

Artigo Original

D'AS NAUS, DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES: A CARNAVALIZAÇÃO COMO DESTINO DA LITERATURA PORTUGUESA

ABOUT THE RETURN OF THE CARAVELS, BY ANTÓNIO LOBO ANTUNES: THE CARNAVALIZATION AS DESTINY OF THE PORTUGUESE LITERATURE

Maria de Fátima Costa e Silva
Universidade Federal de Alagoas, Maceió, AL, Brasil

Ana Clara Magalhães de Medeiros
Universidade Federal de Alagoas, Maceió, AL, Brasil

Resumo: Este artigo vincula *As naus* (1988), de António Lobo Antunes, à tradição de romances carnavalizados, conforme teoria de Mikhail Bakhtin (1987; 2019). Tomando-se o século XX como período de mal-estar (Freud, 2001), com impactos decisivos para o mundo lusófono, analisamos as relações responsivas e paródicas que se tecem entre o romance, o épico de Camões (1572), e a *Mensagem* (1934), de Pessoa. Tal esforço, amparado por premissas de Walter Benjamin, em diálogo com a crítica de Eduardo Lourenço, visa mostrar como a carnavalização se firma enquanto destino de uma cultura que assistiu o esgarçamento do épico na torrente na história.

Palavras-chave: Lobo Antunes; As naus; Carnavalização; Camões; Pessoa

Abstract: This article links *The Return of the Caravels* (1988), by António Lobo Antunes, to the tradition of carnivalized novels, according to Mikhail Bakhtin's theory (1987; 2019). Taking the 20th century as a period of discontent (Freud, 2001), with crucial impacts for the lusophone world, we analyze the responsive and parodic relationships which are built between the novel, the epic one by Camões (1572) and *Message* (1934) by Pessoa. Such effort, supported by premises of Walter Benjamin, in a dialogue with the criticism of Eduardo Lourenço, aims to show how the carnivalization is established as the destiny of a culture that watched the fraying of the epic in the torrent in history.

Keywords: Lobo Antunes; The Return of the Caravels; Carnivalization; Camões; Pessoa

Do homem de nome António, toca-nos dizer que narra exaustivamente o nosso mundo, este ordinário, de ontem e de hoje, sempre em Língua Portuguesa. Dentre todas as fases da poética de António Lobo Antunes, ainda em desenvolvimento, elegemos tratar especialmente daquela em que o grande personagem das tramas é Portugal. Desse modo, analisamos detidamente *As naus* (1988), obra que revela um país às avessas. Nosso intuito é empreender uma espécie de travessia pelo mal-estar da cultura (Freud, 2001), no breve século XX (Hobsbawm, 2008), desassossegado sensivelmente sentido no mundo lusitano – confrontado, após a Revolução dos Cravos, com a falência do destino mítico; e até sempre, com o signo épico emanado d'*Os lusíadas* e revolvido por Pessoa.

Como ponto de partida, tomamos algumas imagens que se farão “imagens do pensamento” (Benjamin, 1987b, p. 143) de nosso percurso *pel'As naus*. Antes de adentrar na labiríntica *Lixboa* (com “x”, como grafado no romance) palavrada por Lobo Antunes, o leitor depara-se com estátuas monumentais de heróis da gente lusitana que se fazem capa do exemplar d'*As naus* da editora Alfabeta/Objetiva. Em recorte no canto inferior direito da capa, aparece a fotografia do monumento histórico “Padrão dos Descobrimentos” (Lisboa, 1940; 1960). Arquitetado por Cottinelli Telmo e com esculturas de Leopoldo de Almeida, o Padrão é uma homenagem ao Infante Dom Henrique (1394-1460), figura que inicia a fila de homens no monumento. Sua escultura é seguida de várias personalidades que navegaram pelo além-mar, dilatando a fé e o Império – como quer a proposição d'*Os Lusíadas* camoniano (Camões, I, 2-3). Os homens de ali, à beira Tejo, duplicam-se aqui, à beira capa, no romance loboantuniano que faz paródia desses navegantes e promove uma inversão carnavalizada (no sentido preconizado por Mikhail Bakhtin, 1987) da ação ultramarina portuguesa.

O Padrão dos descobrimentos, reerguido em versão definitiva em 1960, por ocasião dos 500 anos de morte do Infante, durante a vigência do Estado Novo salazarista, além de ser uma celebração ao passado glorioso português, também é imagem-chave para se ler o romance de Lobo Antunes. As figuras que orneiam a construção em pedra na cidade de Lisboa, essas incrustadas no “peito ilustre lusitano” (Camões, I, 3) e na capa do romance, são desmontadas e derrubadas em aterrisagem (Bakhtin, 1987) possível literariamente apenas após a abertura política de Portugal (com a Revolução dos Cravos de 1974). Engana-se o leitor que, ao ver o Padrão ilustrando *As naus*, pressupõe um regresso ao passado glorioso, ora por um novo canto épico, ao modo de *Os Lusíadas* (1572), ora por um gesto poético saudosista, à maneira da *Mensagem* (1934), de Fernando Pessoa.

Em processo responsivo e iconoclasta, *As naus* se erguem (embora recusem-se à condição de monumento) sobre a tradição de obras lusitanas que narram, cantam, pensam, louvam ou lamentam a expansão marítima portuguesa, aproximando-se, é certo, mais do tom satírico da Peregrinação (1614) de Fernão Mendes Pinto, que do espírito épico antigo evocado n’*Os Lusíadas*. O crítico brasileiro Roberto Pontes, inclusive, adverte que “é preciso ter em mente ser a obra de Fernão Mendes Pinto antípoda d’*Os Lusíadas*” (PONTES, 2003, p. 38). Vale dizer que também como “antípoda” do épico renascentista pode ser entendido o poema *Mensagem*, de Pessoa, que quase se chamou Portugal. A seu respeito, o crítico Eduardo Lourenço salienta:

A Mensagem onde esse patriotismo-outro se encarnará poeticamente não é *Os Lusíadas* de um Portugal sem realidade epopeica efetiva, mas um Anti-Lusíadas, epopeica elegíaca da *autodissolução da nossa particularidade histórica empírica* como caminho, ascensão e transição de todas as particularidades, suicídio sublime da *personalidade* na era de uma *impersonalidade* realmente universal e fraterna (Lourenço, 1988, p. 108, grifos do autor).

Com amparo de Lourenço, destacamos a ressignificação da mitologia patriota e profética portuguesa, ainda no início do século XX, com *a Mensagem*, sendo inevitável não tomarmos o romance de Lobo Antunes como um texto “Anti-Lusíada” de caráter pleno, uma vez que a particularidade histórica, nesse romance, dissolve-se ao nível do indivíduo, feito ordinário, cada um destronado da condição heroica ora ocupada (a exemplo de Vasco da Gama, Diogo Cão e do próprio Camões). A nação portuguesa é fragmentada no tempo e na política, despida de qualquer aspecto enformador e mitológico, fazendo com que os elementos epopeicos e elegíacos caiam na arena do riso e da inversão carnalizada. Instaura-se a paródia, nos termos preconizados por Linda Hutcheon: “As [...] formas paródicas, cheias de duplicidades, jogam com as tensões criadas pela consciência histórica” (Hutcheon, 1985, p. 15).

Na narrativa loboantuniana, os séculos XV e XVI são substituídos pela efervescência dos anos 1970, no despontar dos movimentos de luta e libertação das colônias africanas e no frenesi da Revolução dos Cravos. Se trouxermos as considerações de Sigmund Freud a respeito do “mal-estar cultural” (1930) do século das grandes transformações tecnológicas e civilizacionais, notamos que a aura de desassossego incide sobre os dezoitos capítulos em que se estrutura o romance de Lobo Antunes. O tempo é o pós-colonial, a hora de se pensar *teses sobre o conceito da história* (Benjamin, 1987, p. 222) em Portugal e para-além dele é agora:

Em Lobo Antunes, diferentemente dos demais autores de sua geração [...] a exemplo de José Saramago, a pergunta “valeu a pena?” é respondida sempre negativamente. Não valeu, pois soa impossível cultivar, hoje, a alma vasta lusitana, depois do desmascaramento dos mitos consolidados, do estilhaço das alteridades construídas, bem como das crenças culturais e míticas cultivadas por séculos. (Bergamo; Medeiros, 2017, p. 125).

O destronamento das figuras históricas que habitam a *Lixboa* destituída do mito “brilhante e mudo” (Pessoa, 2010, p. 19), associado ao absurdo discursivo, com uso de períodos longos e orações subordinadas desenfreadas frente à paradoxal insubordinação da voz narrativa, que não aceita ser catalogada em primeira ou terceira pessoa, fazem *d'As naus* um romance revolucionário. Um mundo que não valeu a pena (o da colonização, do salazarismo, da *glória de mandar e da vã cobiça*) – eis o palco dos acontecimentos *d'As naus*, narrativa anti-épica inscrita no entardecer de um século dos extremos (Hobsbawm, 2008).

No romance, acompanhamos personagens que são obrigados a retornar ao solo lusitano porque foram cuspidos entre insultos e tiros pelos militares africanos. Eles aterrissam na capital lusitana – porque a maior parte deles retorna em poltronas de aviões, não em proas de caravelas – e não se reconhecem na cidade, sentem-se estrangeiros e miseráveis, restando-lhes apenas o sentimento de conformidade por uma revolução que eles não fizeram. O retorno forçado motivou o sentimento de insatisfação e infelicidade que também habita *Lixboa*. Comportamento de insuficiência que dialoga com as reflexões de Freud, sobre o mal-estar, quanto às formas pelas quais advém o sofrimento humano: “a prepotência da natureza, a fragilidade de nosso corpo e a insuficiência das normas que regulam os vínculos humanos na família, no Estado e na sociedade” (Freud, 2011, p. 30).

Percebe-se nos personagens *d'As naus* o sentimento de infelicidade e de culpa devido às transformações que aniquilaram a estabilidade social de colonizadores. Eles foram obrigados a retornar, por forças históricas, em um movimento de regresso único e oxalá definitivo. Nenhum dos personagens se reconhece como feliz na obra. Pelo contrário, todos, ao que parece, estão fadados ao tédio, à inutilidade de uma nacionalidade lusitana vazia. O que torna esses “personagens infelizes” absolutamente complexos e imbricados à cultura portuguesa; na obra de Lobo Antunes, são seus nomes (outrora) grandiosos e sua relação com as personalidades históricas que formam fila no Padrão dos Descobrimentos. Temos no enredo: Pedro Álvares Cabral, Francisco Xavier Sepúlveda, Diogo Cão, Manuel Setúbal, Vasco da Gama,

Dom Manoel e “um homem chamado Luís”, escritor de poemas, dentre as mais importantes figuras que protagonizam o cotidiano anacrônico d’As naus. Além de acompanharmos o retorno falido desses homens famosos, também vivenciamos seus dias em meio a bares e prostíbulos, espaços assolados pelo desemprego e pela fome – rotina de colônia agora importada pela ex-metrópole.

Desse modo, se associamos o romance loboantuniano à paródia (Hutcheon, 1985), é porque Lobo Antunes fez do mal-estar cultural uma catapulta para o riso. Freud (2011) sugere alguns caminhos pelos quais a humanidade procura amenizar o sentimento de tristeza: a intoxicação do corpo e da mente, a sublimação dos instintos, o amor, a loucura. Embora o psicanalista não tenha citado diretamente o riso, este, enquanto elemento que promove uma nova leitura do mundo, deslaça as amarras da hegemonia cultural e desfaz as normas que regem a civilização, colocando o homem em diferentes possibilidades de ser e viver. Estamos, desde já, propondo uma aproximação teórica entre o psicanalista austríaco e o filósofo russo que pensou o romance sob o signo da carnavalização da cultura europeia (comum aos dois pensadores do breve século XX).

Para além da noção de paródia vastamente disseminada pelos escritos de Hutcheon, enxergamos o elemento paródico a partir do que Mikhail Bakhtin entendeu como raízes genealógicas e gnosiológicas do romance: a tradição sério-cômica, a épica, a retórica e a cosmovisão carnavalesca – a que mais nos interessa neste estudo. Partindo dos livros *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1963/2018) e *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1965/1987), entendemos que a cosmovisão carnavalesca foi transposta do ambiente da praça pública para a literatura, por meio de um fenômeno que se pode entender por “literatura carnavalizada” (Bakhtin, 2018, p. 140). Essa cosmovisão diz respeito a uma filosofia de mundo que, durante o período festivo do carnaval, é a própria vida que interpreta uma outra forma livre, ou seja, “o seu próprio renascimento, sua própria renovação sobre melhores princípios” (Bakhtin, 1987, p. 07).

Quando falamos das raízes cômicas do gênero romanesco a partir de Bakhtin, estamos cientes de que o riso e a visão carnavalesca de mundo destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significado incondicional e intemporal, liberando, assim, a consciência e a imaginação para novas possibilidades. O mundo sério da épica entra em derrocada (seja a derrocada greco-romana pré-cristã, seja a do império lusitano no século XX), enquanto a tradição do sério-cômico gesta continuamente uma “literatura

tragicarnavalizada: tipologia enigmática da fusão dialógica entre expressões sérias e cômicas, atualizadas continuamente em obras dos mais diversos gêneros” (Medeiros, 2017, p. 21-22). Pode-se, assim, falar de uma “carnavalização da consciência” que “precede e prepara sempre as grandes transformações” (Bakhtin, 1987, p. 43). A carnavalização emerge como a segunda vida do povo e da literatura, que se constrói no contexto do livre contato familiar. No contexto literário, encontramos seus germens no “sério-cômico” – gênero que existia à margem dos textos épicos gregos e que abrangia os Diálogos Socráticos e a Sátira Menipeia (Bakhtin, 2019) – e visualizamos seus desdobramentos na prosa pós-colonial de Língua Portuguesa.

Os Diálogos Socráticos constituem um gênero do tipo memorialístico. Contudo, essa tipologia se desenvolve pela memória particular e contemporânea do indivíduo, contrária à memória heroificada e totalizante que age como atributo de criação na epopeia. Na Sátira Menipeia, o riso e o grosseiro são mais enfáticos: ela é “dialógica, repleta de paródias e travestimentos, plurilinguística” (Bakhtin, 2019, p. 94). É o gênero que se aproxima mais do futuro que do passado, buscando naquele seus suportes axiológicos. Para o teórico russo:

Todos esses gêneros, abrangidos pelo conceito de sério-cômico, são os autênticos precursores do romance; além disso, alguns são gêneros do tipo puramente romanesco, que contém em forma embrionária, e às vezes em forma desenvolvida, os elementos basilares das variedades mais importantes e mais tardias do romance europeu (Bakhtin, 2019, p. 88).

A partir das peculiaridades que enformam a cosmovisão carnavalesca, compreendemos, com Bakhtin, que ela possui raízes na cultura e na vida do povo. Amparados por seus estudos, entendemos como a linguagem de livre contato familiar provém do ambiente medieval da praça pública e das festas populares de matrizes religiosas, cujas celebrações se davam em tom carnavalesco. Durante os dias de festa, as pessoas estavam livres das amarras burocráticas; aos reis, eram dados tronos para serem destronados; havia o desnudamento do corpo e da etiqueta social. O mundo, assim, era feito às avessas: o louco era sábio, a morte era prenhe da vida, o nível topográfico do baixo estava sobreposto ao alto, dentre outras inversões e aterrisagens de valores morais e socioeconômicos. Na literatura embebida pela cosmovisão carnavalesca, a citar *Gargântua e Pantagrue* (Rabelais, 1532-1564), o riso aflui. Riso de bocarra que possui caráter festivo e é patrimônio do povo, possuindo caráter ambivalente, é “alegre e cheio de alvoroço, mas

ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (Bakhtin, 1987, p. 10), e está ligado à concepção das imagens do realismo grotesco como estética cômica popular nas artes.

O ensaio de Bakhtin recentemente retraduzido e republicado em Língua Portuguesa no Brasil, *O romance como gênero literário* (2019), permite afirmar que o riso popular destrói a distância épica e sua imposição hierárquica. O riso avizinha o objeto, familiariza-o e o coloca numa zona de contato grosseiro. Há um riso que parodia, ironiza e rebaixa. O passado épico e o discurso da lenda são substituídos por uma atualidade que pode ser tocada e examinada livremente. Quando pensamos em paródias no grande tempo da literatura, vamos ao Renascimento e nos lembramos do caráter cômico em *Dom Quixote de La Mancha* (1605; 1615), de Miguel de Cervantes, como paródia às novelas de cavalarias. Em *Dom Quixote*, observamos que a linguagem tecida de grosserias e riso se atenua, se compararmos o texto cervantino ao rabelaisiano, por exemplo. Todavia, nas palavras de Bakhtin, ambas as obras são construídas a partir das imagens grotescas do Renascimento ligadas à carnavalização, exercendo influência sobre a literatura realista dos séculos seguintes (ao modo de Stendhal, Hugo e Dostoiévski, conforme entendimento de Bakhtin; à maneira de António Lobo Antunes, José Saramago e Mía Couto, desde a nossa perspectiva).

A partir da ascensão do romance enquanto gênero da modernidade – e modernidade aqui entendida justamente como período liminar das grandes navegações e da expansão mercantil pelos continentes americano e asiático (Medeiros, 2017) –, os personagens passam a ser construídos nas mesmas relações dialógicas em que se insere a tradição do próprio romance, possibilitando o toque, a máscara, o desnudamento e, principalmente, a liberdade de consciência e de ação (característica estranha ao universo fechado da épica). Os heróis dos gêneros elevados antigos estão fadados à morte, enquanto as máscaras populares que revestem os indivíduos dos gêneros populares nunca morrem: eles têm improvisação livre e estão em processo renovador sempre atual. Ademais, na epopeia, os heróis não possuíam iniciativa ideológica, enquanto o herói romanesco “adquire uma iniciativa ideológica e linguística que muda o caráter da sua imagem” (Bakhtin, 2019, p. 108).

A partir dessas considerações, tomamos *As naus* como um romance carnavalizado, este em que “o discurso representativo do autor se encontra no mesmo plano com o discurso representado do herói, em relações dialógicas e híbridas com ele” (Bakhtin, 2019, p. 95). Na carnavalização,

o comportamento, o gesto e a palavra do homem se libertam do poder de qualquer posição hierárquica, celebrando a livre familiarização do homem com o mundo. Lemos, portanto, *As naus* como uma obra que exemplifica vivamente o elemento paródico e o riso ante a História Clássica e ao gênero épico, sobretudo se as páginas do romance se leem sob o eco d' *Os Lusíadas*. O sétimo livro loboantuniano, na agonia de um século bélico, assassino e autoritário, revolve o passado mais passado, aquele que desaguou neste, deixando Portugal “à beira-mágoa” (Pessoa, 2010, p. 30), como explica Eduardo Lourenço: “Historicamente humilhado pelo Ultimatum, economicamente frágil, politicamente doente mas contente com sê-lo, o Portugal dos começos do século esperava da República uma nova vida. Para alguns o foi, para a nação profunda apenas sol de pouca dura” (Lourenço, 2008, p. 19). Se Pessoa escreve um épico mais lírico que épico, na primeira metade do século XX, quando o Estado Novo já obliterava a promessa solar da República portuguesa, Lobo Antunes redige seu romance anti-épico sobre os cadáveres das lutas por descolonização em África, sobre os corpos famintos de um Portugal abandonado à fome, à inflação e à falta de destino nos momentos derradeiros do século que congregou, para dizer o mínimo, duas guerras mundiais, uma bomba atômica e a proliferação do nazifascismo.

Como pontua Gerson Roani (2004), a literatura portuguesa, que efervesceu alguns anos após os Cravos em 1974, abarca temas oriundos da História lusitana com

uma variada gama de realizações textuais, integrando vários níveis de fabulação textual, fundindo gêneros, como a prosa e a poesia, multiplicando temas e situações, problematizando, ficcionalmente, a temporalidade e investindo, ainda, numa discursividade fantástica, maravilhosa e insólita (Roani, 2004, p. 29).

Entre a carnavalização e o insólito: o desassossego d' *As naus*. Interessa-nos sobremaneira evidenciar a produtividade teórica e ficcional do breve e caótico século XX enquanto resposta às obras que se formaram desde o Renascimento até os anos 1930 em Portugal, avaliando o quão próxima uma obra literária (como o romance que aqui analisamos) pode estar de uma teoria revolucionária da cultura (como é a da carnavalização bakhúniana), posto que romance e teoria renovam a tradicional poética

aristotélica, desmantelando a tradição épica e fazendo do romance o gênero da vida vivida. Parece-nos que, em um século de cessação de liberdades e de “estado de exceção” como “regra geral” (Benjamin, 1987, p. 226), um crítico russo viu na carnavalização uma forma de resgatar o passado (medieval) e colorir o presente, enquanto um romancista português colheu imagens heroicas de uma nação, quando esta se esfacelou sem Dom Sebastião, sem colônias e sem Quinto Império à vista: “Não somos de parte alguma agora” (Antunes, 2011, p. 40). Tal percurso nos permite ver a inscrição de Lobo Antunes na tradição dos romances carnavalizados que inclui (para Bakhtin): Rabelais, Cervantes, Dostoiévski. Ora, concordamos, então, com Hutcheon sobre a novidade dos romances pós-coloniais: “a busca da novidade na arte do século XX tem-se baseado com frequência – ironicamente – na busca de uma tradição” (Hutcheon, 1985, p. 42-43).

Contemplando, outra vez, a capa da publicação loboantuniana, atualizamos, com amparo de Walter Benjamin, imagens de pensamento da cultura lusitana: “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (Benjamin, 1987, p. 224). O fim do século XX reconheceu na história heroica de Portugal um momento do desenvolvimento humano a ser rasurado, reinterpretado, parodiado porque enfim visto, lido e pensado pela “tradição dos oprimidos” (Benjamin, 1987, p. 226).

Com tais pressupostos bakhtinianos e benjaminianos na bagagem, estamos prontos para embarcar n’*As Naus*. A primeira figura que se nos apresenta é Pedro Álvares Cabral, com a família no aeroporto português:

Os que regressavam consigo, clérigos, astrólogos genoveses, comerciantes judeus, aias, contrabandistas de escravos, brancos pobres do Bairro Prenda, do Bairro da Cuca, abraçados a volumes de serapilheira, a malas atadas com cordéis, a cestos de verga, a brinquedos quebrados, formavam uma serpente de lamentos e miséria aeroporto adiante, empurrando a bagagem com os pés (na faixa reservada aos passageiros em trânsito passavam islandeses altos e desgrenhados como pássaros de rio) na direção de uma secretária a que se sentava, em um escabelo, um escrivão da pureza que lhe perguntou o nome (Pedro Álvares quê?) (Antunes, 2011, p. 10).

O romance inicia-se com o regresso das naus que se apresentam como navios, mas também como aviões. Se na História tradicional o fidalgo Pedro

Álvares Cabral (1467-1520) é creditado como o “descobridor” do Brasil, na paródia loboantuniana, ele retorna a Portugal com as seguintes especiarias: uma “mulata” que tomou por esposa e o filho dessa união, além da “móbia do quarto que há-de chegar no próximo galeão se a não desviaram no porto com esta história de roubalheira” (Antunes, 2011, p. 12).

Exilado e desabrigado em seu próprio país e sem nenhum parente para ajudá-lo, encaminham Cabral e seus pertences à pensão Residencial Apóstolo das Índias gerenciada por Francisco Xavier – conhecido, entre nós, como São Francisco Xavier (1506-1552), cofundador da Companhia de Jesus e primeiro jesuíta a chegar à Índia. Ao modo da carnavalização medieval, Lobo Antunes retira do lugar elevado e inacessível figuras sacras cuja biografia ética parecia intocável. O padroeiro de Setúbal foi rebaixado ao nível de trambiqueiro e aliciador de mulheres. Eis como o (des)canonizado é apresentado:

O senhor Francisco Xavier, indiano gordo de sandálias, recebeu-o no camarote do vestibulo cercado de uma dúzia de indianozinhos todos parecidos com ele, igualmente gordos e de sandálias, de tamanhos diversos como a escala de teclas de um xilofone. Cheirava a insónia e a pés, cheirava ao estrume de curral da miséria (Antunes, 2011, p. 24).

A caracterização que o reveste provém das imagens grotescas típicas da cultura popular carnavalizada. O corpo da personagem “não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites” (Bakhtin, 1987, p. 23). Nas imagens grotescas, há a ênfase dada às partes do corpo que se abrem para uma espécie de mundo exterior, por meio de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências. No grotesco, essas imagens se multiplicam: boca aberta, seios, barriga e nariz. Têm destaque as cenas que registram o coito, a gravidez e o parto. Em meados da trama, Xavier domina a voz narrativa do romance e nos fala dos eventos de seu passado (nada evangelista, diga-se de passagem) usando vocativos e recursos retóricos da oratória cristã: “amados irmãos, caríssimos irmãos, ó servos do senhor” (Antunes, 2011, p. 75-78). Do mesmo modo, o padroeiro adquiriu “o hábito de colar à nuca uma auréola de santo decorada por lampadazinhas de várias cores que lhe forneciam o aspecto equívoco do anúncio de uma marca de pilhas” (Antunes, 2011, p. 170). Não em solo colonial, mas sim em terreno romanesco, o jesuíta é travestido pelo realismo grotesco. Sua aura canônica foi rebaixada e degradada para o plano material da terra, do baixo, porque

a personagem se encontra “em estágio de transformação, de metamorfose ainda incompleta” (Bakhtin, 1987, p. 21). A imagem de Xavier, no romance, opõe-se à clássica representação do seu corpo canonizado pela História e pela Igreja católica. Seu corpo é incompleto e metaforseado no seu mundo exterior, ou seja, na Lixboa dos pobres, amontoados e exilados.

Evidentemente que a pensão governada pelo santo carnavalizado nada tinha de celestial. O lar de Xavier era “um cubo sem arranjo esburacado pelo tempo, com cornucópias e açafates de gesso nos tectos, um telhado rococó, de travejamento à vista, forrado por lâminas de cartolina” (Antunes, 2011, p. 168). A cidade de *Lixboa* “cheira a butano, a fumo de farturas, à peste dos séculos idos, a mulas de frade e a fezes de chibo doente no ondeado do terreno vago” (Antunes, 2011, p. 28). Além da imundície que cerca os retornados à periferia da capital, há uma globalização pandêmica e imperativa na cidade: restaurantes chineses, cinemas indianos, menção à Nova Iorque e nomes próprios de estabelecimentos em língua inglesa. Influências do mundo sem fronteiras que fazem de *Lixboa* um *reyno* em revolução cultural e política, consoante à Língua Portuguesa registrada em ortografia excêntrica no romance. Sabemos que estamos na década de 1970, mas a maioria das figuras evocadas remontam ao período quinhentista e seiscentista. No jogo narrativo, *Lixboa* é única, mas nela cabem sistemas vários (o capitalismo, o socialismo e a monarquia), imiscuindo mundos em um tempo que é 1500, 1572, 1934, 1998 e hoje: tempo que jaz “sob as nuvens escuras pesadas de adamastores e humidade” (Antunes, 2011, p. 40).

No esteio dos contributos de Renato Cordeiro Gomes, enxergamos que “a cidade aparece como o lugar por excelência onde se sentem, de forma mais agudizada, as consequências do desenvolvimento do sistema capitalista e da Revolução industrial” (Gomes, 2008, p. 35). Se, para os pobres, a cidade é uma vala aberta, aos olhos da turba dos nobres a *Lixboa* possui:

estabelecimentos soturnos, estátuas engastadas nas trevas, arbustos escanzelados, a Basílica da Estrela aberta para um velório qualquer, e a seguir, ao longo da ponte, os galeões de especiarias fundeados no rio, uma nau com a bandeira da cólera, e os pedreiros dos Jerónimos que tricotavam, à luz de apanhadeira de malhas das tochas, o rendilhado do arco principal (Antunes, 2011, p. 57).

A capital dos mais favorecidos é semelhante a um túmulo caiado: exteriormente, mantém os concretos da pompa nobre; no interior, abriga os desterrados miseráveis que não foram amparados ao serem expulsos pelos processos de descolonização. A cidade ostenta construções e monumentos

que evocam um passado de glória, porém suas paredes estão desbotadas pelo tédio e pela monotonia – aspectos que enformam Manuel de Sousa Sepúlveda no romance (figura ausente no “Padrão dos descobrimentos”). Se lembrarmos do Canto V d’*Os Lusíadas*, veremos o reconto épico da tragédia de Sepúlveda pela boca do Gigante Adamastor:

E verão mais os olhos que escaparem
De tanto mal, de tanta desventura,
Os dois amantes míseros ficarem
Na fêrvida, implacável espessura.
Ali, depois que as pedras abrandarem
Com lágrimas de dor, de mágoa pura,
Abraçados, as almas soltarão
Da fermosa e misérrima prisão
(Camões, 2018, p. 317).

As lágrimas de dor e de mágoa cantadas outrora são substituídas pelo sentimento de empreendedorismo e luxúria na pena do romancista. O navegador retorna ao *reyno* viúvo, porém, abastado. Assolado pelo tédio lusitano, decide se ocupar na cidade devastada:

Num único semestre tornou-se dono dos bares de Arceiro, do Paço da Rainha, de Arroios e da Avenida Almirante Reis; explorava as pensões das redondezas, onde as patroas aceleravam o entusiasmo dos clientes batucando com os riozinhos dos dedos nas portas; governava as tabernas do amanhecer, que ajudam a diluir a descrença da aurora; estendeu-se ao Martim Moniz onde se fez sócio das lojas de industriais que impingem pelo Natal jóias de pechisbeque ao som de sininhos de corda; mesmas ninfas de Santa Apolónia e do Cais do Sodré [...] (Antunes, 2011, p. 94-95).

Ironicamente, a personalidade esquecida no Padrão dos Descobrimentos – cujo fim trágico motivou versos decassílabos entoados pela bocarra do Gigante Adamastor – regressou rico e vive promissoramente no *reyno*. Em oposição a Cabral que, mesmo obtendo sucesso na História, perde, no romance loboantuniano, até a esposa para Sepúlveda. Este último, rico, ornou a mulher com todo o luxo possível. Lobo Antunes deu a Sepúlveda uma “ressurreição gloriosa” no romance, constituindo nele parte do sistema de imagens grotescas, em que “a morte e a renovação são inseparáveis do conjunto vital, e incapazes de infundir temor” (Bakhtin, 1987, p. 44).

Se falamos de Sepúlveda, urge tratarmos de Diogo Cão. Este, sim, lembrado tanto no histórico Padrão dos descobrimentos quanto no poema *Padrão da Mensagem*:

O esforço é grande e o homem é pequeno.
 Eu, Diogo Cão, navegador, deixei
 Este padrão ao pé do areal moreno
 E para diante naveguei.
 [...]

 E a Cruz ao alto diz que o que me há na alma
 E faz a febre em mim de navegar
 Só encontrará de Deus na eterna calma
 O porto sempre por achar (Pessoa, 2010, p. 57).

Navegador e explorador do século XV, Diogo Cão possui larga fama por suas viagens à costa africana, cumprindo ordens de Dom João II. No poema pessoano, o eu-poético é o próprio herói que se reconhece como um homem pequeno diante de uma grande jornada: o mar português, que mimetiza enfim a literatura lusitana – tradição que se faz “porto sempre por achar”.

Contudo, os versos míticos de Fernando Pessoa nada dizem respeito ao Diogo Cão d’*As naus*. Na obra, ele também é residente da Apóstolo das Índias, frequentador cotidiano dos bares, e vive uma espécie de *Odisseia* reversa. Isso se dá porque, enquanto colono de terras africanas, encantou-se por uma ninfa “gorda alta de peitos nus” (Antunes, 2011, p. 107), inebriado pelo “cheiro de intempérie dos sovacos dela, o incrível sabor a mentol da lua minguante do pescoço, o fragor de dilúvio das suas gargalhadas sem motivo, as artes que estas gajas estrangeiras têm de nos beberem a alma com o gole de um beijo” (Antunes, 2011, p. 109). Grotesca, a ninfa é abandonada após a revolução, porque as mulheres que não tinham corpo atraente nem idade para as pensões de *Lixboa* eram deixadas em África. Ao saber que seu amado estava em terras lusitanas, a mulher viaja em classe turística de avião e, durante o capítulo 17 do romance, o mais longo da obra, protagoniza suas aventuras pelas vielas da cidade, na esperança de encontrar o amante perdido – numa tradição literária que esconde inúmeros “amores de perdição”.

Assim como Odisseu encontra a sua Penélope, a ninfa descobre o paradeiro de seu Cão. No texto grego, Odisseu, mesmo após anos de exílio,

sob o poder de Atena, retoma sua jovialidade. Já no texto romanesco, o navegador está despido de qualquer heroificação e acabamentoo:

O seu corpo de neptuno apeado deteriorara-se nesses meses de abandono desde o regresso de Angola: possuía furúnculos e grandes peladas na cabeça, emagrecera nove quilos e seiscentas, era incapaz, a cem metros, de destrinçar a tonelagem dos navios, conservava dois únicos dentes na gengiva inferior, e respirava de leve, como os pintos, em assopros dolorosos e velozes (Antunes, 2011, p. 153).

No decurso de sua jornada, a ninfa de Diogo Cão, que em nada se assemelha à Atena homérica ou à Tétis camoniana, enlaça o explorador numa cena que nos fez lembrar Hera seduzindo Zeus durante uma das batalhas que revestem a *Ilíada*. Deixando-se cair na luxúria, assim como o senhor do Olimpo, Diogo Cão caminha até a Residencial de Xavier, para retirar seus míseros pertences a mando da ninfa, e segue seu destino incerto ao lado daquela que o descobriu e o explorou. Durante o caminho, lembrou-se de jogar no lixo “a sua biblioteca de continentes” (Antunes, 2011, p. 171), vários pergaminhos onde se encontravam “os rios tropicais que se enterravam com a sua fauna a sua vegetação, os seus minérios” (Antunes, 2011, p. 172). Assim, à boca de uma lixeira, o grande marinheiro português livra-se de todo um passado aventureesco, da “febre de navegar” que contaminou o espírito português em geral, até as transformações históricas definitivas dos séculos XIX (*Ultimatum* inglês) e XX (fim do império colonial em África).

No texto de Lobo Antunes, o marujo não representa uma nação hegemônica, mas é metáfora para a coletividade periférica do século XX. Refletindo com Edward Lopes, o personagem do romance se identifica com uma das classes, em luta contra as demais. Diogo Cão, portanto, emerge como peça-chave de um romance que “inaugura a representação da vida provada, particular, do indivíduo, dele fazendo o verdadeiro assunto da narrativa longa de ficção” (Lopes, 2003, p. 63).

Diogo Cão não foi a única celebridade navegadora que perambulou pelas ruas de *Lixboa*. Vasco da Gama (1469-1524), um dos maiores no tempo da talassocracia, descobridor da rota que vai da Europa à Índia, é um velho de oitenta anos cansado de navegar. Ao retornar ao *reyno*, passa as tardes fazendo companhia e jogando baralho com o rei Dom Manoel, assim descrito:

um príncipe envelhecido afastando as moscas com o ceptro, de coroa de lata com rubis de vidro na cabeça e hálito de puré de maçã de diabético, acocorado no banco de uma janela gótica aberta para os galeões da sua esquadra, que contemplava, desinteressado, na melancolia das gripes (Antunes, 2011, p. 87).

Como já pontuamos, na anacronia loboantuniana, coexistem em uma mesma cidadela socialismo, capitalismo e monarquia, da mesma forma que contracenam em um só palco personalidades da época renascentista e novecentista, a exemplo do poeta Federico Garcia Lorca e de “dezenas de Fernandos Pessoa” (Antunes, 2011, p. 107). Dessa forma, podemos ler a obra também como um romance insólito, partindo do embasamento teórico de que

tudo se passa como se realidades híbridas se cruzassem no mesmo plano espaciotemporal: nesse “reyno” fantasmático, povoado por espectros de muitos séculos, as realidades são menos “objetivas” do que nutridas pelas consciências que as experimentam. Essa diversidade de perspectivas subjetivas aponta a relacionamentos distintos dessas consciências com o tempo histórico – como se cada personagem efetivamente criasse e vivenciasse o real a seu modo (Seeger; Oliveira, 2018, p. 492).

Tal insólito ecoa um grande diálogo dos mortos – no sentido do longevo gênero artístico estudado por Mikhail Bakhtin. Assim como os diálogos menipeicos, As naus representam um invólucro discursivo caótico que se tece na “voz alvoroçada dos mortos” (Antunes, 2011, p. 16). Desse modo, Dom Manoel desponta na obra como o principal aristocrata em um *reyno* que já não o reconhece. O monarca português e seu companheiro Vasco da Gama seguiam pelas ruas “mascarados com as roupas bizarras de um carnaval acabado, de punhal de folha à cinta, mocassins bicudos de veludo, gibões de riscas e longas madeixas cheirando a orégão de copa, em que proliferavam parasitas de outros séculos” (Antunes, 2011, p. 88). Nos festejos do carnaval medieval, nenhuma festa se realizava sem a intervenção cômica, a exemplo da “eleição de rainhas e reis para rir” (Bakhtin, 1987, p. 04). No plano literário pós-colonial, o rei, despido de sua coroa de lata, e o explorador, privado de sua espada, estão em livre contato familiar, pois não há hierarquia entre esses homens. Na mesma medida, eles não se diferenciam dos outros cidadãos lusitanos, gente comum que povoa as ruas de *Lixboa*, fazendo troça das vestes carnavalescas daqueles homens feitos bobos da corte na aterrissagem romaneca.

Riso que não cabe no poema pessoano *Ascensão de Vasco da Gama*, cujos últimos versos sentenciam: “Em baixo, onde a terra é, o pastor gela, e a flauta / Cai-lhe, e em êxtase vê, à luz de mil trovões, / O céu abrir o abismo à alma do Argonauta” (Pessoa, 2010, p. 65). Gama é canonizado na Mensagem pessoana, em que se reedita a glória imortalizada e profetizada na “Máquina do mundo”, presente apoteótico de Tétis ao marinheiro n’*Os Lusíadas*, como consagração do futuro português, nos cantos derradeiros do épico (IX e X).

Nos textos camonianos e pessoanos, “o universo épico se constrói na zona da imagem absoluta e distante, fora do campo de um possível contato com a realidade em formação, inacabada e, por isso, reinterpretante e reavaliadora” (Bakhtin, 2019, p. 84). Assim, a máquina do mundo de 1572 torna-se um objeto destituído de simbologia e glória no universo romanesco dos anos 1980. N’*As naus*, a máquina do mundo de Vasco da Gama foi reduzida a um brinquedo de souvenir, um ursinho, dado por uma ninfa secretária de administração, chamada Adelaide da Ressurreição Peixoto. Esse urso sem valor, satiricamente, foi o único objeto de valor que Gama conservou de seus longos anos de exploração. À maneira do mundo dos mortos apresentado na menipeia antiga, a prosa de Lobo Antunes destituiu das pessoas e dos objetos os valores (morais e monetários) que lhes eram tradicionalmente atribuídos.

Sem qualquer esplendor que lhes revigore o fado do cotidiano lisboeta, e despidos de toda aura de nobreza delegada pelos velhos tempos coloniais, Gama e D. Manoel são parados por uma Blitz de automóveis. Ao ser flagrado no teste de álcool e ter sua identidade questionada pelo guarda, o rei responde-lhe: “Já lhe disse há bocado que sou o patrão disto tudo” (Antunes, 2011, p. 139). Uma única frase que desnuda explicitamente a cosmovisão carnavalesca do romance, em que “homens e ideias separados por séculos se chocam na superfície do diálogo” (Bakhtin, 2019, p. 127). Para o Dom Manoel personagem, “disto tudo” era o reino em que se fazia “patrão” (frise-se o uso de um termo típico das relações capitalistas de trabalho – “patrão” – para se referir à condição social e política de um soberano num regime monárquico). Para o guarda, homem do século XX, habitante de um país cuja democracia fora recém-inaugurada, a afirmativa só pode soar como insólita, descabida, proclamada por um insensato.

A ação de coroação e destronamento é um ato primordial para entendermos o sentido ambivalente e regenerador da literatura carnalizada: “coroa-se o antípoda do verdadeiro rei- o escravo ou o bobo, como que se

inaugurando e se consagrando o mundo carnavalesco às avessas” (Bakhtin, 2018, p. 142). Sabemos que, na História oficial, Dom Manoel foi de fato o monarca de um império, mas, na narrativa romanesca, ele apenas encena um papel da realeza vencida, do faz de conta, e se está coroado é apenas para ser destronado em seguida. A passagem de coroação e destronamento no romance abarca o sentido biunívoco da bênção e maldição, elogio e insulta, tolice e sabedoria. A ridicularização do empírico Dom Manoel, tornado o bobo no espaço ficcional, provoca o riso ambivalente e profanador.

Posto em inquérito, o rei, em sua contínua ladainha sobre sangue nobre e direito divino, recebeu de volta suas vestes reais. Entretanto, estas lhe são entregues por uma mulher que pisca o olho aos chefes do tribunal, ação cômica que remete à farsa. Assim, tem-se o desfecho da coroação bufa seguida do fim da monarquia lusitana:

nos obrigaram a trocar as nossas roupas de nobres por pijamas asilares e sapatilhas de lona, fecharam num armário de metal a coroa, os arminhos, os gibões de chita do Parque Mayer, os meus instrumentos de capitão de petroleiros, nos raparam à navalha o cabelo, o bigode e a barba e nos abandonaram por fim num pátio interior, de muros altíssimos, em que os cinquenta Copérnicos das receitas vagueavam ao acaso, igualmente em pijama, consultando, de mão em pala na testa, o comprimento das sombras e a posição do sol (Antunes, 2011, p. 144).

Apresenta-se o único espaço possível a ser governado por essas figuras: o manicômio, lócus que, conforme Foucault (1991), substitui, a partir do classicismo, a “Nau dos loucos”, nome trivial para as embarcações que a Europa utilizava para expulsar insanos e excluídos do convívio urbano. O destino de homens como Dom Manoel e Vasco da Gama, na cosmovisão romanesca, encerra-se na loucura festiva. No grotesco popular, a loucura “é uma alegre paródia do espírito oficial, da gravidade unilateral, da verdade oficial” (Bakhtin, 1987, p. 35). Nos meandros do mal-estar social, a loucura possibilita ao ser humano “proteger-se do sofrimento através de uma delirante modificação da realidade” (Freud, 2011, p. 26). Ambos os pressupostos nos permitem tomar a sandice como um artifício carnavalesco prodigioso para transformar a história em matéria literária preñe de renascimentos. Os velhos foram trancafiados em um sanatório, ao lado de mil copérnicos, resguardados de um *reyno* que não mais lhes suporta. A monarquia, as vestes reais e o heroísmo são fantasias caricatas para uma *Lixboa* que se recusa a seguir sendo a Lisboa outra vez revisitada pelos homens sérios (e cruéis) do Padrão dos Descobrimentos.

Mais uma figura crucial para a obra, que também teve seu destino selado pelas vestes brancas da loucura, foi “o homem de nome Luís”, conhecido por nós como Luís de Camões. Além de Gama, Luís foi um dos poucos personagens que retornaram a Portugal de navio, trazendo a tira colo uma ideia-fixa, a de enterrar o corpo do pai:

O homem de nome Luís permaneceu séculos observando o jogador que se afastava no passinho prudente dos subtis conhecedores do acaso até sumir-se, pardo no céu pardo, além do renque de arbustos paralelos a uma linha de comboio e se perder na desordem iluminada da cidade. Então sentou-se na urna com a água aos seus pés sem lograr distingui-la, salvo o ofegar do rio que se distanciava e avançava, e onde desembocavam os esgotos de Lixboa [...] (Antunes, 2011, p. 17).

Enquanto, para Vasco da Gama, a máquina do mundo reduziu-se a um souvenir, para Luís, o presente profético de Tétis se resume a uma “desordem iluminada da cidade”. Personagem e autor se confrontam nas páginas impossíveis de um romance que recusa o épico, o lírico e qualquer forma literária que não se vergue à carnavalização. O único fecho de glória restante ao chamado Luís é enterrar os restos do pai – que apodrece a cada página do romance, sintoma de uma pátria (palavra cuja raiz é a mesma de “pai”) defunta.

Embora Lobo Antunes não tenha se considerado um supra-Camões, ao modo de Pessoa, mostra-se inegável o destronamento do texto camoniano promovido pelo romancista. Inclusive, o livro de 1572, em meados da narrativa, apresenta-se em uma edição de bolso, “com bailarinas nuas na capa, publicada numa colecção de romances policiais” (Antunes, 2011, p. 95). Cientes da linhagem literária procedente da obra camoniana, quando lemos *Os Lusíadas*, hoje, sabemos que tal obra recebe:

uma luz espectral e fulgurante quando lido no contexto de uma grandeza que subterraneamente se sabe uma ficção ou, se se prefere, de uma ficção que se sabe desmedida mas precisa de ser chamada à face do mundo menos para que oiçam do que para acreditar em si mesma (Lorenço, 1988, p. 20).

Contudo, na arena parodística, o épico português é rebaixado à literatura de panfletagem; o cânone reduzido ao comercial; o nacionalismo

ao manicômio. Ainda com Eduardo Lourenço, pode-se inferir que *As naus* despontam em 1988 como uma proposta de “autognose pátria”, frente aos símbolos patrióticos concretizados no “passado mítico português” e nas pedras que regem os monumentos espalhados em Lisboa. Retomando a imagem da capa do livro, após o seu fecho, chega-se à conclusão de que “nossa imagem recebe ou anuncia uma perturbação qualitativa de tal natureza que é afinal e apenas no seu espelho que só nos damos conta do outro que somos, da pátria diferente que devimos” (Lourenço, 1988 p. 68).

Figura perene de um patriotismo cultural que avança de Portugal para o universo lusófono, Luís Vaz de Camões, no texto de António Lobo Antunes, finalmente encontra sossego quando é enviado a um sanatório sob as justificativas de ser o local um abrigo para desterrados. Lá continua escrevendo seu poema e é tratado como paciente, até que um louco lhe comunica que Dom Sebastião irá ao encontro deles. O sebastianismo, manifesto ainda na *Mensagem* dos anos 1930, sofre plena dessacralização na publicação do fim do século. A narrativa loboantuniana refere-se a Dom Sebastião como “pateta inútil de sandálias e brinco na orelha, sempre a lambar uma mortalha de haxixe, [que] 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. 133). Alcácer-Quibir e o Quinto Império reduzem-se, respectivamente, a “um bairro de droga de Marrocos” e a qualquer coisa menos digna de nota que o possível encontro entre duas figuras queer da cultura europeia (Dom Sebastião e Oscar Wilde).

O “labirinto da saudade” que faz da *Mensagem* pessoana uma revisitação ao misticismo sebastianista é motivo de riso na paródia loboantuniana. A presença do profeta insepulto é absurda até para a própria narrativa insólita d’*As naus*, posto que ele “movia-se na cidade como num planeta criado pelo mecanismo da imaginação” (Antunes, 2011, p. 176). Ninguém, além dos loucos, o aguardava. Sendo assim, no desfecho do romance, temos Camões rodeado de insanos, à espera do regresso de Dom Sebastião, porque “Sem a loucura que é o homem / Mais que besta sadia, / Cadáver adiado que procria?” (Pessoa, 2010, p. 37).

Por fim, ao pensarmos no texto camoniano, inevitavelmente ressoam as palavras de Lourenço (1988, p. 20): “Já se viu um poema épico assim tão triste, tão heroicamente triste ou tristemente heroico simultaneamente sinfonia e *réquiem*? O livro singular é o lençol purpura dos nossos deuses (heróis) mortos”. O passado glorioso, as aventuras e a lógica épica, tão imponentemente esculpidos no Padrão dos Descobrimentos, ficaram

soterrados pelo diálogo dos mortos tecido no presente, na atualidade viva do romance assinado por António Lobo Antunes. De uma narrativa insólita e estranhamente realista, resta-nos suscitar uma alusão entre *As naus* (de 1988) e a tradicional *Nau dos Loucos*, a *Stultifera Navis*, tão frutífera ao imaginário do medievo – conforme alusões do próprio Bakhtin (1987), mas também de Michel Foucault (1991). Em companhia de loucos, findamos nossa travessia carnavalizada por um romance anti-épico, já em um novo tempo, marcadamente trágico: o deste assustador século XXI, ainda à espera de *monumentos da cultura* que extirpem de uma vez por todas o Padrão dos Descobrimentos e outros tantos *monumentos da barbárie* (Benjamin, 1987).

Referências

- ANTUNES, A. L. **As naus**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2011.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Florence Universitária, 2018.
- BAKHTIN, M. **Teoria do romance III: o romance como um gênero literário**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BERGAMO, E; MEDEIROS, A. C. M. Lixboa revisitada ou o império retornado: a mito-poética da Mensagem (e uma saudade lusíada) n'As naus de Lobo Antunes. **Revista Navegações**, v. 10, p. 121-130, 2017.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito da História. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.
- BENJAMIN, W. **Imagens do Pensamento. Rua de mão única**. V. 2. Trad. Rubens R. Torres
- Filho e José Carlos Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987b, 143-277.
- CAMÕES, L. V. de. **Os Lusíadas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- FOUCAULT, M. **História da loucura na idade clássica**. 3. ed. Trad. José Teixeira C. Netto. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FREUD, S. **O mal-estar na civilização**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das letras, 2011.
- GOMES, R. C. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HOBBSAWM, E. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

LOPES, E. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, D. L. P; FIORIN, J. L. (Org). **Polifonia, dialogismo e intertextualidade em torno de Bakhtin**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2003. P. 63.

LOURENÇO, E. **O labirinto da saudade**. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

MEDEIROS, A. C. M. **Poética socrática, Tanatografia e a Invenção do Desassossego**. 209 f. Orientador: Augusto R. da Silva Junior. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais). Instituto de Letras da UnB. Universidade de Brasília. Brasília (DF), 2017.

PESSOA, F. **Mensagem**. Edição clonada do original da Biblioteca Nacional de Portugal. Lisboa: Babel, 2010.

PONTES, R. Mentiras e verdades na Peregrinação de Fernão Mendes Pinto. **Revista de Letras**, n. 25, vol 1/2, p. 36-39, jan/dez. 2003.

ROANI, G. L. Sob o Vermelho dos Cravos de Abril – Literatura e Revolução noPortugal Contemporâneo. **Revista Letras**. Curitiba: Editora UFPR, n. 64, set-dez, p. 15-32, 2004.

SEEGER, G; OLIVEIRA, R. T. A manifestação do insólito n'As naus. **Migulim – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 7, n. 2, p. 487-500, maio-ago. 2018.