

Errância textual ou a possibilidade de ultrapassar o narrar em **Os cus de Judas**, de António Lobo Antunes*

Glaura Siqueira Cardoso Vale**

Para Ronaldo

RESUMO

Este ensaio pretende apontar questões relativas à escrita do segundo romance de António Lobo Antunes, **Os cus de Judas**, onde se observa, no movimento errante do texto, a árdua tarefa do escritor na busca da palavra em liberdade. Pretende também demonstrar como o autor tece seu discurso a fim de construir um texto que privilegia o relato ficcional.

Palavras-chave: Errância textual; Ficção portuguesa contemporânea; Guerra colonial; **Os cus de Judas**; António Lobo Antunes.

A experiência é uma invenção.
(Herberto Helder)

Quando perguntaram a António Lobo Antunes se ele gostaria de escrever até o fim, disse:

Gostava que me acontecesse como ao Tolstoi. Naquela gare onde ele morreu, puseram-lhe um lençol por cima. Ele estava deitado e no lençol a mão dele continuava a desenhar as letras. Era assim que eu gostaria de acabar... se tiver de acabar. (PÚBLICO, 2005)

* Este trabalho é parte da dissertação de mestrado “Errância e poesia como solução para o narrar em **Os cus de Judas**, de António Lobo Antunes”, orientada pela Profa. Dra. Lélia Parreira Duarte.

** Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas.

A relação com a escrita, que Lobo Antunes alega não vir de um dom, mas do trabalho constante, é sempre mencionada nas suas entrevistas, tendo declarado se dedicar pelo menos doze horas por dia a esse exercício. O mito da escrita como inspiração acaba sendo desconstruído pelo autor, pela consciência da “árdua” tarefa do escritor. A esse respeito diz:

Sabe, a frase mais importante que eu ouvi na minha vida foi na Faculdade de Medicina, numa aula de Neurologia com o professor Miller Guerra. A doente era uma senhora com Parkinson, com dificuldade em mover-se. “Como é que a senhora consegue fazer a lida da casa?”, perguntou-lhe o professor. “É tudo a poder de lágrimas e ais”. Eu tinha 20 anos e nunca mais esqueci. Se eu pudesse escrever assim!... (PÚBLICO, 2005)

Poder-se-ia dizer que enquanto a maioria das pessoas dorme o “sono dos justos”, almejando o merecido repouso depois de um dia inteiro de obrigações, ele, o escritor, permanece em vigília, ávido por palavras e frases que de algum modo expressem a sua angústia: a exigência da obra. Essa vigília do escritor, ou a “outra noite” blanchotiana, muitas vezes se presentifica em *Os cus de Judas* (1979) de Lobo Antunes, quando se percebe no texto o incessante e obsessivo trabalho com a escrita, talvez porque “cada livro é mais um. Embora um livro nunca esteja acabado. Escreve-se um para corrigir o anterior” (PÚBLICO, 2005).

Consciente desse processo que lhe exige horas de dedicação, António Lobo Antunes não economiza palavras para revelar sua obsessão, e diz, sobre o momento em que acredita ter achado a frase acertada:

Está-me a lembrar aquele verso do Régio, da Carta de Amor: “Poderia dizer-te sem falsidade,/ Coisas que ditas, já não são verdade”. Isto às vezes é tremendo porque a gente quer exprimir sentimentos em relação a pessoas e as palavras são gastas e poucas. E depois aquilo que a gente sente é tão mais forte que as palavras... Dizem que o [poeta russo, 1799-1837] Pushkin, quando usa a palavra “carne”, a gente sente-lhe o gosto na boca. A palavra carne é sempre a mesma, depende das palavras que se põem antes e das palavras que se põem depois. Para que as pessoas sintam o gosto na boca eu tenho que trabalhar como um cão, até encontrar as

palavras exactas antes e depois. Mas quando eu estava a corrigir o livro senti que ele estava cheio de silêncio. E estava contente com isso. Se trabalhar muito no osso, despindo da gordura – adjetivos, advérbios de modo, preposições – acaba por chegar lá. Percebe o que quero dizer? (PÚBLICO, 2005)

Ao discorrer sobre o trabalho com a escrita, o autor se aproxima do pensamento blanchotiano, principalmente quando exhibe a consciência do desgaste das palavras no uso cotidiano e de que é preciso trabalhar para que elas ultrapassem esse uso e se tornem “carne”.

Os cus de Judas soa como alusão a essa tarefa incessante com a escrita, quando é reconhecida na figura do narrador-personagem essa apresentação do escritor que atravessa a noite em busca da palavra. O narrador fala todo o tempo, e essa fala errante oscila entre o lembrado e as conjecturas que faz do presente enunciativo. Sua voz relata as memórias e a situação de fala dirigida a uma mulher. Nessa fala que ecoa pela noite apresentam-se impressões relativas à guerra, à infância, à família, ao amor, ao poder, à igreja.

Outro detalhe importante que o excerto acima indica é a presença do silêncio na obra. Tendo em vista os romances de Lobo Antunes, o leitor acharia absurdo pensar em silêncio, dado o volume de páginas e, como é o caso de *Os cus de Judas*, o volume de palavras com as quais se depara. Mas o silêncio de que o autor fala é um silêncio gerado nas pausas, conforme argumenta: “quando a gente ouve o Sinatra cantar, o que o torna ainda mais extraordinário é o silêncio. Como aquele homem gere as pausas!” e segue sua explicação:

Outro dia estava a ouvir (tanto quanto consigo ouvir) os “Impromptus” de Schubert, pelo [Alfred] Brendel, salvo erro. Aquilo está cheio de silêncio, meu Deus! Se calhar toda a arte devia tender para o silêncio. Quanto mais silêncio houver num livro, melhor ele é. Porque nos permite escrever o livro melhor, como leitor. (PÚBLICO, 2005)

Ao exhibir essa presença do silêncio na música e compará-la com o livro, o autor acaba por dar algumas pistas sobre a sua construção textual. Em *Os cus de Judas*, as pausas, que muitos diriam imperceptí-

veis, estão lá e servem como eixo condutor da errância textual, pois a mudança constante de assunto exige uma respiração, caso contrário a tessitura ficaria pesada e a leitura poderia estar comprometida. Assim, o leitor que tem a impressão de a narrativa chegar ao insuportável, numa sensação de ser engolido e/ou sufocado pelo texto, percebe também, no frasear, os intervalos em que existe uma espécie de relaxamento: “Espere um instante, deixe-me encher o copo” (ANTUNES, 2003, p. 84);¹ “Um duplo sem gelo?” (p. 156). Esse artifício acaba oxigenando o texto, servindo como uma tomada de fôlego para novo frasear.

No romance em estudo observa-se a consciência de que a palavra em si não é suficiente para dar conta do narrado; assim, a imagem – que se desdobra em som (o barulho do mar que indica o rumor), cheiro (o odor da guerra através do sangue e dos corpos dos combatentes que chegavam ao acampamento), toque (o encontro dos corpos, tendo em vista a sedução sugerida pela narrativa), visão (o cenário narrativo e seus personagens) e gosto (de uísque, vodka, sangue etc.) – se torna uma aliada nesse narrar. Por outro lado, isso não garante à narrativa a capacidade de ultrapassar o narrar, o que determina essa capacidade se relaciona ao “como” o autor trabalha esses elementos (palavra e imagem) retirando da palavra o seu valor de sinal. Assim, quando Blanchot (1997) diz que “o interesse e o valor de um romance não vêm da abundância de imagens que ele produz” (p. 79), está-se referindo a um fenômeno sutil que acontece com as palavras no texto literário:

Na medida em que o sentido está menos garantido, menos determinado, e a irrealidade da ficção as deixa afastadas das coisas e as coloca no limite de um mundo para sempre separado, as palavras não podem mais se contentar com seu puro valor de sinal (como se fosse preciso toda a realidade e a presença dos objetos e dos seres para autorizar essa maravilha de nu-

¹ Todas as citações de *Os cus de Judas* se referem à edição brasileira de 2003 e serão indicadas a partir de agora apenas pelo número da página.

lidade abstrata que é a conversa do dia-a-dia) e ao mesmo tempo ganham importância como utensílio verbal e tornam sensível, materializam o que significam. (p. 79)

Fora do uso comum, em que muitas vezes é desgastada e desperdiçada pelo cotidiano, a palavra funda sua própria realidade na ficção. Em *Os cus de Judas*, ela é errante. Erra noite adentro e torna visível o invisível e vice-versa. Isso tem a ver com a impossibilidade de apreender um fato e transmiti-lo tal como aconteceu. Assim, em *Os cus de Judas*, é a palavra em liberdade (OCTAVIO PAZ, 1982) que parece garantir a “materialização” de uma lembrança muito particular que marcou profundamente a vida do autor; é essa palavra em liberdade que permite ao leitor experienciar um fato, consciente de que não é o real que está em jogo, mas o como a realidade pode ser construída no texto e os efeitos que esta pretende produzir – tais como melancolia, angústia, pavor, morte etc.

Sobre o texto, Blanchot (1997) diz:

Toda linguagem pode oferecer a cada momento dois aspectos opostos, um verbal, o outro ideal. Todo texto pode ser apreciado por um duplo ponto de vista: com relação aos fenômenos materiais – sopro, som, ritmo e, por extensão, palavra, imagem, gênero, forma –, ou com relação ao sentido, aos sentimentos, às idéias, às coisas que revela. (p. 50)

Blanchot se refere ao caráter duplo do texto em conter palavra e pensamento, pois em poesia, segundo ele, “pensamento e palavra são idênticos” (1997, p. 50). Isso tem a ver com o uso, pois uma mesma palavra pode servir a vários pensamentos/idéias, devendo-se levar em consideração também o uso da palavra para gerar um pensamento ambíguo. No caso da poesia, palavra e pensamento convergem para um terceiro significado, que não é somente palavra nem idéia, mas uma outra coisa. Em *Os cus de Judas* percebe-se essa característica própria da poesia, quando palavras são retiradas do seu uso comum e ao serem conjugadas constroem novo sentido, como “sussurros húmidos” (p. 18) e “noite pegajosa” (p. 18). Essas sinestésias são recorrentes no

romance e auxiliam a narrativa na construção das imagens poéticas. De outro modo, embora estejam empregadas conforme a sua significação imediata, algumas palavras auxiliam essa construção poética quando marcam ritmo, por exemplo. É o caso da palavra “Escute”, no capítulo “H”, que se inicia com o relato da chegada do primeiro morto:

Escute. Olhe para mim e escute, preciso tanto que me escute (...) (p. 70); (...) escute-me como eu escutava o rápido latir aflito do meu sangue nas têmeoras (...) (p. 71); Escute: antes disso houver a perna do Ferreira (...) (p. 72). Escute: em 61 eu fugia diante da polícia no Estádio Universitário, chusmas de estudantes em debandada na direcção da cantina (...). (p. 75)

Percebe-se que o imperativo “escute”, que exerce função fática tentando garantir a “presença” da ouvinte no discurso, pontua o relato ditando ritmo ao capítulo, assim como o nome “Sofia” no capítulo “S”.² Ao acentuar o “escute” através da voz do narrador, o autor acaba acentuando a construção narrativa, pois a palavra, sem deixar de exibir seu significado imediato, funciona como mecanismo de repetição, ritmando o relato.

Pode-se dizer que somente nesse espaço livre de apelos sentimentais (OLIVEIRA, 2005) e de verdades, em que a palavra produz um movimento sinuoso, podendo ser imagem poética e/ou ritmo, é possível o leitor transitar como errante, distanciado das urgências da vida que o tempo todo o amarram à necessidade de produzir sentidos.

Sobre o método ou espécie de lógica de escrita em *Os cus de Judas*, António Lobo Antunes parece operar com a instabilidade e o descentramento de um discurso “que se baseia numa tentativa permanente de desconstrução de símbolos – especialmente dos que legitimam o poder” (VALE, 2006, f. 9). A errância em *Os cus de Judas* “pode ser percebida quando, por exemplo, o sentido da guerra é esvaziado no texto, que passa a exibir a sua instabilidade: a ausência de certezas, a

² Para mais detalhes, a respeito da função que o nome Sofia pode exercer na narrativa, conferir Cap. 3 (VALE, 2006).

causa inconsistente, a impotência do homem diante da morte etc.” (VALE, 2006, f. 9).

Os cus de Judas, como experiência de escrita, permite atravessar não só a guerra, mas todo esse conjunto de sentimentos que o texto relata: a morte, a solidão, a impotência, a incapacidade de amar. Atravessar, por outro lado, não significa vencer esses sentimentos, principalmente no que diz respeito à morte, mas, aparentemente, a possibilidade de conviver com eles, à medida que servem também como mote e alimentam a construção artística.



Creio que as pessoas são como valises – cheias de certas coisas, levadas daqui para lá, deixadas em qualquer canto, jogadas fora, abandonadas, perdidas e achadas, de repente meio esvaziadas ou mais cheias do que nunca até que finalmente o Último Carregador as joga no Último Trem e lá se vão elas chacoalhando... (Katherine Mansfield)

Pedro Nava (1979) diz algo intrigante em *Beira-mar*: “O que convém dizer é que lembrando estamos provocando o esquecimento. Depois de escrito, o que foi ressuscitado estará, então, definitivamente morto” (p. 199). Nava explica ter experimentado essa sensação com a evocação de certos personagens que lhe eram odiosos e que depois de terem sido fixados por ele no físico que o desagradava, no procedimento que o revoltou, “como que falecem” na sua lembrança “e até adquirem, quando reaparecem, um aspecto indiferente e às vezes quase tolerável” (p. 199). O memorialista chama isso de um “ajuste de contas”. Pode-se dizer que a escrita para ele se tornou uma aliada na fabricação de “sepulturas”.

Embora haja diferença entre o modo de narrar de Pedro Nava e de Lobo Antunes, pode-se dizer que ambos falam do poder da escrita de sepulturar uma lembrança, mesmo que paradoxalmente esta se presenti-

fique no texto. No caso de António Lobo Antunes, a guerra colonial que lhe serve de pretexto para *Os cus de Judas* pode de algum modo ter sido sepultada. Não que as marcas da guerra no autor empírico tenham cessado, mas o romance parece suficiente tanto na compreensão dos efeitos da guerra no sujeito, quanto no fato em si – a guerra colonial – dispensando qualquer especulação sobre a experiência empírica. Por isso soa sensato o próprio autor se recusar a se pronunciar sobre o assunto, o que também o resguarda da fabricação de verdades sobre a guerra. O romance de algum modo parece falar por ele, e, pelas vias da ficção, o autor apresenta a impotência e o dilaceramento do homem diante da guerra, ao mesmo tempo em que desconstrói as verdades do poder que tentam justificá-la, por exemplo, através dos mitos nacionais.

Os cus de Judas é uma narrativa que lida o tempo todo com a impossibilidade de conviver com a guerra, a solidão, o abandono, a morte. Parece exorcizar todos esses elementos, sem que isso seja uma tentativa de dar lições acerca da vida. Assim, o autor, ao optar por ficcionalizar um fato, a guerra de Angola, e esvaziar a condição empírica de ter participado dessa guerra, transforma seu objeto de observação em arte. Isso seria o mesmo que digerir a matéria e colocá-la para fora em forma de texto-ficção. Mas o paradoxo persiste: embora esvaziadas ou sepultadas, essas lembranças subsistem na escrita.

Pensando no escritor, que vivencia uma certa passagem, e recordando o que diz Nava (1979), poder-se-ia imaginar que para se resolver com as lembranças de um tempo é necessário encerrá-las no livro e ao longo da vida na obra? Isso talvez esteja evidenciado em *Os cus de Judas*, a partir do fato de que António Lobo Antunes esteve na guerra de Angola, como médico, e lá tratou de combatentes e das mazelas deixadas por essa guerra. Sabe-se que a guerra, como Angola, atravessa a obra do autor, demonstrando ter sido uma experiência que o marcou profundamente. O mais importante talvez seja que o livro diz que, para além do mundo empírico, o escritor trabalha na condição de “eu autoral”, que manipula o discurso a fim de torná-lo ficção. De certo

modo, isso se relaciona com a escolha do autor, que opta pela forma de escrita – ou “sepultamento” – que lhe convém. *Os cus de Judas* pode, de alguma maneira, representar o “sepultamento” de uma parcela dos sentimentos do autor com relação à guerra, embora, pensando nos romances posteriores do escritor, observa-se que nenhuma lembrança estará totalmente encerrada. Não é o caso, porém, de achar que algumas questões se resolvem com a escrita, mas de perceber que essa escrita só irá cessar com a desistência (entenda-se também morte) ou negação da exigência da obra.

Pode-se dizer que *Os cus de Judas* é e não é, ao mesmo tempo, a guerra de Angola. Pois essa guerra não é apresentada como um testemunho que implica um pacto autobiográfico, mas como um testemunho filtrado pelo autor empírico e transformado em fingimento literário – percebido nas alternâncias de tempos, na memória atribuída a um personagem que narra, na situação de encontro amoroso etc. Em *Os cus de Judas* não se tem certeza de nada, não se sabe onde começa a experiência do autor para dar lugar à liberdade poética ou vice-versa. Não se pode garantir que a família portuguesa que aparece no romance seja uma referência à própria família do autor, mas não há dúvidas de que esta representa uma parcela da família da alta burguesia de Portugal da primeira metade do século XX. Outro dado é a relação que se estabelece entre narrador e autor. Levando em consideração que o narrador parece amante da boemia e do álcool, o mesmo não parece acontecer com o autor que diz não beber. Isso não descarta a possibilidade desses depoimentos fazerem parte de uma certa *mise-en-scène* do autor, mas o que interessa são os efeitos que o texto provoca, sem deixar de atribuir a construção narrativa a um eu que escreve.

O curioso é que, se há elementos que revelam algo de biográfico em *Os cus de Judas*, estes são percebidos nos intertextos, como a música de Paul Simon inserida integralmente no romance, para dar uma idéia de improviso do narrador, como se este estivesse a cantar para a mulher-ouvinte naquele exato instante. Paul Simon não é um personagem fictício, embora acabe se tornando parte desse contexto ficcional,

e a canção “Fifty ways to leave your lover” existe. Esse tipo de inserção indica um autor que, se não a aprecia de fato, pelo menos acha importante inserir a canção naquele contexto – o que é de certa forma uma reverência. Tais elementos podem ser percebidos também nas referências ao *jazz* (Coltrane, Parker, Webster, dentre outros), a personalidades do cinema, como os diretores Buñel e Hitchcock, e da pintura, Matisse e Picasso por exemplo. Além da fragmentação, da desconstrução e do descentramento se presentificarem de alguma forma na obra desses artistas e de isso ter alguma implicação com o romance, também indicam as preferências do autor e valorizam o texto. Nesses elementos percebe-se o autor erudito, conhecedor de artes plásticas, leitor de Tolstoi, apreciador de cinema, ouvinte de *jazz*. Talvez essa seja a única verdade com a qual o autor empírico compactua, permitindo que esta se manifeste explicitamente na voz de seus personagens, mesmo que tais personagens se representem a si mesmos. Por outro lado, o autor não negligencia sua posição quanto às verdades das personalidades políticas, como Salazar, permitindo que o texto desconstrua o discurso do poder ditatorial.

No seguinte trecho da entrevista de Lobo Antunes ao Público percebe-se o seu descontentamento com outra verdade, a do estado democrático:

Antunes – A gente não vive em democracia, como é evidente. Não vive. Há algumas quase democracias – a Holanda, a Bélgica, a Suíça [com] aquele arranjo [federal] complicado. A democracia implicava um constante referendar pelo povo das decisões do poder. Não existe.

Público – O povo se calhar cansava-se. Em 75, quando estava tudo a ser posto em causa todos os dias, as pessoas cansaram-se, estar todos os dias a votar...

Antunes – ... as pessoas tinham medo, estavam apavoradas. Lembro-me do senhor José, que era o caseiro do meu avô dizer: “É preciso que venham os franceses tomar conta da gente”.

Público – Significa que aquilo que estava a apontar como o ideal da democracia é qualquer coisa que as pessoas se calhar não querem.

Antunes – Eu acho que querem, mas também não têm oportunidade. O que é que lhes resta? Votar de quatro em quatro anos?

Público – Pois, mas quando podiam votar todos os dias, de braço no ar, não quiseram.

Antunes – Votar de braço no ar não é democrático. Isso não é democracia.

Público – O que é então a democracia para si? Em que sociedade gostava de viver?

Lobo Antunes – Paradoxalmente, eu vivo muito fechado. Não gosto de ver o meu povo a viver assim. Dói-me. Dói-me chegar à Feira do Livro e a pessoa dizer: “Só posso comprar um livro”. E então eu peço ao meu editor para oferecer o livro. E deixam-me dar aos mais novos, que não têm dinheiro, e a pessoas que se nota pelas roupas que não têm muitas posses. Eles querem comprar livros e não podem. Ganham pouco, vivem longe, porque é mais barato. No Cacém por exemplo. Oito horas de trabalho, não sei quantas de transportes públicos, chegam a casa, o marido, a mulher, os filhos, telefone, televisão. São pessoas que estão a gastar o dinheiro e o tempo delas, que é muito pouco, para me lerem, tenho que me sentir grato. Uma vez um homem estendeu-me um livro: “Assine, porque sou o seu patrão”. E tinha toda a razão. Essas pessoas permitem que eu viva dos livros. Tenho que as respeitar. São tão calorosas. Bem, às vezes, por causa de “Os Cus de Judas” tive uma série de problemas. E do Tratado [das Paixões da Alma, 1990]. Até com “As Naus” [1988]. Aí a direita acusava-me de dizer mal dos grandes vultos nacionais; a esquerda de dizer mal das grandes conquistas da Revolução. Os meus primeiros livros – achava graça – provocavam reacções emotivas extremadas. Chegou a haver tentativas de agressão física. Julgo que por falarem de uma realidade imediata. Foram precisos anos para fazer esta grande unanimidade. Que veio do estrangeiro, não nasceu cá. (PÚBLICO, 2005)

A consciência política do autor que transparece em seus livros está evidenciada em entrevistas como esta. Nesse espaço, o autor fala mais diretamente sobre o que pensa sobre relações de poder, seus leitores, a condição de vida portuguesa atual, como se observa no excerto acima. Nesses possíveis encontros com a palavra do autor empírico, percebe-se que as suas buscas são de uma narrativa que não trabalhe com a pregação de uma verdade outra, mas que mostre o paradoxo, e talvez a sua descrença nesses discursos que reduzem o homem a um cotidiano limitado. A consciência das relações de poder e a certeza de que não tem uma verdade a dizer fica evidente quando o autor revela a crítica feita aos seus romances iniciais, tanto pelos militantes de direita, quanto

pelos de esquerda. Não é de admirar que os insatisfeitos com a escrita de Lobo Antunes tenham sido na época justamente aqueles que têm uma verdade a dizer, independentemente do lado que representam. Isso faz crer que a postura do autor em não escolher nenhum desses lados e apresentar, ao contrário, a desconstrução das verdades em *Os cus de Judas*, por exemplo, é uma postura daquele que desacredita na forma panfletária e até pragmática que algumas literaturas utilizam para manifestar um descontentamento.

Sobre as implicações de Portugal e do desencanto em Lobo Antunes, Carlos Reis diz:

O Portugal contemporâneo de Lobo Antunes é, evidentemente, um Portugal pós-revolucionário, envolvendo essa posterioridade um juízo de desencanto e de falência que se achava embrionariamente inscrito nos primeiros romances (...). Em todos eles, mas sobretudo e logo no título de *Os cus de Judas*, é uma verdadeira metáfora ficcional do fim do mundo que o romancista elabora; duplo fim do mundo, aliás, porque esse fim do mundo (no sentido geográfico que remete para o lugar que fica lá longíssimo) é também o acabar de um certo mundo e do seu tempo, nos planos político, social e sobretudo histórico. (In: CABRAL *et al.*, 2003, p. 24)

Esse desencantamento com o mundo – possivelmente adquirido nesse “mergulho” no fim do mundo – refletido na narrativa, também remete ao desencanto com relação à escrita que se quer fonte de transmissão de sabedoria e lições, quando se percebe a opção pela errância e pela poesia para relatar esse Portugal indicado por Carlos Reis. Sobre isso o próprio autor revela:

O desencanto foi muito, muito grande, tinha tantos e tão altos ideais sociais... Eu estava muito próximo da esquerda, claro, mas não havia democracia nos partidos, a comunicação era estabelecida sempre de forma vertical, não era horizontal, era sempre autoritária e eu não me acomodava a essas formas. Além disso, diziam-me que eu tinha, como escritor, de fazer arte social e esse tipo de coisas. Esse tipo de disciplina não me satisfaz, naturalmente. (ANTUNES *apud* BLANCO, 2002, p. 59)

Com relação à guerra, que serve como mote para *Os cus de Judas*, sabe-se que ela é mais um elemento da construção narrativa, e sabe-se,

também, que o livro resulta num tecido ficcional. Mas isso não significa que determinados leitores não possam experienciar a sensação do horror daquela guerra, ou de qualquer guerra, como também a solidão, o abandono e a incapacidade de amar de um ex-combatente. Isso se torna possível justamente pelo distanciamento dos dados concretos e empíricos, os quais retiram do sujeito histórico a carga emotiva, ampliando-a para um sujeito universal. Ou conforme Iser (2002),

O mundo do texto, como análogo do mundo assim constituído, permite portanto que por ele se vejam os dados do mundo empírico por uma ótica que não lhe pertence, razão por que constantemente ele pode ser visto de forma diversa do que é. Daí que a reação desperta pelo *como se* do mundo do texto tanto pode se referir a este, quanto à realidade empírica que, pelo análogo textualmente estabelecido, é visada a partir de uma perspectiva que não se confunde com um certo mundo da vida (*Lebenswelt*). (p. 978)

Ou ainda, conforme Tarkovisk (1990), em seu *Esculpir o tempo*, revela:

Meu ponto de vista é certamente subjetivo, mas é assim que as coisas devem ser na arte: em sua obra, o artista decompõe a realidade no prisma da sua percepção e usa uma técnica pessoal de esforço para mostrar os mais diversos aspectos da realidade (p. 26). (...) A arte se dirige a todos, na esperança de criar uma impressão, de ser sobretudo sentida, de ser causa de um impacto emocional e de ser aceita, de persuadir as pessoas não através de argumentos racionais irrefutáveis, mas através da energia espiritual com que o artista impregnou a obra. (p. 40)

Pode-se dizer que *Os cus de Judas* é um retrato da guerra com seus dissabores, traumas e corpos dilacerados, imagens que revelam um “eu” esquarterado pela impotência e pelo medo:

(...) grandes caixões repletos de féretros ocupavam uma parte do porão, e o jogo, um pouco macabro, consistia em adivinhar, observando os rostos dos outros e o nosso próprio, os seus habitantes futuros. Aquele? Eu? Ambos? O major gordo lá ao fundo a conversar com alferes de transmissões? Sempre que se examina exageradamente as pessoas elas começam a adquirir, insensivelmente, não um aspecto familiar mas um perfil pósu-

mo, que a nossa fantasia do desaparecimento delas dignifica. A simpatia, a amizade, uma certa ternura até, tornam-se mais fáceis, a complacência surge sem custo, a idiotia ganha a sedução amável da ingenuidade. No fundo, claro, é a nossa própria morte que tememos na vivência alheia e é em face dela e por ela que nos tornamos submissamente cobardes. (p. 28)

A fragmentação do texto soa como um desejo de errância plena, como se pela voz do narrador fosse possível perceber que não se tem como tecer essa história a não ser através de um mosaico, construindo, assim, um texto com as coisas como elas surgem na mente, lembradas e reinventadas, de forma fragmentada, descontínua, e ordená-las é apenas não atropelar o próprio tempo de cada fragmento de memória.

Com relação a outro significante, que intitula o romance, o termo “cu de Judas” sintetiza no texto o lugar onde não há esperanças de sair inteiro, um lugar rodeado de inimigos camuflados, onde só se pode estar à deriva, e onde “a cada ferido de emboscada ou de mina” (p. 47) se torna um lugar propício ao questionamento sobre quem seriam esses inimigos, ou os verdadeiros responsáveis por aquela situação, conforme o narrador expressa num tom de quase fúria e rancor:

(...) são os guerrilheiros ou Lisboa que nos assassinavam, 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, a jogar as damas com o capitão idoso saído de sargento que cheirava a menopausa de escriturário resignado e sofria do azedume crônico da colite, quem me decifra o absurdo disto, as cartas que recebo e me falam de um mundo que a lonjura tornou estrangeiro e irreal, os calendários que risco de cruces a contar os dias que me separam do regresso e apenas achando à minha frente um túnel infundável de meses, um escuro túnel de meses onde me precipito mugindo, boi ferido que não entende (...). (p. 48)

Esse lugar, Gago Coutinho, representa qualquer lugar de combate, e indica a perda das referências e a incerteza sobre o verdadeiro inimigo: aqueles que lutam pela libertação de Angola ou Portugal que os enviou para a guerra?

Quanto à experiência empírica, sabe-se ser única. Mesmo que um fato seja uma experiência coletiva, cada um terá a sua versão. Isso faz crer que *Os cus de Judas* é uma versão sobre a Guerra de Angola cuja isenção da carga empírica, ao deslocar o sujeito que viveu a experiência para um eu-ficcional numa situação também ficcional, é o que permite ao leitor distanciar da busca do real e experienciar os sentimentos ali expressos na realidade da construção narrativa.

Os cus de Judas parece ser declaradamente uma encenação do absurdo, que não visa impor verdades sobre os fatos porque simplesmente não há verdades para serem contadas. A partir da errância narrativa, da desconstrução das verdades, da palavra convertida em imagem, algo diz ser possível experienciar os sentimentos relatados no texto. Embora construa um discurso diferente do discurso informativo, que se quer realista, biográfico etc., o autor de *Os cus de Judas* permite que se faça uma idéia da dimensão do impacto da guerra colonial no homem. Esse homem, obviamente, é o ser ficcional, narrador de *Os cus de Judas*, que pode representar uma parcela dos homens que viveram essa guerra,³ o que não garante as dimensões precisas desse impacto, em menor ou maior grau, no próprio autor empírico, que esteve 27 meses em combate. O romance, de certa forma, acaba anulando a figura do autor que viveu uma certa situação para que o texto possa exhibir e ultrapassar o relato, e para que o leitor possa perceber os sentimentos ali expressos sem se preocupar com o grau de verdade dos acontecimentos. O que fica evidente é que, por haver um pacto ficcional, sabe-se que não se está diante de um depoimento histórico ou memorialista, o que não descarta a possibilidade de haver em *Os cus de Judas* (e acredita-se que há) a intenção de apresentar um pensamento crítico que desconstrói as verdades do poder totalitário, incluindo-se nesse pensamento a desmistificação de questões que envol-

³ Considera-se aqui que uma parcela dos homens que vão para a guerra, mesmo que em combate cheguem a contestar o estar ali, se sentem heróis de guerra honrados pelas condecorações e acabam por reforçar e legitimar o exercício e a carreira militar.

vem a guerra-colonial e o pós-colonialismo. Segundo Seixo (2002), a problemática dominante dos romances de Lobo Antunes diz respeito a

um complexo de atitudes que envolve a desgraça do colonizado tanto como do colonizador, as atitudes de agressão e prepotência visíveis em ambos os lados, e, sobretudo, o misto de malogro e de oportunismo que a guerra produz em todos os sentidos, reduzindo a porção de humanidade no indivíduo, a capacidade criadora nos grupos familiares e afins, e a harmonia nas comunidades. (p. 501-502)

Para a autora isso se relaciona a uma problemática pós-colonial,

na medida em que as atmosferas criadas se reportam a um lugar invadido (...) e são caracterizadas por atitudes híbridas (...) retomado pela teoria pós-colonial: quebra e dificuldade de reconstrução das identidades, deslocamento espacial e estranheza subsequente, pontos de vista de colonizador e colonizado descoincidindo de uma “doxa” de modos regulares de atuação, adoção e inversão de atitudes diversas de abrogação, heterotopias alienantes (que incluem a situação do retornado), etc. (p. 502)

Essa problemática de que fala Seixo está de algum modo refletida no narrador de *Os cus de Judas*, e se refere também ao estado de errância em que se encontra o personagem e o seu discurso, num conjunto que, associado ao fingimento literário, potencializa a capacidade do romance em se configurar como obra artística.

A descrença no homem e no mundo é reforçada no final do romance, na passagem em que o narrador relata o seu encontro com a tia após o retorno da guerra; quando o casal enfim se despede da noite errante, tem-se a impressão de que não havia nada de especial nesse encontro, nada para ser celebrado, de que se tratava apenas de mais uma noite seguida de mais um dia, até que a morte pudesse de algum modo “calar” a lembrança:

A salvo. Eu? Fico ainda mais um bocado por aqui. Vou despejar os cinzeiros, lavar os copos, dar um arranjo à sala, olhar o rio. Talvez volte para a cama desfeita, puxe os lençóis para cima e feche os olhos. Nunca se sabe, não é?, mas pode bem acontecer que a tia Teresa me visite. (p. 241)

A ternura, porém, é o lugar onde a respiração também pode abrir intervalos. Assim, no capítulo “S”, por exemplo, o chamado incessante por Sofia, a amante guerreira, espiã presa pela tropa,

soa como tentativa de retorno, não à guerra, mas a um possível sentimento perdido no momento em que o narrador parte para a guerra. Sofia, como os olhos verdes da filha, a esposa, a mulher ouvinte, bem como algumas outras imagens, podem ser significantes da ternura presente na infância, em que uma certa inocência persiste. (VALE, 2006, f. 63)

Caberia aqui, para finalizar, o famoso poema de Fernando Pessoa, “Autopsicografia”, que se refere ao poeta fingidor; mas um outro, sem título, do heterônimo Álvaro de Campos, do mesmo Pessoa (1990, p. 233), soa mais lacunar e possibilita pensar no sentimento a que se refere *Os cus de Judas*, a incerteza do homem no mundo:

Quero acabar entre rosas, porque as amei na infância.
Os crisântemos de depois, desfolhei-os a frio.
Falem pouco, devagar.
Que eu não oiça, sobretudo com o pensamento.
O que quis? Tenho as mãos vazias,
Crispadas flêbilmente sôbre a colcha longínqua.
O que pensei? Tenho a bôca sêca, abstracta.
O que vivi? Era tão bom dormir!

RESUMEN

Este ensayo busca apuntar cuestiones relacionadas con la segunda novela de António Lobo Antunes, *Os cus de Judas*, donde se observa, en el movimiento errante del texto, la ardua tarea del escritor en la búsqueda de la palabra en libertad. Intenta además demostrar cómo el autor teje el discurso con la finalidad de construir un texto que privilegia el relato ficcional.

Palabras clave: Errancia textual; Ficción portuguesa contemporánea; Guerra colonial; *Os cus de Judas*; António Lobo Antunes.

Referências

- A CORREÇÃO perpétua. *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, São Paulo, 4 de dez. 2005. (Entrevista com António Lobo Antunes). Disponível em: www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0412200505.htm. Acesso em: 4/12/2005.
- ANTUNES, António Lobo. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1996.
- BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: *A parte do fogo*. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 291-330.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCO, MARIA LUISA. *Conversas com António Lobo Antunes*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F. ZURBACH, Christine (Org.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Lisboa: Universidade de Évora/ Publicações Dom Quixote, 2003.
- HESS, Jacques B. O jazz. In: MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte (Org.). *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 1.063-1.121.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 955-987.
- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. A escrita e a morte na ficção de António Lobo Antunes. In: PERES, Ana Maria Clark; PEIXOTO, Sérgio Alves; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. *O estilo na contemporaneidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2005. p. 263-270.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PESSOA, Fernando. Quero acabar entre rosas, porque as amei na infância. In: *Poemas de Álvaro de Campos*. Edição crítica de Cleonice Berardinelli. v. 2. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990. p. 233.
- PÚBLICO, Lisboa, 9 de nov. 2004. Disponível em: www.malhatlanti-ca.pt/jorgefborges/antonio_lobo_antunes.htm. Acesso em: 2 jan. 2005.

SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

TARKOVISK, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

VALE, Glaura Siqueira Cardoso. *Errância e poesia como solução para o narrar em *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes*. 2006. 113f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

