

Os cus de Judas: um universo em fragmentos*

Alba Valéria Niza Silva**

RESUMO

Neste trabalho, o romance *Os cus de Judas*, do escritor António Lobo Antunes, é analisado sob o ponto de vista da estrutura da narrativa, de alguns aspectos temáticos relacionados ao memorialismo e à linguagem. O livro é examinado a partir da teorização nietzscheana sobre a linguagem e a verdade, e a teoria formulada por Blanchot em seu estudo sobre a experiência do Fora.

Palavras-chave: António Lobo Antunes; *Os cus de Judas*; Memória; Nietzsche; Blanchot.

Ao participar do espaço literário, a palavra não tem mais proprietário, pertence apenas ao acaso. Nota-se que, nas grandes obras da literatura moderna, a questão não é mais a de se decifrar o segredo escondido por detrás da linguagem. O segredo é a própria linguagem e não o que ela esconde – pois ela nada esconde. (Tatiana Salem Levy)

O presente trabalho propõe realizar uma leitura da obra *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes, analisando a estrutura da narrativa, alguns aspectos temáticos ligados ao memorialismo e a linguagem que singulariza a obra desse autor, fazendo dele um dos melhores escritores da língua portuguesa. Essa análise estará funda-

* Trabalho final apresentado à disciplina “Morte e escrita na ficção portuguesa contemporânea”, ministrada pela Profa. Dra. Lélia Maria Parreira Duarte, no 1º semestre de 2005, no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas.

** Mestranda em Literaturas de Língua Portuguesa na PUC Minas.

mentada em algumas categorias teóricas formuladas por Nietzsche sobre a linguagem e a verdade, e por Blanchot em seu estudo sobre “a experiência do fora”.

A OBRA

Os cus de Judas rendeu ao seu autor, António Lobo Antunes, elogios da crítica e grande notoriedade. Lançado seis anos após o término da guerra colonial, a obra conta a trajetória de um soldado português que servira o exército colonial em Angola e, a partir desse contato com a situação em África, vê sua vida e seus valores sendo destruídos.

A personagem não nomeada de Antunes é incitada por familiares a acreditar que o exército fabrica homens de verdade: “— Estás magro (...) – Felizmente que a tropa há de torná-lo um homem” (ANTUNES, 2003, p. 14-15). Essa personagem, que narra a história de forma inovadora e conteúdo ousado, é um médico, que serviu nas forças portuguesas em Angola, na irônica missão de salvar vidas em meio às atrocidades das batalhas. Após essa experiência sua vida malogra: decai profissionalmente, não consegue manter sua antiga estrutura familiar e refugia-se numa angústia sem saída.

Numa crescente agonia, o soldado vai sendo conduzido. Imagens do navio se afastando do cais, a incerteza da volta, talvez a última visão da cidade vão sendo retratadas: “(...) Lisboa principiou a afastar-se de mim num turbilhão cada vez mais atenuado de marchas marciais em cujos acordes rodopiavam os rostos trágicos e imóveis da despedida (...)” (ANTUNES, 2003, p. 21)

Temos em *Os cus de Judas* a viagem indesejada de uma personagem que absolutamente odeia a Colônia (Angola) e os colonizadores que “inventaram a guerra”, nos territórios ultramarinos.

A narrativa se compõe de dois planos: Lisboa e África, o passado e o presente, a infância mítica e a juventude desenganada, o conforto amoroso e a solidão singularizante. Não se trata de uma evocação

saudosa de uma época feliz e perdida, mas sim da construção lúcida e concreta da incompatibilidade entre o que naquele momento era dado por verdadeiro e o que se escondia. Dessa maneira, o espaço das origens é transfigurado: o berço, o bairro transformam-se num horrível bestiário e a casa dos pais do narrador acaba por coincidir alegoricamente com o Jardim Zoológico:

Da janela do quarto dos meus irmãos enxergava-se a cerca dos camelos, a cujas expressões aborrecidas faltava o complemento de um charuto de gestor (...). A cama da minha mãe gemia em certas madrugadas o lumbago de elefante desdentado que tocava a sineta contra um molho de couves (...) (ANTUNES, 2003, p. 11)

A casa das tias do protagonista aparece como alegoria espacial de Portugal em que se vislumbram as primeiras imagens de África e o espectro de Salazar:

(...) no cinema mudo do oratório das tias, que moravam em grandes casas escuras, com os baixos-relevos dos sofás e dos móveis adensando a penumbra onde as teclas dos pianos cobertos por xales de damasco cintilavam a sua cárie de bemóis. (...) Cheirava a fechado, a gripe e a biscoito (...). Nas cozinhas idênticas ao laboratório de química do liceu, com um calendário das Missões com muitos pretinhos na parede (...). O espectro de Salazar pairava sobre as calvas pias labaredzinhas de Espírito Santo corporativo, salvando-nos da idéia tenebrosa e deletéria do socialismo. A PIDE prosseguia corajosamente a sua valorosa cruzada contra a noção sinistra de democracia (...).” (ANTUNES, 2003, p. 13-15)

MEMÓRIA

Observa-se que a narrativa se inicia em tom memorialístico. Entretanto é possível ler os capítulos iniciais da obra como uma paródia do romance de formação. A tropa e a viagem duplicam as epopéias dos descobrimentos.

O texto não se enquadra no gênero de narrativa de viagem tal como é concebido pela literatura moderna, porém, é possível a leitura de um

discurso de viagem apanhado de viés, ou seja; a desconstrução ou a ante-viagem. O tema dessa viagem seria uma experiência humana dolorosa, num espaço em que as personagens não dialogam amigavelmente, não possuem desejo de trocar experiências culturais e, se sobreviverem, trarão no corpo as marcas de uma guerra fratricida.

Para o soldado português combatente na guerra colonial, tanto a cidade como o mar são vistos como símbolos negativos: “(...) cidade colonial pretensiosa e suja de que nunca gostei, gordura de humildade e de calor, detesto as tuas ruas sem destino, o teu Atlântico domesticado de barrela (...) o meu país, Ruy Belo, é o que o mar não quer” (ANTUNES, 2003, p. 95).

Narrada em primeira pessoa, a obra apresenta uma forma inovadora e conteúdo ousado, marcada por uma linguagem de um naturalismo agressivo e poético. Sob forma de monólogo, com poucos diálogos, o livro tem um ritmo arrastado e triste. Os períodos são longos e quase sempre recheados de metáforas e descrições:

Até que ao fim da tarde, um fim de tarde sem crepúsculo, com a noite a suceder-se abruptamente ao dia, chegamos a nova Lisboa, cidade ferroviária no planalto, de que guardo uma confusa lembrança de cafés provincianos e de montras poeirentas e do restaurante onde jantamos, de espingarda entre os joelhos, observados por mulatos de óculos escuros parados diante de cervejas imemoriais, cujas feições imóveis possuíam a consistência opaca das cicatrizes (...) (ANTUNES, 2003, p. 38-39)

Essas descrições e as digressões do narrador também se destacam por um apelo frenético aos sentidos: sugestões visuais, olfativas, táteis, auditivas e gustativas.

Num mundo estilhaçado, sem nada que estruture o centrimento do eu, os caminhos se fecharam para a felicidade. O trecho abaixo sugere muito bem a postura do narrador- protagonista ante o seu antigo mundo, agora em frangalhos: restam apenas sarcásticas lembranças da moral patriótica e religiosa pacientemente construídas pelo estado e pela família, numa espécie de “ditadura de sacristia” em cujo contexto se justifica o engodo que foi a convocação para uma guerra insana:

(...) a felicidade, esse estado difuso resultante da impossível convergência de paralelas de uma digestão sem azia com o egoísmo satisfeito e sem remorsos, continua a parecer-me, a mim, que pertença à dolorosa classe dos inquietos tristes, eternamente à espera de uma explosão ou de um milagre, qualquer coisa de tão abstracto e estranho como a inocência, a justiça, a honra, conceitos grandiloquentes, profundos e afinal vazios que a família, a escola, a catequese e o Estado me haviam solenemente impingido para melhor me domarem, para extinguirem, se assim me posso exprimir, no ovo, os meus desejos de protesto e de revolta. (ANTUNES, 2003, p. 148)

LINGUAGEM

A obra apresenta uma linguagem irreverente e não comportada. Para contar uma realidade violenta e desnorteadora, empregam-se com crueza palavrões e metáforas agressivas e ousadas, ressaltam as referências contínuas a sexo, mas é um sexo sem amor. A agressividade da linguagem é um dos trunfos de *Os cus de Judas*, uma vez que se trata, na verdade, da adequação da linguagem à matéria narrada: para contar uma realidade violenta e desnorteadora, essa é a única que serve:

A cada ferido de emboscada ou de mina a mesma pergunta aflita me ocorria, a mim, filho da mocidade portuguesa, das Novidades e do Debate, sobrinho de catequistas e íntimo da Sagrada Família que nos visitava a domicílio numa redoma de vidro, empurrado para aquele espanto de pólvora numa imensa surpresa: são os guerrilheiros ou Lisboa que nos assassinam, Lisboa, os Americanos, os Russos, os Chineses, o caralho da puta que os pariu combinados para nos foderem os cornos em nome de interesses que me escapam, quem me enfiou sem aviso neste cu de Judas de pó vermelho e de areia (...) quem me decifra o absurdo disto (...). (ANTUNES, 2003, p. 47-48)

Segundo Maria Alzira Seixo, uma grande parte das obscenidades que aparecem na obra constitui uma forma pós-colonial de ab-rogação – em relação a um padrão lingüístico –, apresentando um tom de indignação, de revolta.

É praticamente impossível empreender a leitura de *Os cus de Judas*

sem atentar para o estilo literário para o tratamento com as palavras que então passam a se apresentar sem o “peso” de suas corriqueiras denotações. A retorcida construção de imagens afigura-se como símile de um drama que o narrador vivencia ao perder seus antigos pontos de referência. O criativo pensar do narrador, aparentemente sem nada que o constranja à narração naturalista de uma realidade concreta, surpreende por uma tentativa final de apreensão racional e impossível de um novo todo, muito particular e desvinculado das antigas percepções. A narrativa é construída a partir de metáforas e comparações explícitas na busca desesperada de uma explicação para um mundo aruinado.

Essa matéria da qual se diz ter sido construída a obra é a mesma citada por Nietzsche para compor as verdades.

Segundo Nietzsche (1978), “Todo conceito nasce por igualação do não-igual” (p. 48). De acordo com o autor de “Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral”, a verdade seria um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, soma de relações humanas enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, afim de parecerem sólidas, canônicas e obrigatórias. As verdades serviriam para a manutenção do poder e se originariam da fragilidade, fugacidade e inutilidade do ser humano e de seu conhecimento. O homem possui a invencível propensão para se deixar enganar.

Recorrendo ainda ao texto acima mencionado, encontramos a afirmação de que é somente em sentido restrito que o homem quer a verdade. É impossível à linguagem captar a coisa em si, por isso se criam sucessivas metáforas. A verdade é fundamental para o mito: se nele se acredita tudo é possível.

A respeito da relação entre literatura e realidade, Tatiana Salem Levy, citando Blanchot, diz que:

Na versão literária, por sua vez, a linguagem deixa de ser um instrumento, um meio, e as palavras não são mais apenas entidades vazias se referindo ao mundo exterior. Aqui, a linguagem não parte do mundo, mas constitui seu próprio universo, cria sua própria realidade. (...) as palavras

passam a ter uma finalidade em si mesmas, perdendo sua função designativa. (...) A linguagem da ficção – seu elemento real – coloca o leitor em contato com a irrealidade da obra, com esse mundo imaginário que toda narrativa evoca. E é por isso que a palavra literária, ao invés de representar o mundo, apresenta o que Blanchot denomina, “o outro de todos os mundos”. (LEVY, 2003, p. 20)

Seguindo essa formulação de Blanchot, podemos dizer que o real não possui forma. Ao representá-lo apresentamos uma perspectiva definida: “Tudo se passa *como se* estivéssemos em presença da verdade, mas essa presença não chega a ser de fato” (LEVY, 2003, p. 22).

A linguagem passa a ocupar, no romance moderno, e, principalmente em Lobo Antunes, um lugar primacial, podendo-se mesmo dizer que o trabalho na linguagem faz com que o material lingüístico passe a ocupar o lugar que, antigamente, as narrativas conferiam às personagens. Em uma palavra, a linguagem torna-se a grande personagem do romance, o que, inclusive, pode ser constatado com o fato de que os acontecimentos, o meramente episódico, não chegam a compor a linha de força do romance, posto que tais acontecimentos servem apenas de linha (tênue) de condução da narrativa.

INTERPRETAÇÃO

Na obra de Lobo Antunes podem ser observados dois momentos. O primeiro, o do alheamento, fazem parte a solidão e o medo: o olhar vira-se para o passado e a distância marca a geografia do espaço perdido, o espaço da infância que precede o ritual de passagem. A distância transforma-o num espaço não-histórico, mítico, intransitivo. Do segundo momento, o da subversão, fazem parte a crise, a luta, a rendição, eventualmente, a revolução. A distância permite uma nova percepção crítica, imanente, conflitual, tanto das circunstâncias presentes quanto do contexto original.

A irrecuperabilidade de um mundo coeso leva o narrador aos refúgios da melancolia, traduzida num monólogo que mantém com a si-

lenciosa e indiferente narratária do romance, mulher que conhece num bar e leva para casa para uma noite de sexo sem amor. Esse relacionamento parece conter uma irônica tentativa de reabilitar o passado, agora inacessível:

Se fôssemos, por exemplo, papa-formigas, a senhora e eu, em lugar de conversarmos um com o outro neste ângulo de bar, talvez que eu me acomodasse melhor ao seu silêncio, às suas mãos paradas no copo, aos seus olhos de peçcada de vidro boiando algures na minha calva ou no meu umbigo, talvez que nos pudéssemos entender uma cumplicidade de trombas inquietas farejando a meias no cimento saudades de insectos que não há, talvez que nos uníssemos, a coberto do escuso, em coitos tão tristes como as noites de Lisboa (...).

E teríamos recuperado dessa forma um pouco da infância que a nenhum de nós pertence, e teima em descer pelo escorrega num riso de que nos chega, de longe em longe e numa espécie de raiva, o eco atenuado. (ANTUNES, 2003, p. 9-10)

Na extensa frase que abre o romance, a falta de consciência e de moral – algo próprio da infância – e a nostalgia pelo gosto das coisas em si, antipragmáticas e lúdicas, são expressas de maneira comovente:

Do que eu gostava mais no Jardim Zoológico era do rinque de patinagem sob as árvores e do professor preto muito direito a deslizar para trás no cimento em elipses vagarosas sem mover um músculo sequer, rodeado de meninas de saias curtas e botas e brancas que, se falassem, possuíam seguramente vozes tão de gaze como as que nos aeroportos anunciam a partida dos aviões, sílabas de algodão que se dissolvem nos ouvidos à maneira de fins de rebuçado na concha da língua. Não sei se lhe parece idiota o que vou dizer mas aos domingos de manhã, quando nós lá íamos com o meu pai, os bichos eram mais bichos, a solidão de esparguete da girafa assemelhava-se à de um Gulliver triste, e das lápides do cemitério dos cães subiam de tempos a tempos latidos aflitos do caniche. (ANTUNES, 2003, p. 7)

Numa interpretação sintética, representaria a luta do narrador em rememorar um mundo destruído, no qual, se “os bichos eram mais bichos”, as coisas, fatos e pessoas deveriam então ser mais explicáveis em si mesmos, sem a percepção de uma realidade outra que os anulasse. Nesse caso, tal realidade é construída a partir da vivência da guerra

colonialista em Angola, apresentada como armadilha pacientemente engendrada pelo regime ditatorial e por toda uma estrutura familiar apegada às tradições e crente nos padrões salazaristas. O protagonista, apesar de observar com constante sarcasmo o apego português ao moralismo e à história das conquistas épicas – “(...) em toda a parte do mundo a que aportamos vamos assinalando a nossa presença aventureira através de padrões manuelinos e de latas de conservas vazias, numa subtil combinação de escorbuto heróico e de folha-de-flandres ferrugenta” (ANTUNES, 2003, p. 25) –, não consegue negar que pertence a uma determinada cultura, a portuguesa, não sendo capaz de assimilar um mundo em que é brutalmente lançado. A visão dos corpos estraçalhados, da miséria dos colonizados, a premência da angústia e da solidão imprimem na maneira de ser e pensar do narrador uma sensação de perda.

O romance é constituído por vinte e três capítulos que são nomeados pelo uso das letras do alfabeto. É possível analisar dessa forma uma explicitação da necessidade que o narrador tem de dizer tudo, de expressar todo o seu desespero pelo que viveu na guerra e pelas consequências dela em sua vida. Esgotar o alfabeto corresponde a uma tentativa de esgotar a linguagem para tentar dizer o que parece impossível por meio de palavras: o horror, a angústia, a falta de sentido, a dor, a perda.

Maria Alzira Seixo (2002) analisa a estrutura narrativa da obra da seguinte maneira:

Os vinte e três capítulos do livro sucedem-se de acordo com as designações das letras do abecedário, no que poderá ser, de certo ponto de vista, um exame crítico e emocional da guerra em Angola de A a Z; exame crítico que decorre, em todos os seus pontos de vista, inclusive o da sua inclusão no texto em cadência final e declinante no quarto capítulo (...), da consideração do seu percurso de viagem exterior e interior como “a dolorosa aprendizagem da agonia”. (...) a estrutura apresenta-se aqui concentrada de forma circular: possui uma introdução (A – embarque; B – os quartéis da tropa e a viagem no mar; C – espera em Luanda antes de partir para a zona de combate), uma conclusão (V – passagem por Malanje

no regresso a Portugal, uma cidade viva “que é hoje o monte de destroços e ruínas em que a guerra civil a tornou”, (...), X – onde “bate com a porta de África de regresso a Lisboa” e um médico homossexual lhe faz análises para ver se volta com o sangue limpo e lhe pergunta: “Como é que te vais agüentar em Lisboa depois dos cus de Judas?”, e Z – onde Lisboa lhe reaparece subitamente vertical, lisa, hostil, sem que nenhuma janela abra, diante dos meus olhos sequiosos de repouso, côncavos favoráveis de ninho”) e um desenvolvimento apreensível do corpo do texto (...). (p. 42)

Segundo Seixo, a irregularidade da constituição dos capítulos e a anamorfose (visão deformada de um mesmo objeto do olhar ou da mente) constituem a forma de significar uma perturbação do pensamento e do olhar.

As imagens poderosas de *Os cus de Judas* revelam com um duro e lúcido sarcasmo a dor de ter sofrido a experiência da guerra promovida pelo fascismo provinciano e incompetente de Salazar. As lembranças constantes dos corpos estraçalhados e em decomposição contaminam toda a narrativa e funcionam como uma metáfora para a própria ação do colonialismo português na África.

A narrativa aparece como uma denúncia do esquecimento que Portugal parece querer dedicar à guerra e seus sobreviventes, como bem afirma com o habitual sarcasmo o narrador: “Nós (os sobreviventes e mortos da África) não existimos”; o “gigantesco, inacreditável absurdo da guerra” parece não interessar aos olhos do país que dorme enquanto se fala dela.

A subjetividade reconhece o próprio processo e os seus limites, arrastando consigo a frágil construção da sua existência psíquica, social e cultural. Por isso a impossibilidade do retorno à normalidade, e a conseqüente ausência de integração.

Trazemos o sangue limpo, Isabel: as análises não acusam os negros a abrirem a cova para o tiro da PIDE, nem o homem enforcado pelo inspetor na Chiquita, nem a perna do Ferreira no balde dos pensos, nem os ossos do tipo de Mangando no telhado de zinco. Trazemos o sangue tão limpo como o dos generais nos gabinetes com o ar condicionado de Luanda, deslocando pontos coloridos no mapa de Angola, tão limpo como o dos

cavaleiros que enriqueciam traficando helicópteros e armas em Lisboa, a guerra é nos **cus de Judas**, entende, e não nesta cidade colonial que desesperadamente odeio, a guerra são pontos coloridos no mapa de Angola e as populações humilhadas, transidas de fome no arame, os cubos de gelo pelo rabo acima, a inaudita profundidade dos calendários imóveis. (ANTUNES, 2003, p. 229-230)

Encontramos na citação acima uma das metáforas mais marcantes do romance: não infectar o país com o pânico da morte, com a regressão, com a violência. Não descortinar a realidade: a patologia do imobilismo, o tempo estático. Não anular a distância entre Povo e Poder. O sangue não leva a verdade, então é necessário contá-la.

ABSTRACT

In this paper, António Lobo Antunes's novel **Os cus de Judas** is analyzed with focus on the narrative structure and on some themes related to memory, according to Nietzsche's theory of language and truth, and to Blanchot's theory in his study of the "experience of the outside".

Key words: António Lobo Antunes; **Os cus de Judas**; Memory; Nietzsche; Blanchot.

Referências

- ANTUNES, António Lobo. **Os cus de Judas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- NIETZSCHE, F. Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral. In: **Obras Incompletas**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Col. Os pensadores. p. 53-60.
- SEIXO, Maria Alzira. **Os romances de António Lobo Antunes; análise, interpretação, resumos e guiões de leitura**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.