de África, lembrar-se do passado quinhentista, lembrar-se das glórias sonhadas e desastres consequentes da colonização, além de perceber as mudanças de Lixboa e notar a desordem da nação que parecia não saber sob qual lastro se reerguer, Camões aparenta concluir que possui a missão de auxiliar a nação no presente. Já que o povo ainda seguia o

mesmo imaginário e possuía a mesma postura de outrora, apesar de o tempo ter provocado mudanças profundas, parece não restar outra alternativa a Camões que não seja a de enterrar, urgente e definitivamente, o pai, que há muito já estava liquefeito.

E o navio abicou: o enterro.

Sepultar o pai, no entanto, não se mostrará tão fácil tarefa. Os impedimentos começam por aqueles que representam o poder oficial. Ao final do segundo capítulo, o homem de nome Luís entra em contato pela primeira vez com o poder coercitivo oficial português, representado pelos guardas da alfândega. Além de não reconhecerem a magnificência do poeta, os guardas duvidam da idoneidade da personagem e decidem perscrutar o que há dentro do ataúde que ele transporta.

É interessante a reação dos policiais perante a carcaça do pai de Camões. Os guardas aparentam nojo, entreolham-se “numa surpresa de virgens” (ANTUNES, 2011, p. 22), como se estivessem inocentemente chocados ao se deparar com os restos mortais do passado nacional, quase que a se recusar a mirar os destroços do império. Camões, diante disso, desculpa-se com os guardas e pede auxílio para fechar o caixão do pai, assumindo sozinho a missão de enterrá-lo.

Nesse sentido, apesar da aparente frieza demonstrada no ato, o cerimonial póstumo parece assegurar a necessidade de se passar pelo ritual para purgar com eficiência os males:

Pensei: Nem que tenha de pagar para o chorarem. Pensei: Nem que tenha de comprar óculos escuros e um lenço enorme de adeuses de emigrante para fingir que choro. Pensei: Nem que alugue cunhados nos mendigos que exageram a fome nos degraus das igrejas [...] (ANTUNES, 2011, p. 20)

Na passagem em questão, a personagem pessoas para chorarem a morte do pai e pensa em comprar óculos escuros para disfarçar sua apatia em face dessa morte, evidenciando que passar pelo ritual do enterro é caminho indispensável, mesmo que essa vontade de enterrar não seja natural. A insistência de Camões, apesar dos entraves, em arranjar uma cerimônia para encovar seu pai podre, poderia estar destacando a obrigatoriedade de se ajuizar acerca do enterro do império, uma vez que, de acordo com Lourenço (2004), a manutenção de uma política colonial que havia abolido o imaginário imperial apenas teoricamente causava tanto

danos econômicos, culturais e políticos visíveis quanto culminava em desastrosas consequências para a identidade da população.

O sexto capítulo inicia mais uma vez com uma demarcação temporal relativizante, introduzida pela coordenada alternativa: depois de duas ou três semanas aguardando seus pertences, o homem de nome Luís resolve fazer um enterro imediato e clandestino. Reforçando a relativização do tempo, aparece um sintomático complemento: “após muitas naus de descobertas cheias de pupilas aflitas e de bagagem pouca apertada contra o ventre” (ANTUNES, 2011, p. 65). Em uma leitura literal, essas naus podem simplesmente aludir aos retornados de África; para esta leitura, não obstante, interessam os sentidos implícitos evocados pela passagem referida.

A decisão de enterrar o pai-império foi tomada por Camões após séculos de naus de descobertas que tiveram um fim catastrófico, desencadeando apenas visões desesperadoras, além de vazio interior. Isso pode indicar não só uma passagem de tempo peculiar (séculos resumidos em semanas) como, também, pode ironizar a falência dos intuítos marítimos de Portugal (naus *de* descobertas, várias naus compostas por várias descobertas que resultaram em esgotadas pupilas aflitas). A despeito disso, como o tempo aparece relativizado e como a figura de Camões na diegese sobreviveu ao longo de cinco séculos, percebe-se uma insinuação: a personagem esteve esperando centenas de anos de acertos (“naus de descobertas”) que culminaram em erros (“cheias de pupilas aflitas e de bagagem pouca apertada contra o ventre”) até tomar a decisão de enterrar o pai. O trecho demonstra que serviram de escopo para a decisão fatídica da personagem desde a primeira nau dos “Descobrimientos” até os últimos navios com mercadorias, pessoas escravizadas, retornados, ou seja, todas as embarcações regressadas trazendo seres humanos transtornados pelas visões de flagelos, usurpação e guerras.

Depois, então, de muitas naus de descoberta, que, como dito, podem representar os séculos de política colonialista baseada em pactos ultramarinos, e muitas reflexões acerca de como dar cabo do cadáver do pai (império), que já estava em avançado processo de decomposição (império terminado, mas resistente no imaginário do povo), Camões percebe “que teria de contentar-se com um enterro furtivo, à noite, nas sombras que os cemitérios esquecem junto aos muros, onde a erva é mais alta que o olhar dos coveiros” (ANTUNES, 2011, p. 65). Notoriamente, a personagem escolhe a noite, e sua inerente simbologia, isto é, o

momento em que pouco se vê com nitidez, para enterrar seu progenitor. Isso pode indicar um sentimento de esperança esvaindo-se no ato de furtivamente enterrar os valores nocivos ligados aos desdobramentos do império português, pois não seria possível um enterro anunciado, nem um enterro festejado, tampouco um enterro laudatório, embora, no mínimo, um enterro escondido se mostre necessário. É como se algo impedisse a personagem de sepultar com dignidade o ente simultaneamente querido e abominado. Esse “algo” atravancador das aspirações da personagem está sugerido na figura dos coveiros, possíveis representantes não só dos sepultureiros oficiais do império (as autoridades que tentaram dar um fim precipitado ao putrefato pai de Camões no segundo capítulo, por exemplo), mas também dos responsáveis por manter o império enterrado (o governo, os historiadores, os policiais, e o próprio escritor, por exemplo).

Sendo assim, a percepção da necessidade de enterrar imediatamente o falecido e iniciar a cura de Portugal aparece depois que Camões toma contato com a forma truculenta com que os guardas, no sexto capítulo, pretendem dar um fim aos restos de seu pai. Os cabos, primeiros interessados em auxiliar Camões no seu trajeto, depois incomodados com a situação, acabam por deixar o pai do poeta escorrer no Tejo. Impotentes em sua ação, desistem de seus intentos, e um dos guardas chuta o caixão em direção ao mar.

Nesse momento, um paralelo com a personagem histórica é possível. Como no episódio em que Camões salva *Os Lusíadas* do naufrágio enquanto retornava a Portugal (MATOS, 1992), o homem de nome Luís, em ação surreal, pega de volta seu pai morto e, sem o auxílio dos guardas, sai em busca de um cemitério. Se a ação apresentada anteriormente soa inverossímil – pois, visto que os restos já líquidos do pai escorreram em direção ao mar, não seria coerente a personagem conseguir pegá-los de volta e carregá-los embaixo do braço –, é evidente que a ação está perfeitamente adequada à surreal lógica interna de *As Naus*, uma estratégia literária que pode brincar com seus gargalos. A ação indicaria uma espécie de tomada de consciência da personagem de seu papel, indiciado na metáfora perseguida neste trabalho: é Camões, e tudo o que representa, o responsável por enterrar o pai-império, e não os guardas, ou o poder oficial, ou a Lei.

E por que os guardas não poderiam auxiliar a enterrar o pai de Camões? Parece que o tratamento negligente conferido pelos guardas, inseridos no mesmo campo semântico dos militares da Guerra Colonial, ou mesmo da PIDE, ao morto, indica uma tentativa de apenas

reverter sem questionamentos ou reflexões a antiga imagem imperial para uma nova imagem. Essa afirmação fica sugerida na forma com que os guardas tratam o ataúde, sentindo nojo, chutando-o, atirando-o ao Tejo, como se o embaraçoso império, que deve créditos ao Tejo, devesse manter-se embebido no rio. Lourenço (2004, p. 48) trata dessa substituição ou reversão de imagem ao fim do império:

Tudo se passou em <<família>>, entre militares sobretudo, cujo exame das realidades e consciência de situação pessoal e institucional bloqueada jogou num lance de dados em que, aparentemente, *a imagem imperial portuguesa* não tem papel algum (saldo negativo) toda essa mitologia que serviram durante treze anos, *invertendo-a* num só dia e fazendo dessa inversão o símbolo mesmo do *ajustamento realista de Portugal a si mesmo*.

Então, após caminhar ao longo das ruas de Lixboa e constatar o estado de degradação de Portugal, do povo português e de si próprio, perceber a necessidade da mudança de Portugal e compreender que tal mudança deve ser perpetrada por si e não pelo poder oficial, Camões dirige-se até os terreiros do palácio, acomoda-se em um canto como um mendigo, com a companhia de um cego e de um empregado, e começa “a primeira oitava heroica do poema” (ANTUNES, 2011, p. 125). Depois de concluir que precisa o quanto antes enterrar o pai, sem auxílio do governo nem dos poderes oficiais, a personagem resolve escrever algo que, provavelmente, é uma representação de *Os Lusíadas* na diegese, acalma-se em sua busca por um jazigo para o presunto e passa a concentrar-se mais no ato de escrita.

Decidido a compor seu poema épico, Camões reaparece novamente no décimo quarto capítulo, absorto pelo ato de escrita, diante da mesma água mineral a qual observava no sexto capítulo, aludindo à diminuição de escala do imaginário aquático que subjaz a personagem e Portugal. Entrementes, a personagem trava o primeiro contato com Garcia Orta e, em uma conversa repleta de críticas à situação de Portugal no período posterior à Revolução dos Cravos, reclama para o botânico que não consegue se livrar de seu sucumbido progenitor. De acordo com a leitura proposta neste trabalho, percebe-se que Camões parece afirmar que, apesar das tentativas, não consegue se desvincular do império que ajudou a criar, não pode fugir da ligação que foi criada em torno de si com o império português ao longo dos tempos. Pela imagem de Camões estar tão intrinsecamente ligada ao império e pelo fato de a imagem de Portugal também estar (LOURENÇO, 2004), Camões encontra dificuldade em enterrar seu pai, não localiza cemitérios, é como se todos estivessem mortos então para que cemitérios,

depara-se com variadas adversidades que o impedem de completar sua trajetória, como se Portugal não quisesse auxiliar Camões a enterrar seu pai-império, como se a identidade da nação, praticamente personificada metaforicamente em um espaço atravancador, rechaçasse mudanças.

É nesse momento que o homem de nome Luís decide oferecer a Garcia Orta os restos podres de seu pai em troca de uma cama na cozinha de sua casa, passando a auxiliar no crescimento das plantas antropomorfizadas do botânico através da utilização do cadáver de seu pai como adubo. Notoriamente, as plantas ocupavam todo o espaço da casa de Garcia Orta, uma vez que, além de impedirem a ação das personagens (exceto a de Camões, que se torna especialmente profícuo em sua escrita...), “ocupavam o apartamento inteiro, jogando os móveis, os meninos e o contador do gás, parapeitos fora, para os pregões da rua.” (ANTUNES, 2011, p. 118). São as plantas, também, que serviam para diversos fins clínicos: “curar a prisão de ventre, a elefantíase, a esterilidade masculina, a catalepsia, as varizes e o estrabismo convergente” (p. 118). Essas *sui generis* plantas medicinais servem, portanto, de sepulcro do pai de Camões.

A cura

Infere-se que o desenvolvimento da metáfora iniciada no início do texto (Camões e seu pai-império morto e precisando ser enterrado) em outro plano metafórico (a cura, iniciada com a ajuda do pai-império servindo de adubo para plantas medicinais), ampara a hipótese de sugestão da necessidade de abandono cultural das posturas iniciadas no império. Destarte, o reflexo de Camões em *As Naus*, ao fazer com que seu pai sirva de fertilizante para as plantas que auxiliarão em curas, além de deixar tácito que seu progenitor representa o ônus imperial, sugere que a cura para Portugal não deve acontecer com o esquecimento do passado e, sim, tomando o passado como ponto de partida. Por esse motivo, a personagem insiste no ritual do enterro, apesar das muitas dificuldades encontradas.

A relação das plantas com o sogro paralítico de Garcia Orta também é essencial para validar a analogia do pai de Camões com o império finito. O sogro de Garcia Orta é inicialmente apresentado como um “velho que dormia numa almofada em pedaços, acossado

por caixotes de flores que o estrangulavam numa lenta astúcia vegetal” (p. 118) e gostava de conversar acerca do

inverno de Manteigas no compartimento ao lado, dos cristais de neve que luziam nas pálpebras dos mortos apesar da atmosfera de presépio dos velórios, dos lobos de pupilas de pesadelo a trote pela vila, [...] dos murmúrios do vento nos pinheiros e do fedor vulcânico dos animais no estábulo do sob o quarto, que lhe falava do passado, porra, do passado (ANTUNES, 2011, 120)

A personagem, no fim da vida, parece observar com os olhos do passado, atravessados por uma senilidade repleta de significados implícitos, o presente pós-traumático. Entrementes, na família apresentada, tipicamente portuguesa, o sogro é um símbolo de uma geração conservadora, conseqüentemente, amostra de uma mentalidade voltada à saudade do passado e à manutenção de tradições que trazem retrocesso ao país. Por isso, as plantas que anseiam por curar Lixboa, especificamente uma begônia, engole o pai da mulher de Garcia Orta. Assim, do mesmo modo que o pai de Camões se transformou em alimento para a cura de Portugal, o sogro de Garcia Orta, possível representante da manutenção do que havia de resistente do império português na identidade da nação, foi forçosamente deglutido.

Com isso, a metáfora parece se desenhar. A cura parte da deglutição do que ficou de ruim do império, a fim de reconsiderar uma mentalidade onerosamente conservadora e, a partir dela, abrir o país para um novo momento. Do mesmo modo que o pai de Camões, o sogro de Garcia Orta não foi enterrado, pelo contrário, acabou servindo, também, de adubo para as plantas, demonstrando, com isso, que era necessário transformar a mentalidade conservadora em algo novo, no ponto de partida para a cura. As plantas purgativas seriam, então, uma forma arguciosa de evidenciar a necessidade de abluir-sedo passado e não esquecê-lo. Por isso, a menção a Garcia Orta, estudioso das plantas de uma ex colônia; por isso, ainda, as plantas, depois de muito alimentadas, são chamadas de “Amazônia medicinal” (ANTUNES, 2011, p. 125): é necessário purgar o passado, fazer revisão, elucubrar sobre os choques que iniciaram no período colonial.

Os loucos também navegam

A afirmação de que é Camões o responsável por auxiliar no recomeço da nação e não o poder oficial acaba evidenciada no último capítulo da narrativa, no qual o governo propõe

uma cura para Portugal: isolar os simultaneamente retornados e personalidades históricas do país em um sanatório. Entretanto, a cura por esse meio se revela falha.

Deste modo, é interessante observar como o narrador apresenta a conjuntura na qual serão inseridas as personagens nesse último capítulo:

Para alojar, de entre os que tornavam de África, aqueles cujos corpos conservavam ainda o cheiro e o murmúrio de larvas dos campos de algodão adormecido que os cães selvagens percorriam no seu trote quimérico, o governo desocupou um hospital de tuberculosos que passaram a tossir nos jardins públicos hemoptises cansadas, e vasou nas enfermarias de muros de cenas de guerra e de actos piedosos, impregnados pelo torpor de morte dos desinfectantes, os colonos que vagavam à deriva, de trouxa sob o braço, nas imediações dos asilos, na mira dos restos de sopa de jantar. (ANTUNES, 2011, p. 173)

Percebe-se, na voz do narrador, o desejo do governo português de praticar a cura silenciando e trancafiando a voz dos ex-colonos que ainda guardavam em si reminiscências da guerra. Isso fica sugerido pelo desejo das autoridades de encobrir o “cheiro e o murmúrio de larvas do campo de algodão” dos corpos dos retornados e pela menção aos “cães selvagens”, ambas possíveis referências às memórias (campos de algodão, principal cultura de plantio das ex-colônias e principal fomentadora da necessidade de escravos africanos; os cães selvagens, típicos de África) de África trazidas pelos colonizadores.

O governo português de *As Naus*, então, em vez de propor uma cura adequada, simplesmente propõe o mesmo tratamento para o qual estava aparelhado, substituindo a tuberculose pela loucura. Até as funcionárias do hospital continuam agindo da mesma maneira:

As empregadas, que se esqueceram entretanto de transferir para outra clínica, comportavam-se conosco como com os doentes expulsos, medindo-nos a febre de manhã e à tarde, introduzindo-nos à força arrastadeiras sob os lençóis, e levando-nos a passear em roupão, a seguir ao almoço [...] (ANTUNES, 2011, p. 173)

Isso evidencia o despreparo do governo lixboeta em lidar com os retornados e com a identidade nacional pós-guerra. Evidencia, também, uma tentativa de praticar a “cura” aplicando os mesmos conceitos do passado nos novos problemas do presente, o que, conforme já explanado, é criticado ao longo do texto na trajetória do homem de nome Luís. Isso pode ser uma referência ficcional ao afirmado por Lourenço (2004) acerca da maneira dos portugueses de lidarem com o passado, após o trauma da guerra:

Treze anos de guerra colonial, derrocada abrupta desse Império, pareciam acontecimentos destinados não só a criar na nossa consciência um traumatismo profundo – análogo ao da perda da independência – mas a um repensamento em profundidade da totalidade da nossa imagem perante nós mesmos e no espelho do mundo. Contudo, nós assistimos a este espetáculo surpreendente: nem uma, nem outra coisa tiveram lugar (LOURENÇO, 2004, p. 42).

Uma explicação de outra importante escritora portuguesa atual, Lídia Jorge, sobre um dos seus romances que tematiza a guerra colonial, confirma e, de certa forma, justifica essa apatia:

[em *A costa dos murmúrios*] disse às pessoas: “você estão caladas, mas as pessoas querem estar caladas sobre isso”. Esse é um fenômeno de todas as guerras. Quando chega o momento de exorcizar alguma coisa, não se quer, porque magoa. E, realmente em nossa guerra aconteceram coisas horríveis, detestáveis, péssimas. E esse momento histórico, com um significado mais amplo do que a guerra, era uma imensa mentira política e criou um fundo mentiroso e falso no país. E quando se toca nisso, as pessoas reagem pois não se querem ver no espelho⁵.

Talvez por conta dos motivos citados, ao invés de repensar a nação depois do fim da política colonialista e do Estado Novo, o povo e as autoridades de *As Naus* parecem meramente manter as mesmas estruturas de um saudoso passado (embora tais estruturas apareçam bastante modificadas), como que a se prevenir ou defender dos traumas de guerra.

Isso, ainda de acordo com Lourenço (2004), teria provocado uma distorção da imagem de Portugal, logo após o 25 de abril:

A distorção consistiu em tentar impor uma *nova imagem* de Portugal, logo após o 25 de abril, na aparência oposto à do antigo regime, mas cuja estrutura e função eram exatamente as mesmas: *instalar o país no lisonjeiro papel de país revolucionário exemplar, dotado de Forças armadas essencialmente democráticas, considerando os cinquenta anos precedentes como um parêntesis lamentável, uma conta errada que se apagava no quadro histórico para recomeçar uma gesta perpétua na qual o salazarismo tinha sido uma nódoa indelével.* [...] Para que esta versão mítica sumária pudesse ter futuro teria sido necessário que na realidade todas as estruturas políticas, sociais, económicas e culturais do antigo regime tivessem sido submetidas a uma revisão implacável acompanhada de uma explicação sistemática, justa, equilibrada, em suma, a uma desmontagem do mecanismo político, ideológico, económico, jurídico, militar e policial do anterior sistema (LOURENÇO, 2004,p.61-62).

⁵JORGE, Lídia, em entrevista a Álvaro Cardoso Gomes, *A voz itinerante*, op. cit, nota 4, p. 157.

O manicômio do final de *As Naus* poderia, então, representar a tentativa de distorção dos problemas do passado, por meio das autoridades portuguesas, que resultaria em uma vontade de fazer tábula rasa desses problemas logo após o término do império. Como demonstra Lourenço (2004), o problema não reside no fato de explicar de forma otimista os desacertos do passado e, sim, reside na falta de reflexão sobre séculos de política imperial, décadas de regime ditatorial e anos de Guerra Colonial. Assim como a cura proposta pelo governo, em *As Naus*, a distorção proposta para substituir, sem analisar com criticidade, a imagem do país também teria se revelado problemática.

Isolados do convívio social, incapacitados de seguir o curso normal de suas vidas em um espaço que já os restringia, transformados em seres invisíveis à população, impedidos de purgar seus traumas, impossibilitados de contar suas histórias e rotulados de mentecaptos, as personagens, ao fim do romance, parecem ter sido trancafiadas no sanatório com o intuito de serem transformadas em seres invisíveis para o resto da população, como se nada tivesse acontecido. No momento em que apaga ou escamoteia o passado que acabou por produzir tantas vergonhas no presente, o governo de Lisboa, além de se aproximar da atitude do governo de Portugal no período imediatamente posterior ao fim da guerra e do esquecimento traumático do povo no mesmo período, como já explicitado anteriormente, acaba também por se aproximar da atitude da censura do Estado Novo. O governo esconderia tais personagens para obliterar o passado incômodo, para não permitir que se produzissem reflexões sobre isso, para manipular fatos de modo a manter acesa a imagem ilusória da nação e talvez até para penitenciar os personagens que tanto vagam por Lisboa.

Ademais, o fato de os médicos fugirem, adoentarem-se ou enlouquecerem promove mais deliberações. A cura proposta pelo governo revela-se obviamente falha – pois gera apenas mais doenças e mortes e, no fim, fuga – ao ponto de os próprios médicos se contaminarem pela peste. Acrescenta-se a isso o fato de que o sanatório aparece para silenciar e isolar os retornados de África-personalidades históricas. Logo, entende-se que o hospital de *As Naus* pode funcionar como uma severa crítica para a imagem que os portugueses têm de si próprios e, conseqüentemente, para os alicerces que criaram a ilusão de superioridade e predestinação divina do povo português, o que resulta na construção de uma imagem fugaz e titubeante de nação independente.

O título e a cena final do romance trazem a lembrança de uma conhecida imagem: a Nau dos Loucos, ou a *Narrenschiff*. De acordo com Foucault, em *A história da loucura na idade clássica* (2010), apesar da reiterada utilização como mote para aquarelas e textos satíricos e romanescos, esse navio teve existência real. Ligada ao imaginário marítimo em voga na época, a Nau dos Loucos, de acordo com o autor, vagava de uma cidade para outra, transportando toda a sorte de insanos em busca de razão, e era escoraçada, em eventos quase festivos, das cidades onde aportava. Doravante, a existência desses tripulantes mentecaptos revela-se errante e ligada ao ato de navegar. Referindo-se ao papel da água e da navegação para a criação do conceito de loucura, Foucault (2010) afirma:

Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. E a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe, quando desembarca, de que terra vem. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe podem pertencer. É esse ritual que, por esses valores, está na origem do longo parentesco imaginário que se pode traçar ao longo de toda a cultura ocidental? Ou, inversamente, é esse parentesco que, da noite dos tempos, exigiu e em seguida fixou o rito do embarque? Uma coisa pelo menos é certa: a água e a loucura estarão ligadas por muito tempo nos sonhos do homem europeu. (p. 12)

Acrescentado pitadas de polêmica ao referido, convém observar a seguinte afirmação de Lourenço:

A fusão das *duas imagens* – a nacional e a imperial – começou no dia em que os reis de Portugal compareceram no tablado do mundo que os seus navegadores alargavam com o encarecente e renascente epíteto de <<senhores>> da Guiné, Etiópia, Índia, etc. A *loucura* tinha-nos entrado pelas portas adentro ou saído barra do Tejo fora, loucura natural e gloriosa como gesta desvendadora, loucura certa com os poderes do tempo e nossa enquanto colonizadora e conquistadora, mas insidiosamente corruptora (como já Gil Vicente o pressentiu) dessa *primitiva imagem lusitana* de que cada português conhecia com o olhar e os pés a força e extensão. (LOURENÇO, 42-43)

Posto isso, é possível traçar um paralelo entre o afirmado por Foucault (2010), o asseverado por Lourenço (2004) e o analisado em *As Naus*. Os portugueses tocados pela sina da loucura, conforme afirma Lourenço, jogam-se ao mar em suas naus para uma aventura marítima, como se jogam ao mar os insanos da Nau dos Loucos em suas aventuras marítimas, conforme explanado por Foucault. Os lusitanos são escoraçados, séculos depois, das ex-colônias, algo semelhante à sina de errância, forçada pela expulsão por parte do povo das cidades onde apartam, dos insanos da Nau dos Loucos. Os portugueses deveriam, séculos

depois, diante de um novo contexto sócio-político, assim como os loucos em busca da sanidade, procurar a razão após o delírio imperial. Isso tudo apareceria, de acordo com esta leitura, sintetizado metaforicamente no sanatório do fim do romance, no qual as personagens, representantes do início e do final do império português, teriam sido trancafiadas para serem curadas de sua demência, quase a comprovar que o império havia sido uma insanidade. Fugir do sanatório, porém, parece ser uma tentativa das personagens de encontrarem a razão.

Portanto, é possível relacionar a loucura da *Narrenschiff* com a aparente loucura dos retornados em África, com a dos representantes míticos do início do império, com a do governo português e, ainda, com a aparente loucura das identidades nacionais, em específico a portuguesa colonial, ocasionada pela criação de um imaginário nacional baseado em uma ficção patriótica, que teria alterado, consoante Lourenço (2004), o “carácter sensato” (p. 45) dos portugueses. Camões, ao, em um primeiro momento, insistir em enterrar o pai e, em um segundo momento, escrever, apesar de trancafiado em um manicômio, parece trazer à tona a responsabilidade de conferir um pouco de sensatez ao tão zelado imaginário da nação.

À procura de um piloto

A manutenção das estruturas onerosas do passado, apesar dos escombros do presente, reiterada ao longo do romance em polivalentes imagens, surge, novamente, ao final de *As Naus*, quando as personagens colocam-se em postura de espera sebastianista, característica, de acordo com Lourenço (2004), da identidade portuguesa. Para o autor, o sebastianismo, que provoca, na identidade portuguesa, uma postura de inação, representa, simultaneamente, “o *máximo de existência irrealista* que nos [aos portugueses] foi dado viver; e o *máximo de coincidência com nosso ser profundo*, pois esse sebastianismo representa a consciência delirada de uma fraqueza nacional, de uma carência, e *essa carência é real*” (LOURENÇO, p. 28).

Inseridas em um antigo hospital de tuberculosos, transmutado em um sanatório (que transforma a todos em tísicos) para portugueses retornados de África e misteriosos dalai-lamas da Mongólia, as personagens históricas de Portugal, lideradas por um míope albino revolucionário, planejam e são bem-sucedidas em uma fuga, narrada, nas entrelinhas, como uma espécie de surreal junção entre Guerra Colonial e batalha de Alcácer Quibir. Essa fuga tem uma motivação, conforme afirma o albino míope em notáveis referências ao retorno do

antigo rei da batalha em Marrocos no século XVI, à Revolução dos Cravos (mais especificamente ao, talvez mítico, evento propulsor da Revolução: o florista que saía pelas ruas de Lisboa depositando rosas nos canos das espingardas dos militares) e ao início fabular dos episódios tangentes a Camões em *As Naus*: “__ D. Sebastião aparece das ondas num cavalo branco, assobiou ele depositando uma rosa no seu frasco (176)”. Logo, nota-se que a dificuldade em se desvincular do passado e a sombra dos ônus iniciados no império ainda pairam, sintetizadas na continuação de uma postura de espera sebastianista, sob Lisboa. Além disso, podem representar as esperanças dos portugueses despertados, depositadas na Revolução dos Cravos.

O narrador apresenta um Camões bastante cético em relação a essa espera sebastianista, afinal, nessa altura da narrativa a personagem já havia depositado seu pai nas plantas medicinais e escrevia com afincado seu poema: “o poeta imaginou 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 do seu exército vencido” (ANTUNES, 2011, 176). A personagem, além de parecer notar que a cura está distante de uma postura de espera sebastianista, acaba descrevendo o quixotesco da cena possibilitada pelo peculiar universo narrativo de *As Naus* através de uma descrição bastante objetiva da realidade que o circunda.

A reação do poeta foi aceitar o convite para fugir e ver o retorno de D. Sebastião, da mesma forma que aceitou o tratamento no hospital. Isso insinua não só a exaustão da personagem diante da circunstância na qual estava inserido como também insinua sua visionária percepção da falha da cura de Portugal através desta fuga-revolução-espera por D. Sebastião, da mesma forma que preconizou a falha da cura pelo poder oficial. E o erro está preconizado no texto: os velórios se tornam rotina diária. A cura por meio do esquecimento (morte dos retornados) ou uso de aparatos do passado (cura aplicando métodos desgastados; sanatório próximo ao mar) se revela falha. Os próprios médicos, como já referido, veem-se adoentados, fogem “arrepados pelos soluços dos cucos” (ANTUNES, 2011, p. 178).

Por fim, a personagem se une aos outros heróis – todos com marcas de escorbuto e “cicatrizas de cutiladas nos ombros e no ventre” (p. 181), ou seja, todos ex combatentes de Portugal, e o que fica ambíguo é o seguinte: esses ferimentos e doença foram produzidos ou em batalhas como a de Alcácer-Quibir ou na Guerra Colonial? –, que, “amparados uns aos

outros para partilharem em conjunto o aparecimento do rei a cavalo”, sentam-se em frente ao Tejo para esperar o retorno de D. Sebastião. Porém, o final revela-se melancólico:

Esperámos, a tiritar no ventinho da manhã, o céu de vidro das primeiras horas de luz, o nevoeiro cor de sarja do equinócio, os frisos das espuma que haveriam de trazer-nos, de mistura com os restos da feira acabada das vagas e os guinchos de borrego da água no sifão das rochas, um adolescente loiro, de coroa na cabeça e beiços amuados, vindo de Alcácer Quibir com pulseiras de cobre trabalhado dos ciganos de Carcavelos e colares baratos de Tânger ao pescoço, e tudo o que podemos observar, enquanto apertávamos os termómetros nos sovacos e cuspiamos obedientemente o nosso sangue nos tubos do hospital, foi o oceano vazio até à linha do horizonte coberta a espaços de uma crosta de vinagreiras, famílias de veraneantes tardios acampados na praia, e os mestres de pesca, de calças enroladas, que olhavam sem entender o nosso bando de gaivotas em roupão, empoleiradas a tossir nos lemes e nas hélices, aguardando, ao som de uma flauta que as vísceras do mar emudeciam, os relinchos de um cavalo impossível. (ANTUNES, 2011, p. 181-182)

As imagens trabalhadas nessa passagem, a última do romance, são essenciais para criticar e pontuar as questões trazidas no romance. Percebe-se que a horda de tísicos ex-combatentes da Guerra Colonial e, ao mesmo tempo, personalidades históricas dos Descobrimentos, dirige-se à orla do Tejo e abanca-se em restos de naus. Apenas essa breve imagem já serve para sintetizar o romance: personalidades históricas do início da aventura marítima portuguesa são inseridas no fim desta e pairam sobre a criação ficcional dos destroços dessa aventura, observando o mar que trouxe tantas alegrias e tristezas – mas no presente não traz mais nada, o que fica sugerido na imagem de um “oceano vazio”.

Outrossim, está indicado que esse recomeço não será simples, porque as personagens sentem frio ao recomeçar, enquanto observam o céu de vidro, transparente, frágil, o que representaria as dificuldades, a falta de referências para recomeçar. A própria alusão à espera de D. Sebastião pode indicar as dificuldades vindouras, pois, uma vez que a identidade do povo está estribada em uma atitude passiva de espera, em uma busca de segurança no além, seria difícil recomeçar com atitudes enérgicas, partindo das potencialidades do país em si, o que, além de corroborado pelas personagens que continuavam querendo esperar D. Sebastião, esperar o presente dos frisos das espumas do Tejo, esperando, em síntese, soluções divinas, relaciona-se com a seguinte afirmação de Lourenço acerca da exigência dos portugueses de atualizarem a imagem de Portugal, que

[...] só se parecerá consigo mesmo quando o olhar com que se fixará for [...] *o olhar mesmo do português, ou dos portugueses com a consciência adequada da vida do país em que realmente vivem e morrem* – um olhar sujeito, quer dizer, o fim de um

Porugal-*objecto* como é hoje para todos nós, que nos ocupamos da <<cultura>>, a realidade portuguesa. (LOURENÇO, 2004, p. 79)

O narrador dessa última parte (sintomaticamente na primeira pessoa do plural, como se não fosse apenas a voz do narrador, nem apenas a de Camões, mas a voz de uma coletividade, hipoteticamente do povo português), no entanto, demonstra uma visão bastante crítica sobre essa atitude de escapismo representada na obra pelo sebastianismo. As personagens aguardam o D. Sebastião, descrito como um adolescente messiânico, que viria junto com “os restos da feira acabada das vagas e os guinchos de borrego da água no sifão das rochas”. Isso demonstra a não seriedade da figura de D. Sebastião e o ridículo inerente a esperar uma personagem quase mitológica. Além disso, a relação alto e baixo aparece para produzir reflexões críticas: o rei messiânico viria a cavalo, como um príncipe de fábulas a salvar sua amada (alto), porém, com ele, viriam os restos da feira acabada do Tejo (baixo), não necessariamente, ou somente, lixo, como se pode ler em uma leitura literal, mas também, possivelmente, o que sobrou do império português. Entretanto, como nem D. Sebastião nem esses restos que iriam se chocar violentamente em rochas chegaram aos personagens, percebe-se que, definitivamente, a sugestão para a cura para Portugal não estaria na manutenção de posturas e mentalidades datadas da época do império lusitano em uma versão atualizada.

Enquanto, adoentados, expurgavam seus males através de cusparadas, as personagens concluem que o afamado rio não é suficiente para auxiliá-los no presente tampouco no futuro pós-término de império, pois observam o oceano vazio. O Tejo, então, em *Os Lusíadas* palco de glórias, em *As Naus* o recipiente de todo o tipo de sujeiras e excreções (de poemas ruins a esgoto), surge vazio, sem nada a oferecer.

Enfrentar o Tejo vazio e o não retorno de D. Sebastião parece sugerir uma atitude combativa, relacionada à necessidade de lutar confirmada pelas personagens ao fim do romance. Deve-se afrontar o passado, confrontar a realidade e o caos do presente para conseguir erguer um futuro promissor de acordo com as potencialidades do país, sem cavalos impossíveis, sem promessas irrealistas, sem D. Sebastião. Para autenticar essa leitura, convém destacar a seguinte afirmação de Lourenço:

Nenhum povo, e mais a mais um povo de tantos séculos de vida comum e tão prodigioso destino, pode viver sem uma imagem ideal de si mesmo. Mas nós temos vivido sobretudo em função de uma imagem irrealista, o que não é a mesma coisa. Sempre no nosso horizonte de portugueses se perfilou como solução desesperada

para obstáculos inexpugnáveis a fuga para céus mais propícios. Chegou a hora de fugir para dentro de casa, de nos barricarmos dentro dela, de construir com constância o país habitável de todos, sem esperar de um eterno lá-fora ou lá-longe a solução que, como no apólogo célebre, está enterrada no nosso exíguo quintal. (2004, p. 51)

Por isso, mais sintomático que o não retorno de D. Sebastião é o não retorno de D. Sebastião observado por personalidades históricas do Descobrimento transformadas em ex combatentes da Guerra Colonial. Seria o início da identidade portuguesa, baseada no império ultramarino, e o fim do império ultramarino, que exigiria uma nova identidade adaptada a um novo contexto, sintetizados em uma imagem extremamente dessacralizadora: é mais fácil qualquer personalidade histórica do país retornar do que D. Sebastião, o que está perfeitamente adequado, já que ele é um ícone de espera.

O desencalhe

Se o poeta Camões real auxiliou, por meio da literatura, a construir a identidade da nação portuguesa, e o poeta Camões de *As Naus*, imagem invertida desse poeta, ao que tudo leva a crer, trabalha para auxiliar a repensar o presente trespassado pelo passado, nota-se que a linha a qual os liga está bastante clara: é a literatura, e as possibilidades da linguagem literária, que une os reflexos do espelho, que vincula a imagem originadora e a imagem originada.

A personagem “o homem de nome Luís” aparece em *As Naus* escrevendo também um poema, provável reflexo dessacralizado d’*Os lusíadas*, o que se deduz de uma das especificações do texto: “[Manoel de Sousa Sepúlveda] forneceu a Camões a possibilidade de uma edição de bolso de *Os Lusíadas*, com bailarinas nuas na capa, publicada numa colecção de romances policiais” (ANTUNES, 2011, p. 58).

Como já dito, foi Camões um dos principais responsáveis por criar e passar adiante textualmente a noção de império que sustentou tanto as glórias do passado distante quanto os erros (iniciados nesse passado distante) do salazarista passado recente, que culminam em depredação social, cultural, econômica tanto de África quanto do próprio Portugal (Ribeiro XX). Foi Camões, também, o responsável por criar, em literatura portuguesa, um padrão de visão crítica laudatória à nação portuguesa – o qual utiliza, inclusive, a figura de Camões como mentor, personagem, exemplo ou mesmo modelo a não ser seguido – que passa por

Antônio Vieira e o Quinto Império, Eça de Queirós, Almeida Garrett e os neogarretianos e suas múltiplas viagens a diversos Portugais, Fernando Pessoa e seu ultimato aos portugueses em *Mensagem*, Álvaro de Campos e a reterritorialização ou viagem à alma dos portugueses e, por fim, culmina nos autores pós-74, entre eles Lobo Antunes. Nota-se, logo, que, em *As Naus*, Camões pode ser lido como uma metáfora para enterrar, por meio da literatura, o que seu correlato especular auxiliou a criar através da literatura: o império português.

Sua concentração na escrita ao final do romance é exemplar disso. Enquanto as personagens morriam, adoentavam-se mais e planejavam uma fuga, Camões seguia compondo “oitavas”. Interessante notar a escolha desse termo para nomear o texto de Camões, pois oitavas não lembram apenas as estrofes épicas d’*Os Lusíadas*, mas também as oitavas *Ao desconcerto do mundo*. Nessa redondilha, a voz lírica apresenta um sentimento dilacerador de desacerto e discordância existencial em relação a um Portugal repleto de desigualdades e incertezas.

Matos (1992) trata desse sentimento de desilusão sobre a realidade, já indicado nos finais de alguns cantos d’*Os Lusíadas*, afirmando que ele se alastra nas Oitavas ao desconcerto do mundo. Para a autora, apesar de forjar um homem ideal que, pelo domínio, pela bravura, pelo saber, pela capacidade de se sacrificar em prol de valores que o transcendem, é superior, a epopeia também

[...] revela um amargo ceptismo relativamente à possibilidade de ele [o ideal] se realizar. Os factos são-lhe contrários, evidenciando os falsos valores o mundo: a ambição, o egoísmo, a hipocrisia, adulação, a exploração do povo, a injustiça e o desprezo pelo bem comum. A decepção alastra nas *Oitavas do desconcerto do mundo*, onde ecoam as palavras do Velho do Restelo, negando o valor da fama e do esforço. (p. 79)

Em *As Naus*, percepção semelhante gera conflitos na personagem. Depois de muito ter auxiliado seu país em momentos difíceis e em outros gloriosos, o pagamento recebido por Camões pelo governo é a inserção no manicômio. A visão crítica do desconcerto de Camões diante de “um bem tão mal ordenado” parece semelhante ao desconcerto de o homem de nome Luís diante da desordem de um Portugal em ruínas, assim como diante da tentativa do poder oficial de silenciar o passado.

O isolamento proposto pelo governo português e o caos da cura falha aparecem para tentar impedir a produtividade do poeta. A partir da metade do último capítulo tudo entra em

colapso cinematográfico: o flautista, em frenesi, toca o hino nacional sem parar em ritmo de pasodoble; os cadáveres são tantos que ganham as escadas; os médicos fogem ou recorrem a remédios hipnóticos; os pacientes armam-se e correm tossindo sem rumo pelas ruas como se fossem fantasmas; o cheiro pestilento toma conta de Lisboa; o espaço parece entrar em colapso: “O trajecto de Sintra à Ericeira compunha-se de um desespero de curvas e contracurvas, com aglomerados de aldeolas no percurso [...]” (180); os espanhóis tomam o poder do país e, finalmente, a linguagem acompanha essa psicose na diegese, porquanto os períodos aparecem mais longos, mais entrecortados e as imagens mais surreais. Entrementes ao colapso da tentativa falha do governo de praticar uma cura ao seu modo, Camões aproveita para escrever com mais avidez ainda seu poema, como se percebesse que a cura proposta pelo poder oficial terminaria em uma repetição falha das estruturas imaginárias do passado.

Os contornos metalinguísticos e as referências à realidade extra-diegética, já anunciados desde o início da narrativa, ganham nuances sugestivas no último capítulo, e ao explicar as estratégias narrativas, ficcionais e linguísticas utilizadas, fortalecem a tese de que a trajetória de Camões no romance sugere que a mudança social e cultural necessária pode ser estimulada pela literatura como fonte de “cura e veneno”.

Primeiro, convém ressaltar dois aspectos aludidos brevemente em parágrafos anteriores. Um deles é a insinuação de que a cura do governo seria baseada em trancafiar e silenciar as personalidades históricas portuguesas retornadas de África, uma possível referência aos censores da ditadura salazarista (uma vez que, como já referido anteriormente, a fuga das personagens do sanatório parece uma leitura paródica da Revolução dos Cravos) ou ao estado, verificado na população posteriormente ao fim dos conflitos coloniais, de silenciamento dos testemunhos de guerra. A proposta do governo seria, então, calar a voz do passado de Portugal. Em evidente oposição a isso, Camões escreve com voracidade nesse final.

Também outros pontos acabam por indicar a própria forma de funcionamento d’*As naus*. Uma das personagens inseridas com Camões no sanatório, um albino míope, planeja “conspirações misteriosas com cavalheiros tão inexistentes quanto ele” (ANTUNES, 2011, p. 174). Confirma, pois, que seus companheiros – Camões, Manuel de Sepúlveda, D. Sebastião, etc. – são tão ficcionais quanto ele. A metalinguagem também explica o tempo e o espaço da diegese: “Desde que regressara de África que até o fluir do tempo se lhe afigurava absurdo”

(p. ?? XX) e “movia-se na cidade como num planeta criado pelo mecanismo da imaginação” (176), trechos em que o próprio Camões apresenta sua visão acerca do universo narrativo que a circundava.

Ademais, a seguinte passagem é essencial na medida em que indica praticamente um posicionamento do autor do texto:

Continuava o poema numa pastelariazita tranquila do Príncipe Real, em que viúvos calvos, impregnados de nostalgias castas, sorviam aos golinhos o chá de limão das constipações perpétuas, enquanto eu, distraído das suas tosses e da teimosia das varejeiras nos pasteis de feijão, redigia tempestades e concílios de deuses com um cálice de martini ao alcance da barba (ANTUNES, 2011, 119).

Nessa passagem, percebe-se um jogo entre narração em primeira e terceira pessoa. O narrador, aparentemente, apresenta a situação da personagem, compondo seu poema em uma pastelaria, e, logo após, apresenta a visão da personagem sobre sua situação, escrevendo seu texto. Porém, é coerente afirmar que tal excerto possui caráter metalinguístico, porque cria a imagem de um autor do texto escrevendo *As Naus* (ou seja, redigindo tempestades, metafóricas, narrando subjacentemente séculos de conflitos, glórias e guerras; e concílios de deuses, isto é, as personalidades históricas portuguesas em ação na diegese), como se Lobo Antunes estivesse falando de si próprio e explicando seu papel diante de *As Naus*, diante do texto literário e diante de Portugal. Isso permite pensar que, no momento em que o autor se presentifica no texto, está clamando para si uma tarefa parecida com a de seu personagem Camões: ajudar a enterrar o império e auxiliar a curar a nação através do texto literário.

Essa metalinguagem ressaltada ao final do romance parece exemplificar, através do texto literário, o papel da literatura e, conseqüentemente, dos escritores portugueses pós-74, entre eles o próprio Lobo Antunes, na nova ordem em que Portugal se viu inserido com o término das políticas colonialistas. Para Marlise Vaz Bridi (2007), o romance, ao final do século XX, adquiriu formas próprias. Estimulados pelo contexto no qual estão inseridos, os escritores portugueses passam a refletir criticamente acerca dos problemas de Portugal, mantendo uma postura combativa e crítica em relação à nação:

Em Portugal, a década de 80 foi pródiga em obras narrativas que tentavam, de um modo ou de outro, acertar contas com o passado ditatorial, anterior à Revolução dos Cravos. A ficção em geral, e, em particular, o romance, passa por sensível transformação, sendo ampliado o processo que havia sido iniciado anteriormente a este marco. (p. 75)

Ribeiro (2004) desenvolve semelhante argumento. Para ela, a geração de Lobo Antunes trabalha para esconjurar os traumas de um passado que é uma desastrosa sucessão de deslizamentos, tanto individuais quanto coletivos, o que vai ao encontro do praticado pela personagem Camões de *As Naus*.

É uma literatura que, partindo de funções mais ou menos individuais de exorcização de um trauma, muito evidente nos primeiros livros da década de 70, se abre, pela quantidade e qualidade das mensagens que veicula, a funções sociais e políticas coletivas: funções de denúncia desta situação trágica, tão ambigualmente esclarecida, de alerta contra o esquecimento, de absolvição dos sujeitos narradores e do país face a si mesmos e face aos Outros, e de reflexão sobre a nossa identidade e o nosso lugar no mundo. Trata-se, assim, de uma genérica reparação moral, individual e coletiva. (p. 251)

Assim, seria papel dessa geração de escritores do final do século XX repensar a identidade da nação, de forma a reparar os desacertos do passado. Por esse motivo, os textos literários que de alguma maneira refletem sobre a situação da Guerra Colonial, revestem-se

de um valor duplamente intrínseco: são importantes elementos de reflexão sobre o modo europeu/português de estar em África (particularmente no crepúsculo do império) e, simultaneamente, peças indispensáveis para entender o modo de estar hoje em Portugal. (RIBEIRO, 2004, p. 255)

Seriam, então, textos que “a partir da periferia africana e da experiência aí vivida, vão repensar a imagem da nação e visitar a imagem desse império que durante séculos nos permitiu <imaginar o centro>.” (RIBEIRO, 2004, p. 256). Ou seja, seria papel dos escritores pós-74 refletir sobre a política colonialista de Portugal, que se iniciou com as Navegações, passou pelas colônias africanas e terminou com a Guerra Colonial, e sobre os reflexos dessa política para Portugal, que tinha de si uma imagem de centro irradiador da Europa, mas que, ao fim do império, se apercebeu como periferia da Europa (RIBEIRO, 2004, p. 12).

Assim, a metáfora presente na composição do Camões de *As Naus* parece se estabelecer. A personagem não só é significativa o abandono de posturas datadas do império e nocivas ao presente, como também aponta para a necessidade de se pensar acerca das estruturas históricas e identitárias sobre as quais Portugal está erigido. Além disso, a personagem Camões de *As Naus* também serve de metáfora para o texto literário e sua conexão com as mudanças, com o caos, com a criação de imagens, ideais e identidades que permeiam o conceito de identidade nacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como demonstrado, o Camões de *As Naus* pode trabalhar na narrativa para enterrar aquilo que seu correlato especular ajudou a criar: a noção de império que ainda estaria arraigada no imaginário da nação portuguesa e ocasionaria entraves. As dificuldades encontradas pela personagem ao longo de sua trajetória sugerem que alguns setores da sociedade, como os guardas e o governo, ainda insistiam em manter uma não (mais) verificável visão de glória portuguesa em um presente posterior ao término da Guerra Colonial.

Entretanto, apesar dessa postura saudosista ainda existir em Lixboa, o país que a personagem enxerga se mostra completamente modificado pela ação do tempo. Camões não mira mais o esplendor de uma idealizada Lixboa imperial, pelo contrário, enxerga o declínio e decadência de uma Lixboa atirada às traças, uma modernidade falhada, um Portugal não mais centro irradiador de tendências da Europa e do mundo e, sim, inserido como partícipe comum da nova ordem mundial, semelhante, então, ao Portugal pós-colonial examinado por Margarida Calafate Ribeiro. Sendo assim, parece que a personagem, em um primeiro momento, tende a apontar com arguta criticidade um presente que, de acordo com Eduardo Lourenço, muitos portugueses preferem ignorar em prol da manutenção dos sonhos de superioridade do passado. Por isso, a personagem obra, na narrativa, para enterrar seu pai – metáfora para aquilo que o Camões real auxiliou a criar através de *Os Lusíadas* – e trazer à tona uma visão realista de um presente português decadente que urge por mudanças.

É patente o papel do poeta Luís Vaz de Camões para a nação portuguesa. Responsável por louvar e criticar o império português emergente na sua epopeia *Os Lusíadas*, Camões acaba se tornando referência modelar de como o texto literário pode influenciar a realidade, pois o poeta, através de seu poema épico, conseguiu auxiliar a promover a criação de uma identidade nacional que, apesar de podre, se manteve ao longo de séculos de História de Portugal. Lobo Antunes, ao desconstruir a imagem triunfante e heroica erigida em torno de um dos maiores personagens do Portugal potência colonial, e a imagem triunfante de outros heróis que o poeta Camões eternizou, reconfigura, também, a imagem de um Portugal

potência colonial, além de tudo aquilo que sustentou sua imagem ao longo de séculos de política imperialista. Se a visão dos portugueses acerca de seu país está vinculada diretamente ao cunhado por Camões em *Os Lusíadas* e ao imaginário que deve créditos ao império, romper as amarras que mantêm a identidade da nação significa destruir, mas não esquecer, um passado o qual, mais do que benefícios, promoveu, no presente dos portugueses, uma “consciência medíocre”. Eduardo Lourenço (2004) explica o uso desse termo como uma referência à “falta de audácia”, ao “conformismo”, à “lamentável ausência de originalidade e de violência que conquistaram os céus da história ou atravessam os Pirenéus a pé descalço” (p. 55) e culminaram em uma sensação de impotência de um Portugal sem províncias ultramarinas para crescer economicamente e sem império do oriente para continuar imaginando-se como centro.

Se Camões iniciou o seu trajeto na narrativa procurando, o final de *As Naus* deixa claro que a personagem continua sua procura. Por isso, a cura não estaria em uma única e específica possibilidade, e, sim, na busca, na mudança, na renovação, na revisão diacrônica dos erros e acertos, que iniciam no remoto período quinhentista e têm um dramático ápice com o salazarismo.

O governo, no entanto, como sugere o desfecho de *As naus*, parece mais dificultar do que estimular as transformações necessárias. Todas as personalidades históricas portuguesas, juntamente com todos os retornados, são impedidas de circular livremente pelas ruas de Lisboa, praticamente taxadas de perigosas, como se carregassem em si algo temeroso: o conhecimento do início e do fim da política colonialista portuguesa.

O tom metalinguístico que o final da narrativa assume, bem como a própria viagem de Camões n’*As Naus* de Lobo Antunes, deixam subentendidos que um dos caminhos para a cura de Portugal seria a arte, mais especificamente a literatura. O escritor pode ser um dos responsáveis por fazer o leitor conjecturar criticamente sobre o passado de sua nação, aprender com os erros, valorizar os acertos, provocando, desse modo, a catarse. Nesse sentido, a metalinguagem final revela-se fundamental, porque cria a imagem de um António Lobo Antunes clamando para si e para seus contemporâneos a missão de curar, de ajudar a reconstruir a nação e repensar a identidade portuguesa. Uma das indicações da cura estaria, portanto, na revisão arguta do passado para a compreensão crítica do presente e a projeção realista de futuro, algo muito próximo do que foi e é feito por escritores como Lobo Antunes,

Saramago, Lída Jorge, Almeida Faria em sua produção romanesca. Porém, isso fica apenas indicado. A cura principal do romance parece residir na procura, mas não uma busca sebastianista, preguiçosa e mística, e sim na procura como forma de afronta e reflexão crítica sobre si.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, António Lobo. *As Naus*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011

BARROS, Luis Aires. *As rochas dos monumentos portugueses*. Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2001

BIRMIGHAN, David. *História de Portugal: uma perspectiva mundial*. Terra Mar: Lisboa 1998.

BRIDI, Marlise Vaz. Romance: forma e dissolução na década de 80. In: BUENO, Aparecida de Fátima... [et al]. *Literatura portuguesa: história, memória e perspectivas*. São Paulo: Alameda, 2007.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Escala, 2006.

COELHO, Nelly Novaes. Linguagem e ambigüidade na ficção portuguesa contemporânea. *Revista Colóquio Letras*, n.12, p.68-74, mar. 1973.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

FERNANDES, Alexandre Claudius. *Da inquisição à ficção: as narrativas do Inquérito e os processos de escrita em António Vieira e Lobo Antunes*. 2008. 92f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho/Araraquara, São Paulo, 2008b.

FERNANDES, Alexandre Claudius. *António Lobo Antunes: a obra, a escrita dilacerada e a pós-modernidade*. Travessias, ed. 3, 2008a.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura: na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GOMES, Alvaro Cardoso. *A voz itinerante: ensaio sobre o Romance Português Contemporâneo*. São Paulo: EDUSP, 1993.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 199-.

KAUFMAN, Helena. *A metaficção historiográfica de José Saramago*. Colóquio/Letras, n. 120, p.124-136, abr. 1991.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Gradiva, 2004.

LUÍS de Camões - Vida e obra. Série Grandes Portugueses. Documentário. Duração: 50 min. RTP1, 2008.

MATOS, Maria Vitalina Leal de. *Introdução à poesia de Luís de Camões*. Biblioteca Breve, volume 50. Instituto da cultura e língua portuguesa - Ministério da Educação. Lisboa, 1992.

MONTEIRO, Bernardo Elizeu de Queiroz Monteiro. *As Naus em fragmento: uma questão portuguesa*. 2009, 95f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma história de regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo*. Afrontamento: Porto, 2004.

RIBEIRO, Raquel de Sousa. A justaposição n'*As Naus*, de Lobo Antunes: o silenciado em busca de forma. In: BUENO, Aparecida de Fátima... [et al]. *Literatura portuguesa: história, memória e perspectivas*. São Paulo: Alameda, 2007.