



Dando forma ao caos: projeto estético e projeto ideológico na estrutura narrativa de *As Naus*, de Lobo Antunes

Nathália Gasparini*

Resumo: Esse estudo visa descrever as técnicas narrativas da obra *As naus*, de Lobo Antunes. A obra é composta a partir da técnica do rompimento, em que a composição fragmentada e o foco narrativo descentralizado, somados à dessacralização de figuras e de discursos históricos, reforçam a posição crítica da narrativa relativamente ao caos social português após a Revolução dos Cravos. A partir dessa descrição, é possível identificar a relação existente entre o projeto estético presente na obra e o projeto ideológico proposto pela crítica na narrativa.

Palavras chave: literatura portuguesa, Lobo Antunes, metaficção historiográfica

Abstract: The present study aims to describe the narrative techniques of the work *As Naus*, by Lobo Antunes. The narrative is built through a rupture technique, in which the fragmented composition, the narrative focus, along with the desecration of historical figures and speeches, reinforce the critical position towards the Portuguese social chaos after the Revolução dos Cravos. Throughout this description, it is possible to identify the relationship between the aesthetic design present in the work and the ideological project proposed through the critics in the narrative.

Keywords: Portuguese literature, Lobo Antunes, historiographic metafiction

Em *As naus*, Lobo Antunes elabora, através de uma metaficção historiográfica, uma forte crítica ao caos social decorrente da independência das colônias africanas, após a Revolução dos Cravos. Mais do que isso, ao parodiar figuras de grande importância histórica, artística e religiosa, a obra dessacraliza o passado histórico português, construindo uma consciência do caos tanto do ponto de vista dos personagens, retornados para uma Lixboa em decadência, quando do ponto de vista do leitor, por meio da carnavalização da própria História:

Essa consciência não se restringe apenas àqueles que retornaram à pátria após o fim da guerra colonial, mas atinge o conjunto do povo português, na medida em que, mostra-o o romance, o imaginário coletivo é refém de todo o desenvolvimento histórico do país, cujo balanço é realizado em *As naus*: há cinco séculos a pátria viu os grandes descobridores partirem e, após os últimos suspiros do império, vê o que sobrou deles voltar, para então se dar conta de que a grandiosidade tão cantada simplesmente não existe mais, dando lugar à desilusão perante a

* Graduanda em Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa e Inglesa e suas respectivas Literaturas (UFRGS) e bolsista do subprojeto Língua Portuguesa do Programa Institucional de Bolsas de Incentivo à Docência da CAPES.

clara impossibilidade da evocação do mito sebastianista, colocando as personagens (e também o leitor) de frente com a realidade. (MELLO, p. 6)

Assim, é composto, no romance, um retrato – que, por sua essência, não poderia ser acrítico –, de um país que vive de um discurso histórico de glórias que, na prática, resultaram na miséria da colônia e da metrópole. No entanto, a desordem social não é apresentada somente por meio da construção simbólica desse cenário e desses personagens. Tanto a representação do caos quanto a crítica inerente a esse cenário histórico têm reflexo na organização e na expressão linguística da obra. Portanto, descrever e analisar como o conteúdo simbólico da crítica está esteticamente organizado e qual o papel da linguagem nesse romance é fundamental para entender a força da crítica a esse mesmo conteúdo.

É possível perceber, nessa obra, as ferramentas narrativas utilizadas no romance contemporâneo, em que o narrador assume múltiplas posições e vozes, em que a fragmentação do texto impede que a leitura seja feita e que as narrativas sejam organizadas tal qual o leitor o fazia com o romance moderno tradicional. No entanto, também é possível enxergar que essas características narrativas são carregadas de significação para além do projeto estético contemporâneo: em *As naus*, elas constituem um significado histórico e crítico, em que o caos político, social e histórico está presente na representação e na forma em que essa representação é construída.

A fragmentação da narrativa, os vários movimentos do narrador e a pontuação não-padrão compõem uma estrutura que proporciona o que chamaremos de *choque*: é o rompimento com as características mais tradicionais da narrativa moderna, como, por exemplo, a presença de um narrador bem constituído. Esse rompimento estético se junta ao choque simbólico da construção dos personagens e à dessacralização do passado, para elaborar, por meio dessa linguagem, um projeto ideológico único: a crítica à sociedade portuguesa.

1 Tensões entre estética e ideologia

A partir do método materialista histórico-dialético, é possível encontrar uma chave de leitura nas obras literárias em geral, que tenha como foco os mecanismos artístico-literários e linguísticos utilizados na obra, juntamente com o discurso ideológico em relação a um chão social sobre o qual o objeto esteja apoiado.

A concepção materialista lukacsiana postula a indissociabilidade desses âmbitos da produção artística, entendendo dialeticamente a relação entre essência histórica e fenômeno

literário, e essência histórica e essência literária, que confluem na noção de consciência histórica:

A essência e o valor estético das obras literárias, bem como a influência exercida por elas, constituem parte daquele processo social geral e unitário através do qual o homem se apropria do mundo através de sua consciência. (LUKÁCS, 2010, p. 13)

No entanto, o problema colocado por essa análise não se restringe à compreensão da ligação entre ideologia e momento histórico, afinal, como define Marx, o conteúdo estético é complexo:

A dificuldade não está em compreender que a arte e a epopeia gregas estão ligadas a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade reside no fato de nos proporcionarem ainda um prazer estético e de terem ainda para nós, em certos aspectos, o valor de normas e modelos inacessíveis. (MARX, 2010, p. 22)

Ao mesmo tempo em que problematiza a análise dessas relações, Marx defende que “a dificuldade reside apenas na maneira geral de apreender estas contradições. Uma vez especificadas, são logo resolvidas.” (MARX, 2010, p. 23)

Dessa forma, embora o materialismo histórico-dialético postule a ligação de todos os fenômenos a uma essência unitária dos processos históricos, somente a partir de análises específicas de cada conteúdo estético é possível se aproximar dessa essência literária e ideológica.

Para chegar a esse nível de análise, Lafetá (1974) defende que o movimento parta de dentro da manifestação literária para então chegar ao fenômeno ideológico, que é, ao mesmo tempo, interno e externo ao projeto estético:

(...) primeiro, é preciso verificar em que medida os meios tradicionais de expressão são afetados pelo poder transformador da nova linguagem proposta, isto é, até que ponto essa linguagem é realmente nova; em seguida, e como necessária complementação, é preciso determinar quais as relações que o movimento mantém com outros aspectos da vida cultural (...). Se trata, na história literária, de situar o movimento inovador: em primeiro lugar dentro da série literária, a seguir na sua relação com as outras séries da totalidade social. (LAFETÁ, 1974, p. 11)

Entretanto, existem certos momentos históricos em que projeto estético e projeto político se aproximam de tal forma, que a relação dialética estabelecida se torna mais evidente. É o que Lafetá defende quando analisa os movimentos de vanguarda do modernismo brasileiro: “O projeto estético, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já contém em si o seu projeto ideológico.” (LAFETÁ, 1974, p. 11)

Em *As naus*, a estrutura narrativa parece ter o mesmo papel de postulação de uma linguagem de vanguarda, que, embora não seja uma *nova* linguagem do ponto de vista da

inovação inerente às vanguardas artísticas, ainda está dentro da poética da confrontação de linguagens tradicionais.

Dessa forma, a estrutura narrativa do romance é entendida a partir da relação entre o projeto estético envolvido na forma narrativa e o projeto ideológico envolvido na crítica ao caos político-social instaurado após a Revolução dos Cravos e a independência das colônias. Essa crítica é constituída em dois âmbitos: na organização do enredo em linhas narrativas que constroem um movimento de vai-e-volta e na organização da linguagem e dos narradores. O efeito resulta no fortalecimento da crítica pelo sentimento de choque do leitor perante a essas características.

2 Três movimentos de vai-e-volta na constituição do choque

Os rompimentos narrativos são compostos por movimentos que constroem o efeito de constante oscilação temporal, entre passado e futuro, e também geográfica, de colônia para metrópole. Além disso, a utilização de sujeitos históricos – carregados de valores simbólicos construídos por discursos diversos – na construção de personagens fictícios representantes de uma realidade de decadência também constitui um rompimento. É, de fato, um rompimento simbólico com “a patética celebração das glórias defuntas” (ANTUNES, 2011, p. 87) no plano estético, e já traz consigo, enquanto metaficção historiográfica, o projeto ideológico de crítica a essa “celebração” em um contexto de caos social.

A imagem sugerida pelas naus em movimento propõe o vai-e-volta marítimo como símbolo dessa volta dos emigrados ao país natal; inevitavelmente, esse movimento traz consigo o olhar ao passado de glória à luz do cenário de degradação presente. É dessa forma, portanto, que a metaficção historiográfica se concretiza: primeiro, na representação da situação dos retornados a Portugal; segundo, na referência a um passado anterior à vida dos que retornam, através da utilização de personagens históricos para representar essa volta.

A partir dessa estrutura, em uma mesma cena é possível que diversos temas históricos e aspectos sociais convivam na construção de um sentido próprio de movimento brusco entre passado e presente:

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 gardénia, achámos à espera, entre barcos a remos e uma agitação de canoas, a nau das descobertas. (ANTUNES, 2011, p. 8)

A nau das descobertas é aqui dessacralizada por um ambiente diverso do reconhecido pela História que a glorifica como ponta de lança do desenvolvimento e da própria identidade portuguesa. O mesmo processo ocorre com personagens que desempenharam grande papel histórico, artístico ou religioso: são sujeitos degenerados, marginalizados, miseráveis. Assim, nesse nível, a narrativa oficial é desmitificada pelo movimento do sublime ao grotesco. O sublime advém das referências que o nome de cada um desses personagens traz consigo, características e eventos respaldados no discurso histórico e sedimentados no senso comum. O rompimento ocorre a partir da narração que leva à direção oposta a essas referências. O grotesco é constituído, assim, por imagens como a de Vasco enviado à Índia:

E lembrou-se de quando o chamaram ao Paço, lhe entregaram uma frota e o mandaram à Índia, oferecendo-lhe, para o ajudar, um maço de mapas de continentes inventados, pilhas de relatórios mentirosos, de viajantes pedestres e um capuchinho de cilício e terço em punho, investido na tarefa específica de benzer moribundos. (ANTUNES, 2011, p. 84)

Exceto o Casal de Guiné e a Prostituta de Luanda, que não apresentam nome próprio, os outros personagens são apresentados constituindo esse rompimento. Nessas descrições, diversos elementos de degradação moral e física e de amalgamações entre referências contemporâneas e modernas aparecem para constituir o grotesco:

O padre Antonio Vieira, sempre de cachecol, expulso de todos os cabarés de Lixboa, (...), até tombar num sofá, entre as negras, a guinchar a sentença do profeta Elias numa veemência missionária. (ANTUNES, 2011, p. 124)

Uma sentinela nos informou que o rei Filipe se reunira com os marechais na rulote do Estado-Maior a combinar a invasão de Portugal, porque D. Sebastião, aquele pateta inútil de sandálias e brinco na orelha, sempre a lambar uma mortalha de haxixe, tinha sido esfaqueado num bairro de droga de Marrocos por roubar a um maricas inglês, chamado Oscar Wilde, um saquinho de liamba. (ANTUNES, 2011, p. 179)

O rompimento também é proporcionado pelo constante diálogo entre passado e futuro. Esse movimento ocorre, muitas vezes, na memória dos personagens, trazida à tona pelo choque da volta e do não-reconhecimento daquele Portugal:

Em vez do labiríntico mercado da manhã da partida, a seguir os palácios das condessas maníacas e aos bares de sombras lúgubres dos estrangeiros anêmicos, em vez da praia do Tejo onde erguiam o mosteiro e dos pedreiros talhando o calcário a grandes golpes de maço, em vez dos bois e das mulas das carroças de carga e dos arquitetos a gritarem para os ajudantes endechas parecidas com a fala dos criados dos restaurantes galegos (...). Uma máquina de vender chocolates e cigarros estremecia de febre a um canto, vomitando caramelos após uma complicada digestão de moedas, os passageiros do avião alinhavam-se em fila como nas mercearias, nas padarias e nos talhos pilhados de Loanda, em busca do pão e da carne que não havia mais. (ANTUNES, 2011, p. 9)

Aqui, a construção dessas imagens traz a comparação que o homem de nome Luís faz entre um Portugal em construção e um Portugal degradado. Essa última imagem é constituída pelo paralelo entre o Portugal de então e “os últimos tempos de Angola” (ANTUNES, 2011,

p. 10), em que as filas e a fome são o ponto de ligação entre as memórias, que compõem um *presente complexo*:

O dialogismo proposto por Mikhail Bakhtin (1998) leva em conta a transposição para o romance da lógica de interação de linguagem entre o eu-outro; no caso do romance *As Naus*, o autor promove a interação entre dois tempos, o agora da narrativa e o tempo histórico que está presente como elemento de recuperação fantástica da história que, no limite, determina esse presente complexo apresentado pela narrativa. (OLIVEIRA, 2008, p. 2)

3 As linhas narrativas na constituição do choque

Os movimentos simbólicos descritos são constituintes do efeito do choque, construindo nitidamente uma crítica ao passado histórico português tão glorificado e, sobretudo, aos resultados, vividos pelos personagens fictícios, de toda a suposta glória da colonização. A estrutura formal e linguística utilizada para construir esse efeito é composta de dois mecanismos principais: a fragmentação do texto, que, enfim, é quem dá esse movimento de ida e volta à obra como um todo, e a passagem das vozes dos narradores da primeira para a terceira pessoa do discurso. Dessa forma, as linhas narrativas são heterogêneas, mudando de foco e de voz de parte para parte e também no interior da narração de cada uma dessas partes.

De uma maneira geral, podemos definir oito linhas narrativas principais, em que os personagens são o foco da ação: Pedro Álvares Cabral, o homem chamado Luís, Francisco Xavier, Diogo Cão, Manuel de Sousa Sepúlveda, Vasco da Gama, Casal de Guiné e Prostituta de Luanda.

Cada vez que se encerra uma parte da narração (não há marcação de capítulos, apenas se inicia uma nova narração com a quebra da página), o foco narrativo é modificado, e a história de outro personagem passa a ser narrada, sem que necessariamente haja uma relação temporal ou espacial entre essas partes. A única linearidade que se dá em relação aos eventos é o fato de a narração da trajetória de cada personagem evoluir no tempo de forma linear. No entanto, em meio a essa evolução, são narrados acontecimentos anteriores, que constituem a memória dos personagens quanto à Lisboa ou quanto à África de outrora, sempre colocados em comparação à situação atual da cidade:

Depois do jantar aguento uma porção de tempo, a chupar o charuto, de olhos abertos na noite, e a partir das duas, ou seja a seguir ao carro-patrolha iluminar os estores fracturados e desaparecer na embaixada da Itália, levanto-me devagarinho para não acordar a minha mãe e os meus filhos que dormem na mesma cama do que eu (...). A pensar em África, amados irmãos, e na vivenda com piscina que se resumia ao tanque de lavar roupa com um fundo de chuva dentro apodrecendo no capim ao lado da rulote em que morávamos (...) (ANTUNES, 2011, p.30)

A narrativa passa da terceira à primeira pessoa e faz o movimento contrário sem qualquer tipo de marcação de pontuação. Esse fato, adicionado à parca presença de pontuação final de modo geral, cria um processo de choque na própria estrutura, de forma que o movimento de vai-e-volta, aqui, é, de fato, o movimento de entrada e saída do narrador da mente dos personagens:

Às onze, quando a espuma de cerveja do Tejo alcançou a altura das pálpebras e o que sobrava do corpo do velho sofreu um cataclismo de estremeções antes de amainar na serradura da caixa, o empregado suspendeu-se à sua frente equilibrando na palma uma bandeja de capilés e perguntou-me do cimo das condecorações de gordura do casaco, sem sequer uma mirada de interesse ao meu poema, Essa esferográfica por acaso não é minha?, e eu respondi que sim sem interromper as rimas porque me aparecera a ideia de uma imagem razoável, e decorrida meia hora se tanto tinha-o à minha mesa a queixar-se da filha da mãe da vida, ganhamos uma miséria, sabe lá, vai-se tudo em impostos e descontos, um fulano amargo, de meia idade, radioamador, que morava no bairro Alto com a esposa, cinco descendentes e o sogro inválido, num canapé, diante de um altar de pagelas, com uma manta nos joelhos, Você nem sonha o que me calhou em sorte, e quando eu ia responder, danado por me estragarem a epopeia, que todos nós temos nossas chatices, que caneco, a minha, por exemplo, é não conseguir desembaraçar-me do pai que aqui trago, os ossos, ou que sobrava dos ossos, chiamam baixinho assustando o outro, que se chamava Garcia da Orta, muito prazer, criava plantas medicinais na varanda, nascera em Manteigas e recuou apavorado (Anda a mangar comigo ou o quê?) fitando com terror os fêmures do velho. (ANTUNES, 2011, p. 156-7)

Esse longo período apresenta características de uso da língua observadas em todo romance: a presença escassa de pontos finais, provocando um efeito de encadeamento de fatos e memórias sem uma organização narrativa objetiva; a introdução não-sistemática do discurso direto, apresentado ora após vírgula e com letra maiúscula, ora entre parênteses; a mistura de discurso direto, indireto e indireto livre; e, como destacamos, a alternância de utilização de uma estrutura narrativa em primeira e em terceira pessoa, provocando o movimento de entrada e saída do narrador da mente do personagem em questão. Dessa forma, a voz do personagem, do narrador e do outro se misturam e convivem no mesmo período, de modo que o choque da inserção da voz do outro no discurso é sempre proporcionado por essa inclusão com marcas não-tradicionais.

4 Da forma e do enredo: exposição da ruína

A partir da análise das características narrativas do romance, traçamos a descrição das ferramentas simbólicas e formais utilizadas por Lobo Antunes. Todas elas confluem na elaboração de um projeto ideológico, de crítica à sociedade portuguesa colonialista e pós-colonial, em que a situação de miséria deflagra ex-colonizadores e ex-colonizados. Essa visão aguda dos fatos só pode ser representada por meio do choque com discursos consagrados, do ponto de vista da releitura da História, e com estruturas formais, do ponto de vista da

utilização de técnicas narrativas contemporâneas. Com esse quadro global é possível compreender a profundidade da elaboração crítica de Lobo Antunes.

No entanto, não vemos nessa obra apenas uma representação da amargura e do pessimismo, apontado por Silva Filho (2007) através da caracterização, em Portugal, da não-identidade postulada por Stuart Hall na concepção da pós-modernidade. Nesse sentido, é possível enxergar na crítica à História apresentada no romance uma releitura cujo foco pode ser

a crítica do conceito de tempo contínuo e linear que é alicerce de uma História do vencedor, sem claros, sem lacunas, sem enigmas, otimista, pretensamente objetiva, contínua. (...) Fazer uma outra História, ou uma anti-História, fragmentária, descontínua, que expusesse a ruína e na qual não coubesse a confiança cega no progresso. (LEITE, 1985)

Carnavalizar a História por meio de estruturas fragmentárias e de um questionamento dos discursos oficiais, assim, pode ser mais do que uma lamentação quanto a um passado de mentiras e a um presente incerto; pode ser um meio de concretizar o ideal benjaminiano de “pentear a história a contrapelo”, que passa, sem dúvida, por uma objetivação de um projeto ideológico crítico, como o que vimos aqui.

Referências

- ANTUNES, António Lobo. *As naus*. Lisboa: Alfaguarra, 2011.
- LAFETÁ, João Luiz. Modernismo: projeto estético e projeto político. In: _____. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas cidades: 1974.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.
- LUKÁCS, Georgy. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: MARX, K.; ENGELS, F. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MARX, K.; ENGELS, F. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MELLO, Cláudio José de Almeida. A ideologia pós-moderna em romances históricos contemporâneos pela perspectiva do materialismo histórico dialético. In <http://www.unicamp.br/cemarx/ANAIs>. Acesso em 8 de junho de 2011.
- OLIVEIRA, Silvana. *As naus* do discurso em António Lobo Antunes in: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/076/SILVANA_OLIVEIRA.pdf, 2008. Acesso em 8 de junho de 2011.
- SILVA FILHO, Urbano Cavalcante da. Identidade, história, paródia e desterritorialização: uma viagem n'As naus de António Lobo Antunes. In: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/viewFile/7328/4375>, 2007. Acesso em 10 de junho de 2011.