

A presença da ironia em *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes*

Gracia Gomes de Abreu**

RESUMO

Este trabalho pretende fazer uma análise da obra *Os cus de Judas*, do escritor António Lobo Antunes, com o objetivo de ressaltar a tessitura irônica do texto.

Palavras-chave: António Lobo Antunes; *Os cus de Judas*; Ironia; Nietzsche; Ambigüidade.

No ensaio “Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral” (1999), Nietzsche propõe que toda forma de conhecimento é uma invenção, isto é, que o homem é responsável por fabricar todos os conceitos que circulam no espaço cultural, uma vez que é pela necessidade humana de existir socialmente que são estabelecidas as regras morais e as convenções. É com o desejo de estabelecer um tratado de paz entre os homens que surgem os primeiros indícios do que se pode nomear como verdade e como mentira, e através da linguagem se estabelece um contraste entre uma forma e outra.

Nietzsche aponta questões acerca da vaidade humana e sua prepotência intelectual; ao transformar o mundo natural das coisas em gê-

* Trabalho final do curso “O saber da escrita na Literatura Portuguesa contemporânea”, ministrado pela Profa. Dra. Lélia Maria Parreira Duarte, no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas, no primeiro semestre de 2005.

** Mestre em Letras pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora – CES/JF.

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.

neros, categorias e espécies, o homem age arbitrariamente e não leva em consideração as diferenças individuais existentes. Sendo assim, Nietzsche ressalta em seu ensaio que não há como buscar a verdade sem que, primeiramente, se perceba que esta se encontra numa rede de significações criadas pelo próprio homem e efetivadas por meio do uso da palavra, uma vez que, ao definir conceitos, formas e representações, ele cria o mundo simbólico – que não possui relação alguma com a natureza ou com a “essência” das coisas.

Nesse contexto, a verdade para Nietzsche (1999) é

(...) um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas. (p. 57)

A partir daí pode-se constatar que não há o “verdadeiro em si” e que os conceitos que permeiam a cultura são construções sociais, ou seja, é impossível estabelecer certezas absolutas ou inquestionáveis.

O jogo ideológico, porém, se apropria do discurso lingüístico com vistas a sua eficácia, buscando tornar universais valores que privilegiam somente uma classe social. Dessa forma, pela definição de verdades como absolutas, uma das camadas sociais consegue exercer certo domínio e manipulação sobre a outra, fazendo com que determinadas representações sejam as únicas possíveis.

Visto sob outro ângulo, que se contrapõe aos discursos ideológicos – pretensamente edificadas sobre a verdade –, a Literatura se utiliza, muitas vezes, do recurso irônico em sua feitura, o que viabiliza um espaço aberto para os questionamentos, para as reflexões e críticas, sobre si mesma e sobre o mundo.

Sendo assim, Maria de Lourdes Ferraz (1987), em seu livro *A ironia romântica*, afirma que

(...) a “verdade” do ironista não é uma verdade acabada, definitiva, mas uma verdade (im)possível, paradoxalmente ambígua, uma verdade em crise ou conflito consigo própria, não surpreende que o lugar privilegiado para a expressão verbal da ironia seja a literatura, lugar, por excelência, da expressão/problematização da linguagem, na relação/oposição realidade/ficção ou verdade/ilusão. (p. 29)

Por meio da tessitura ambígua e contraditória, o texto irônico propõe distintos pontos de vista e uma multiplicidade de interpretações, o que gera a impossibilidade de um sentido pronto, tido como verdadeiro.

Maria de Lourdes Ferraz (1987) ressalta que a ironia tem uma estrutura comunicativa:

Falar de comunicação a propósito da estrutura irônica implica, naturalmente, nomear como elementos fundamentais dessa estrutura um emissor, um receptor e uma mensagem. Assim, muito linearmente, podemos dizer que, na manifestação mais simples do fenômeno ironia, um agente (emissor) E envia uma mensagem M para R (receptor) que R interpreta como irônica. O interpretar a mensagem M como irônica equivale a perceber em M uma contradição que, ainda que não explícita, R sabe ter de estar em M por ser essa a intenção de E. Certamente, para que R entenda uma contradição em M, mesmo que ela não esteja explícita, é necessário que haja entre E e R uma convenção preestabelecida, ou seja, que ambos participem do conhecimento de um mesmo código que permita essa mesma interpretação. (p. 21)

O texto irônico, portanto, valoriza o receptor textual capaz de perceber outros sentidos no texto, verificando que a enunciação pode importar mais que o enunciado, ou seja, “as marcas da ironia no texto correspondem, portanto, às marcas de um enunciador irônico que institui como seu correspondente um receptor capaz de entender (de desvendar, afinal) a sua intenção”. (FERRAZ, 1987, p. 34)

Nesse contexto, propõe-se a análise da tessitura irônica da obra *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes (2003),¹ em que se pode en-

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.

trever, através da voz do narrador, algumas críticas às arraigadas tradições de Portugal.

A obra é composta por vinte e três capítulos curtos, numa seqüência de A a Z, sem interrupção na ordem alfabética. As ações se desenrolam em dois planos temporais: um cronológico, em que, numa noite, há o encontro do narrador com uma mulher em um bar até o amanhecer deles, após uma noite de sexo, sem amor. Este tempo cronológico constitui-se no tempo da fala, um grande monólogo em que o narrador expõe à mulher, não nomeada, suas angústias e a mediocridade da vida que o cerca.

O outro plano temporal, o psicológico, é reconstituído a partir de fragmentos soltos, retirados da memória, que levam o narrador a sentir-se um fracassado. Tal sensação de fracasso está intimamente ligada aos insucessos do tempo em que ele exercia funções no exército português de combate às guerrilhas africanas:

Porque foi nisto que me transformei, que me transformaram, Sofia: uma criatura envelhecida e cínica a rir de si própria e dos outros o riso invejoso, azedo, cruel dos defuntos, o riso sádico e mudo dos defuntos, o repulsivo riso gorduroso dos defuntos, e a apodrecer por dentro, à luz do uísque, como apodrecem os retratos nos álbuns, magoadamente, dissolvendo-se devagarinho numa confusão de bigodes. (p. 191)

Percebe-se, na enunciação, o fluxo de consciência, que “é expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada, em que se perde a seqüência lógica e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente. Trata-se de um ‘desenrolar ininterrupto dos pensamentos’ das personagens ou do narrador” (LEITE, 1987, p. 68). Nesse contexto, o relato do narrador não é confiável, visto que a memória falha.

Através de uma linguagem lenta e minuciosa, na qual investiga o fluxo de pensamento, provoca o leitor, colocando-o em contato com um estilo de contornos maleáveis, prestes a acompanhar o encadear de seus pensamentos, que são apresentados ora confusos pelas informações conflitantes, ora repletos de confissões que revelam uma inco-

municabilidade e solidão amarga, expressando a impotência para abrir-se e dialogar com o outro, o que possibilita a percepção de constituir-se, o narrador, um sujeito problemático, que não compreende o mundo, principalmente o da guerra, decorrendo daí sua agitação:

Éramos peixes, percebe, peixes mudos em aquários de pano e de metal, simultaneamente ferozes e mansos, treinados para morrer sem protestos, para nos estendermos sem protestos nos caixões da tropa, nos fecharem a maçarico lá dentro, nos cobrirem com a Bandeira Nacional e nos reenviarem para a Europa no porão dos navios, de medalha de identificação na boca no intuito de nos impedir a veleidade de um berro de revolta. (...) e jogados por fim na violência paranóica da guerra, ao som de marchas guerreiras e dos discursos heróicos dos que ficavam em Lisboa, combatendo, combatendo corajosamente o comunismo nos grupos de casais do prior, enquanto nós, os peixes, morríamos nos cus de Judas uns após outros, tocava-se um fio de tropeçar, uma granada pulava e dividia-nos ao meio, trás!, (...). (p. 122-123)

A narrativa constrói-se de um ponto de vista que indica a presença de um sujeito capaz de delimitar e controlar o seu campo perceptivo e que imprime sua subjetividade na matéria narrada. Além de que

(...) o tempo é filtrado pelas vivências subjetivas da personagem e do narrador, erigidas em fator de transformação e redimensionamento da rigidez temporal da história. Trata-se do chamado tempo psicológico, que, configurado pelas sensações e impressões do sujeito, opera uma ruptura na sucessão cronológica. É um tempo marcado por experiências individuais, diretamente relacionado com o fluxo de consciência dos sujeitos ficcionais, imune à regularidade geométrica do tempo histórico; é, ainda, um tempo da memória, porque obediente a associações mentais que escam incessantemente e assinalam a transformação e o desgaste que sobre o sujeito provocam a passagem do tempo histórico e as experiências vividas. (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 57)

O relato do personagem é feito num bar a uma interlocutora não nomeada, como ele também não o é. Durante uma única noite o narrador tece os fios que compõem a enunciação, onde se misturam as ações da guerra, a política desenvolvida por Portugal quanto às colônias na África e as posições que assume após o término do conflito,

tanto as de Portugal quanto as dele mesmo. Nesse sentido, pode-se perceber que a obra em questão tem como cerne a perspectiva de um “eu” que narra. E, ao mesmo tempo em que constrói o seu relato, busca fugir da angústia, da agonia:

Não quer passar ao *vodka*? Enfrenta-se melhor o espectro da agonia com a língua e o estômago a arder, e esse tipo de álcool de lamparina que cheira perfume de tia-avó possui a benéfica virtude de me incendiar a gastrite e, em consequência, subir o nível da coragem: nada como a azia para dissolver o medo ou antes, se preferir, para transformar o nosso passivo egoísmo habitual num estrebuchar impetuoso, não muito diverso na essência mas pelo menos mais activo (...). (p. 28-29)

Há que se ressaltar que o narrador diz fazer uso de bebida alcoólica, o que gera na obra a sensação de o leitor estar ouvindo o relato de um bêbedo; o mesmo acontece com a obra em si, pois sua tessitura toma a forma de um “vai-e-vem” – uma escrita bêbada:

Apetece-lhe outro *drambuie*? Falar em ampolas bebíveis dá-me sempre sede de líquidos xaroposos, amarelos, na esperança insensata de descobrir, por intermédio deles e da suave e jovial tontura que me proporcionam o segredo da vida e das pessoas, a quadratura do círculo das emoções. Por vezes, ao sexto ou sétimo cálice, sinto que quase o consigo, que estou prestes a consegui-lo, que as pinças canhestras do meu entendimento vão colher, numa cautela cirúrgica, o delicado núcleo do mistério, mas logo de imediato me afundo no júbilo informe de uma idiotia pastosa a que me arranco no dia seguinte, a golpes de aspirina e sais de frutos, para tropeçar nos chinelos a caminho do emprego, carregando comigo a opacidade irremediável da minha existência, tão densa de um lodo de enigmas como pasta de açúcar na chávena matinal. Nunca lhe aconteceu isto, sentir que está perto, que vai lograr num segundo a aspiração adiada e eternamente perseguida anos a fio, o projecto que é ao mesmo tempo o seu desespero e a sua esperança, estender a mão para agarrá-lo numa alegria incontrolável e tombar, de súbito, de costas, de dedos cerrados sobre nada, à medida que a aspiração ou o projecto se afastam tranquilamente de si no trote miúdo da indiferença, sem a fitarem sequer? (p. 25-26)

O narrador enuncia sua infância, sua ida à Guerra de Angola e sua volta a Portugal. O tempo da narração é o de um dia, mas à medida

que vai construindo seu relato, “passeia” por vários tempos. Nisso, há o testemunho da Guerra, da família, da tradição arraigada. A fala sobre sua terra demonstra, ironicamente, que ela se torna um reflexo do próprio narrador, visto que ambos se equiparam no fracasso e na sensação de pequenez:

De modo que quando embarquei para Angola, a bordo de um navio cheio de tropas, para me tornar finalmente homem, a tribo, agradecida ao Governo que me possibilitava, grátis, uma tal metamorfose, compareceu em peso no cais, consentindo, num arroubo de fervor patriótico, ser acotovelada por uma multidão agitada e anônima semelhante à do quadro da guilhotina, que ali vinha assistir, impotente, à sua própria morte. (p. 16)
Entenda-me: sou homem de um país estreito e velho, de uma cidade afogada de casas que se multiplicaram e reflectem umas às outras nas frontarias de azulejo e nos ovais dos lagos, e a ilusão de espaço que aqui conheço (...). (p. 36-37)
(...) o médico competente e responsável que desejavam que eu fosse, consentando a linha e agulha os heróicos defensores do Império, que passeavam nas picadas a incompreensão do seu espanto (...). (p. 55)

Percebe-se que algumas incongruências aparecem no texto como marcas de ironia. Uma delas quando o narrador apresenta-se como um sujeito angustiado, pois havia a crença de que indo à Guerra voltaria mais homem, de que amadureceria, o que, de fato, não aconteceu:

De modo que quando embarquei para Angola, a bordo de um navio cheio de tropas, para me tornar finalmente homem, a tribo, agradecida ao Governo que me possibilitava, grátis, uma tal metamorfose, compareceu em peso no cais, consentindo, num arroubo de fervor patriótico, ser acotovelada por uma multidão agitada e anônima semelhante à do quadro da guilhotina, que ali vinha assistir, impotente, à sua própria morte. (p. 16)
Esta espécie de jazigo onde moro, assim vazio e hirto, oferece-me, aliás, uma sensação de provisório, de efêmero, de intervalo, que, entre parêntesis, me encanta: posso ainda considerar-me um homem para mais tarde, e adiar indefinidamente o presente até apodrecer sem nunca haver amadurecido, de olhos brilhantes de juventude e de malícia como os de certas velhas da aldeia. (p. 152)

Em outras cenas, revisita seu passado e, ironicamente, revela desprezo pela pequenez de espírito de seus conterrâneos:

Sempre apoiei que se erguesse em qualquer praça adequada do País um monumento ao escarro, escarro-busto, escarro-marechal, escarro-poeta, escarro-homem de Estado, escarro-equestre, algo que contribua, no futuro, para a perfeita definição do perfeito português: gabava-se de fornicar e escarrava. Quanto à filosofia, minha cara amiga, basta-nos o artigo de fundo do jornal, tão rico de idéias como o deserto do Gobi de esquimós. De modo que, de cérebro exaurido por raciocínios complicados, tomamos ampolas bebíveis às refeições a fim de conseguir pensar. (p. 25)

Dessa maneira, observa-se que, ao invés de servir a uma ideologia, a ironia acaba por viabilizar questionamentos sobre os valores estabelecidos pela cultura.

O narrador revela que se tornou um homem covarde, bêbado, angustiado, sofredor: “No fundo, claro, é a nossa própria morte que tememos na vivência da alheia e é em face dela e por ela que nos tornamos submissamente cobardes” (p. 28). E toda a sua covardia, angústia e sofrimento eram regados pela bebida, uma espécie de líquido amenizador das dores do “eu”:

Reflectindo melhor, não apague a luz: quem sabe se esta manhã oculta dentro de si uma noite mais opaca do que todas as noites que até agora atravessei, a que vive no fundo das garrafas de uísque, das camas desfeitas e dos objectos da ausência, uma noite com um cubo de gelo à superfície, três dedos de líquido amarelo por baixo, e um silêncio insuportável no interior vazio, uma noite em que me perco, a tropeçar de parede a parede, tonto de álcool, falando comigo o discurso da solidão grandiosa dos bêbados, para quem o mundo é um reflexo de gigantes contra os quais, inutilmente, se encrespam. (p. 228)

Em todo o relato percebe-se a perda da noção de tempo, de espaço, de eu: “(...) sabe como é, o *vodka* confunde os tempos e abole as distâncias, você chama-se na realidade Ava Gardner e consome oito toureiros e seis caixas de *Logans* por semana, e, quanto a mim, o meu verdadeiro nome é Malcom Lowry (...)” (p. 53). O narrador traz para a narrativa um tom humorístico, no qual o leitor pode entrever as vozes críticas que ali circulam.

CONCLUSÃO

A presença da ironia no texto literário expressa que se pretende dizer o contrário do que se disse, porém, dizendo mais do que ficou expresso. Isso significa que o autor irônico cria lacunas e vazios em seu texto, propiciando ao leitor um leque de interpretações, o que leva a crer que não há verdades prontas e acabadas.

Conforme Maria de Lourdes Ferraz (1987),

Recusando a certeza, o acabado das verdades feitas, em nome da sua verdade, o ironista nega não porque não crê, como o céptico, mas porque nada pode garantir; recusando a escolha, tudo arrisca; vendo, manifesta o jogo de oposições que lhe é dado perceber; declarando-o, intervém, e a sua intervenção, que é recusa de solução das contradições, não pretende apenas convencer, mas comover. (p. 20)

Desse modo percebe-se, em *Os cus de Judas*, um jogo de oposições entre ilusão *versus* esperança envergonhada, real *versus* irreal, negatividade *versus* positividade; por isso o texto não tem estabilidade, é um texto bêbado. Nesse texto irônico há possibilidades de deslizamento dos significantes que, não estando presos a significados definitivos, garantem uma gama de significâncias. Dessa forma, no campo semântico da obra são tecidas as ambigüidades e as dúvidas, o que leva o leitor ao questionamento dos discursos que se pretendem verdadeiros e únicos.

ABSTRACT

This is an analysis of António Lobo Antunes's novel *Os cus de Judas*, aiming at highlighting its ironical texture.

Key words: António Lobo Antunes; *Os cus de Judas*; Irony; Nietzsche; Ambiguity.

Referências

- ANTUNES, António Lobo. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- FERRAZ, Maria de Lourdes. *A ironia romântica*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo ou a polémica em torno da ilusão*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.
- NIETZSCHE, F. W. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. In: *Os pensadores – Obras incompletas de Nietzsche – seleção de textos de Gérard Lebrun*. Tradução Rubens R. T. Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. p. 53-60.
- SANTOS, Luiz Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

