



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS – PROGEL**

MÔNICA DA COSTA CINTRA

**A DOLOROSA APRENDIZAGEM DA AGONIA: A IRONIA E O GROTESCO EM
OS CUS DE JUDAS, DE LOBO ANTUNES**

Feira de Santana, BA
2019



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS – PROGEL**

MÔNICA DA COSTA CINTRA

**A DOLOROSA APRENDIZAGEM DA AGONIA: A IRONIA E O GROTESCO EM
OS CUS DE JUDAS, DE LOBO ANTUNES.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PROGEL, da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários. Área de concentração: Literatura e Diversidade Cultural.
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Tércia Costa Valverde.

Feira de Santana, BA
2019

Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado

C518 Cintra, Mônica da Costa

A dolorosa aprendizagem da agonia: a ironia e o grotesco em *Os cus de Judas*, de Lobo Antunes / Mônica da Costa Cintra. – Feira de Santana, 2019.

76 f.: il.

Orientadora: Tércia Costa Valverde

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2019.

1. Literatura brasileira – Estudo e crítica. 2. *Os cus de Judas*. 3. Antunes, Lobo – Crítica e interpretação. I. Valverde, Tércia Costa, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU: 869.0(81)-31.09

Tatiane Souza Santos: Bibliotecária CRB5/1634

MÔNICA DA COSTA CINTRA

**A DOLOROSA APRENDIZAGEM DA AGONIA: A IRONIA E O GROTESCO EM
*OS CUS DE JUDAS, DE LOBO ANTUNES.***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PROGEL, da Universidade Estadual de Feira de Santana como requisito à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários. Área de concentração: Literatura e Diversidade Cultural.

Aprovada em 03 de dezembro de 2018.

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Tércia Costa Valverde (UEFS)

Examinadora Interna:

Prof.^a Dr.^a Alana de Oliveira Freitas El Fahl (UEFS)

Examinadora Externa:

Prof.^a Dr.^a Carla da Penha Bernardo (UNEB).

Este trabalho é dedicado a Dênis, Yuri, Heloyse, Andrei e Lorena, pequenos anjos que Deus colocou em minha vida e que têm tornado a minha caminhada mais leve. Com vocês, eu percebi que os laços sanguíneos são insignificantes diante daqueles que o coração estabelece. À Arlinda, que me amou em todas as estações.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por estar sempre ao meu lado ouvindo o meu clamor, dando-me força para superar todos os obstáculos. É graças a Ele que cheguei até aqui.

À minha mãe, Maria de Lourdes, que me deu a vida e me ensinou a vivê-la com dignidade e que, a cada derrota, me encheu de força e coragem para continuar.

À minha avó, Arlinda, e à minha irmã, Maiane, por terem me incentivado a seguir em frente, fossem quais fossem os empecilhos. A Graciliano, avô amoroso e presente.

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Tércia Costa Valverde, por ter acreditado em mim e ter me feito perceber que eu podia ir mais longe, por ser mestre no sentido pleno da palavra e por me presentear com sua alegria e amizade. Sem ela, este trabalho não seria possível.

A Marcia Neide Costa e Izabella Medina, pela amizade e companheirismo ao longo do curso.

À CAPES, por financiar esta pesquisa.

RESUMO

Objetivamos, nesta dissertação, analisar a Ironia e o Grotresco como ferramentas de desconstrução social na obra **Os cus de Judas** (1979), do escritor português António Lobo Antunes. A obra em questão tem como temática central a guerra colonial em Angola, da qual Antunes participou como médico. No romance em estudo, o narrador-personagem passou vinte e sete meses como combatente na África e experimentou o horror da guerra. Assim, para desabafar e minimizar a sua angústia, inicia, em um bar, o que era para ser um diálogo, uma conversa com uma mulher desconhecida, que nunca lhe responde. Ao longo de uma noite, conta-lhe a sua experiência na guerra, as lembranças da infância, do casamento e da sua família. É através de uma narrativa nada linear que o autor desconstrói o imaginário colonial do povo português e aborda a falta de sentido da guerra, através de uma escrita crítica e comprometida, cuja acidez, promovida pelo uso da Ironia e do Grotresco, revela as atrocidades do conflito. A pesquisa tem cunho bibliográfico e as ideias aqui defendidas serão alicerçadas a partir das obras de teóricos que tratam dos temas aqui abordados. Recorreremos às obras de Hutcheon (1991; 2000), Bakhtin (1987), Bergson (1900) e Kayser (1986) para analisarmos a Ironia e o Grotresco; Maria Alzira Seixo (2002), Arnaut (2009), Blanco (2002) e Valverde (2006; 2010; 2014), dentre outros, serão utilizados para embasar as discussões estabelecidas.

Palavras-chave: António Lobo Antunes. Ironia. Grotresco.

RESUMEN

Objetivamos, en esta disertación, hacer un análisis de la Ironía y el Grotresco como herramientas de desconstrucción social en la obra *Los Culos de Judas* (1979), del escritor portugués António Lobo Antunes. La obra en cuestión tiene como temática central la guerra colonial en Angola, en la cual Antunes ha participado como médico. En el romance en estudio, el narrador personaje, así como el autor de la obra ha pasado veinte y siete meses como combatiente en África y experimentó los horrores de la Guerra. Entonces, para desahogar y minimizar su angustia, inicia, lo que debería ser un diálogo, en un bar una conversación con una mujer desconocida, que nunca le contesta. Durante una noche le cuenta su experiencia de Guerra, los recuerdos de niñez, el casamiento y su familia. Es por medio de una narrativa sin ninguna linealidad que el autor desconstruye el imaginario colonial del pueblo portugués y aborda la falta del sentido de la guerra, través de uso de la Ironía e del Grotresco. La pesquisa tiene cuño bibliográfico y las ideas aquí defendidas tendrán como bases obras de teóricos especializados em los temas abordados. Utilizaremos aportes de: Hutcheon (1991; 2000), Bakhtin (1987), Bergson (1900), Kayser (1986), para analisarmos la Ironía y el Grotresco; Maria Alzira Seixo (2002), Arnaut (2009), Blanco (2002), Valverde (2006; 2010; 2014), dentre otros, en la ocasión de la discusión del perfil estético de Lobo Antunes.

Palabras clave: António Lobo Antunes, Ironía, Grotresco.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 UM LOBO NA GUERRA	11
1.1 ANTUNES E O CONTEXTO FAMILIAR	11
1.2 A EXPERIÊNCIA DA GUERRA	16
2 AS CONSEQUÊNCIAS DO ABSURDO	21
2.1 A LITERATURA PORTUGUESA APÓS O 25 DE ABRIL DE 1974	21
2.2 O ESQUISITO LABIRINTO DO PASSADO	28
2.3 A DESCONSTRUÇÃO IRÔNICA DO IMÁGINÁRIO PORTUGUÊS	36
2.4 O GROTESCO EM <i>OS CUS DE JUDAS</i>	42
2.5 O ENTRELACE DA HISTÓRIA COM A FICÇÃO: A METAFICÇÃO HISTORIGRÁFICA EM <i>OS CUS DE JUDAS</i>	54
2.6 PARA ALÉM DA GUERRA: OUTRAS CONCEPÇÕES ACERCA DE <i>OS CUS DE JUDAS</i>	68
CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS	81

INTRODUÇÃO

Na presente pesquisa, buscamos analisar a desconstrução do imaginário português efetuada por António Lobo Antunes, em sua obra **Os cus de Judas**. A reavaliação dos hábitos e fatos históricos que povoam o imaginário do povo português acontece de forma crítica, em que o passado é reavaliado e questionado, através da Paródia, da Ironia e do Grotesco. Investigamos o processo de releitura do homem pós-moderno através da obra estudada, verificando, também, como a questão da identidade portuguesa é discutida no romance e as consequências da pós-modernidade no que se refere ao processo de crise identitária, tomando como base a obra citada.

Antunes possui grande expressividade dentro das letras, por abordar o homem e sua existência, além das consequências negativas de suas ações. Segundo estudiosos da sua obra, os seus primeiros livros, como **Memória de elefante** (1979), **Os cus de Judas** (1979), **Conhecimento do inferno** (1980), compõem o ciclo autobiográfico. Esses livros abordam temáticas e episódios vividos pelo autor de Benfca, e, segundo declarações dadas em várias entrevistas, correspondem à sua fase de aprendizagem enquanto escritor. A participação na Guerra Angolana, a profissão de médico psiquiatra, a família, o primeiro casamento e filhas são questões abordadas por essas primeiras obras, as quais dialogam com a vivência do autor português, o que, de alguma forma, mostra o forte caráter autobiográfico na sua escrita. Além das obras citadas, Lobo Antunes publicou, posteriormente, uma série de obras que abordam questões diversas: decadência da burguesia, câncer, travestismo, consumo exagerado, diálogo entre as artes, principalmente entre a literatura e a música. A riqueza presente na escrita antuniana e a multiplicidade de temas abordados fizeram com que ele se tornasse um dos autores de língua portuguesa mais lidos da atualidade.

É na lembrança das glórias pretéritas que a identidade portuguesa se construiu. As grandes navegações e os protagonistas dessas conquistas são constantemente celebrados e rememorados, no intuito de (re)afirmar a grandiosidade da nação Lusitana. É para questionar esse posicionamento que o pós-modernismo objetiva “[...] confrontar e contestar qualquer rejeição ou recuperação modernista do passado em nome do futuro.” (HUTCHEON, 1991, p. 39). Daí o fato de autores contemporâneos, como Antunes, questionarem os mitos que povoam o imaginário de Portugal. Além disso, o uso de ferramentas estéticas como a Ironia e o Grotesco permite que o autor, através da sua obra, coloque em xeque a nação portuguesa e seu imaginário colonial. Por meio do Grotesco, os absurdos da guerra são mostrados de forma peculiar, e a Ironia coloca cada leitor frente a frente consigo mesmo. Como num espelho, a escrita irônica e

grotesca permite que cada um se enxergue e reflita de forma crítica sobre o mundo e a sociedade em que está inserido.

Apesar da criticidade que há na escrita antuniana e da presença de elementos que o fazem parecer, muitas vezes, rude e sombrio, a obra desse autor português consegue ultrapassar as fronteiras portuguesas, alcançando muitos leitores ao redor do planeta. Isso acontece porque, na obra de António Lobo Antunes, reside um colorido que aparece do meio das cinzas, como uma fênix que permite que a esperança renasça mesmo quando o que temos diante de nós é o cenário precário de uma guerra. Esse colorido só é possível graças à magia da arte da qual fala Fischer, em **A necessidade da arte** (1959). É a partir dessa magia que o homem consegue se conhecer e entender o mundo que o cerca, promovendo uma conexão plena entre ambos, o que permite que Lobo Antunes, através de uma linguagem metafórica, possa expressar os sentimentos de um povo que precisa reavaliar o passado a fim de que o futuro possa ser construído.

Buscamos evidenciar de que forma o autor desconstrói e questiona o imaginário do povo português na obra *corpus* de estudo deste trabalho. Dessa forma, as obras de teóricos como Hutcheon (1991; 2000), Bakhtin (1987), Bergson (1900), Kayser (1986), Maria Alzira Seixo (2002), Arnaut (2009), Valverde (2006; 2010; 2014), entre outros, foram utilizadas para solidificar esta pesquisa.

Na obra ora analisada, conhecemos a história de milhares de soldados que foram para uma guerra sem propósito, justificada apenas pela necessidade de se manter a vaidade de um povo, cujo imaginário e ideia de grandeza persistem sustentados pelas glórias passadas. Diante disso, o autor lança um novo olhar sobre a cultura e as construções sociais nas quais esse imaginário se alicerça, buscando desconstruí-las. Assim, procuramos responder à seguinte questão: enquanto português, como António Lobo Antunes consegue desconstruir esse imaginário, uma vez que a identidade do povo português está firmada no elo entre passado e presente?

A busca por uma resposta à pergunta se dará ao longo dos dois capítulos desta dissertação, em que, primeiramente, buscaremos traçar algumas considerações referentes à biografia do autor, e, posteriormente, discorreremos sobre a temática da pós-modernidade e sobre a visão crítica que recai sobre o imaginário português, seu questionamento do passado da nação e o uso da Ironia e do Grotesco como meios para que essa releitura do passado seja feita.

A análise da referida obra possibilita a leitura de um discurso que se opõe à estruturação identitária da nação portuguesa. A desconstrução tecida pelo escritor de Benfica, atuante da literatura pós-moderna e contemporânea, lança um novo olhar para as feridas que ecoam no

contato entre colonizador e colonizado, a partir do relato da Guerra. Isso torna visível a história de milhares de soldados e colonos que participaram da Guerra de Ultramar. Além disso, a análise do livro permite que uma parte da História portuguesa que não possui espaço no seu vasto imaginário seja conhecida e perpetuada ao longo dos anos.

1 UM LOBO NA GUERRA

1.1 ANTUNES E O CONTEXTO FAMILIAR

António Lobo Antunes é um dos nomes mais expressivos da literatura ocidental contemporânea. Autor de uma vasta obra, está entre os mais lidos da atualidade. Nascido no dia primeiro de setembro de 1942, no bairro de Benfica, em Lisboa, filho de Margarida Lobo Antunes e João Alfredo Figueiredo Lobo Antunes, foi renomado neurologista. O escritor recebeu o mesmo nome de seu avô paterno, António Lobo Antunes. Seu trisavô, o Visconde de Nazaré, Bernardo Lobo Antunes, foi mandado para o Brasil aos 12 anos, onde prosperou com o advento do ciclo da borracha.

Lobo Antunes é o mais velho de uma família de 6 filhos. Seu pai era médico, e sua mãe sempre se dedicou a cuidar do lar e da família. Antunes tinha uma forte ligação com seu avô paterno, de quem recebeu uma severa formação religiosa. O escritor era membro de uma tradicional família portuguesa, que buscava seguir e atender ideais almejados pela ditadura salazarista, na qual perdurava o tripé: Estado, Família e Igreja.

Desde cedo, Antunes desenvolveu o gosto pela leitura, porém o avô, apesar da relação de carinho e cumplicidade entre ambos, não apoiava sua afinidade com a escrita. Para ele, a escrita era coisa de maricas. Mesmo assim, Antunes continuava a escrever. Seus textos eram rabiscados em pequenas folhas de papel, que escondia ao ouvir os passos da mãe. Sua insistência em escrever fez com que seu avô lhe perguntasse se ele era homossexual. Desde cedo, o gosto pela literatura aflorou no menino, que, para atender aos desejos da família, seguiu os caminhos do seu pai e tornou-se médico. cursou Medicina na Universidade de Lisboa e especializou-se em Psiquiatria, por considerar esse um ramo mais próximo da literatura. Aos 28 anos, em 1º de agosto de 1970, casa-se com Maria José Fonseca e Costa, com quem teve duas filhas, Maria José e Joana. Logo depois de casar-se, em 6 de janeiro de 1971, é recrutado para atuar na Guerra colonial em Angola. Foi nesse mesmo ano, durante a sua estadia na guerra, que nasceu a sua primeira filha, episódio retratado em **Os cus de Judas**: “como na tarde de 22 de junho de 71, no Chiúme, em que me chamaram ao rádio para me anunciar de Gago Coutinho, letra a letra, o nascimento da minha filha [...]” (ANTUNES, 2010, p. 66). Em março de 1973, o autor de **Os cus de Judas** regressa a Lisboa. Em dezembro, nasce Joana, a segunda filha do autor. No final desse mesmo ano, começa a trabalhar como médico psiquiatra no Hospital Miguel Bombarda.

Em 1979, o autor inicia, oficialmente, sua carreira literária, com a publicação das suas duas primeiras obras pela editora Veja. É nesse ano que Antunes publica seu primeiro livro pela Editora Dom Quixote, pela qual publicaria toda a sua obra. O autor, que escreve e publica intensamente, é o criador das seguintes obras: **Memória de Elefante** (1979), **Os Cus de Judas** (1979), **Conhecimento do Inferno** (1980), **Explicação dos Pássaros** (1981), **Fado Alexandrino** (1983), **Auto dos Danados** (1985), **As Naus** (1988), **Tratado das Paixões da Alma** (1990), **A Ordem Natural das Coisas** (1992), **A Morte de Carlos Gardel** (1994), **A História do Hidroavião** (1994), **Manual dos Inquisidores** (1996), **O Esplendor de Portugal** (1997), **Livro de Crônicas** (1998), **Exortação aos Crocodilos** (1999), **Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura** (2000), **Que farei quando tudo arde?** (2001), **Segundo Livro de Crônicas** (2002), **Letrinhas das Cantigas** (2002), **Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo** (2003), **Eu Hei-de Amar Uma Pedra** (2004), **D'este viver aqui neste papel descripto: cartas da guerra** (2005), **Terceiro Livro de Crônicas** (2006), **Ontem Não Te Vi Em Babilónia** (2006), **O Meu Nome é Legião** (2007), **O Arquipélago da Insónia** (2008), **Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra no Mar?** (2009), **Sôbolos Rios Que Vão** (2010), **Quarto Livro de Crônicas** (2011), **Comissão das Lágrimas** (2011), **Não É Meia Noite Quem Quer** (2012), **Quinto Livro de Crônicas** (2013), **Caminho Como Uma Casa Em Chamas** (2014), **Da Natureza dos Deuses** (2015), **Para Aquela que Está Sentada no Escuro à Minha Espera** (2016), **Até Que as Pedras Se Tornem Mais Leves Que a Água** (2017), e o mais recente, **A última porta antes da noite** (2018). Além das obras aqui listadas, Antunes é colaborador da revista *Visão*, na qual, atualmente, publica suas crônicas quinzenalmente.

O autor recebeu, em 1985, o Grande Prêmio de Romance e Novela APE/DGLB, por **Auto dos danados**. A sua extensa obra e a repercussão da sua literatura renderam-lhe ainda os prêmios: D. Dinis, em 1999; União Latina, em 2003, Fernando Namora, em 2004; Jerusalém, em 2005; o prêmio Iberoamericano de Letras José Danoso, em 2006. Em 2007, recebeu o prêmio Camões de literatura, o maior prêmio literário dado a um autor vivo; e, em 2008, o prêmio Juan Rulfo. Em 2010 e em 2017, o autor foi agraciado com o prêmio Autores, além de outros.

Apesar de ter visitado o Brasil apenas duas vezes, a última em 2009, o autor português possui uma forte memória afetiva do país. Ao falar das suas origens brasileiras, diz: “O Brasil, para mim não é um país, mas os cheiros, os doces da minha avó e das minhas tias, o jeito de falar, e sobretudo o meu avô, que está aqui presente em todas as partes.” (ANTUNES, 2009, s/p). Mesmo não tendo uma ligação direta com o território brasileiro, há elos que unem “[...] o homem de tantos sangues misturados por um esquisito acaso de avós de toda parte [...]”

(ANTUNES, 2010, p. 77) ao nosso país tropical. As lembranças descritas, as amizades construídas e proporcionadas pela literatura fazem com que a brasilidade esteja presente em sua vida. O autor, que foi muito próximo de Jorge Amado e de João Ubaldo Ribeiro, reflete, nas suas obras, a sua relação paradoxal com o Brasil. Mesmo distante, Lobo Antunes encontra-se perto através dos laços construídos, os quais motivaram, inclusive, a construção de crônicas e personagens que fazem referência à terra que lhe parece mais ser cheiro e gosto do que um lugar qualquer do planeta.

Antunes casou-se quatro vezes. Após se separar de Maria José, a quem o autor chamava, carinhosamente, de Zé, uniu-se em matrimônio a Maria João Bustorff, com quem teve uma filha e de quem se separou alguns anos depois. Seu terceiro casamento foi com Graça Lobo Antunes; e, em 2010, envolveu-se em mais um enlace matrimonial, desta vez com a jornalista Cristina Ferreira de Almeida.

As três primeiras obras publicadas por António Lobo Antunes, **Memória de Elefante**, **Os Cus de Judas** e **Conhecimento do Inferno**, tocam a temática da guerra e correspondem, segundo a crítica, ao ciclo de aprendizagem. Esse primeiro ciclo possui uma vertente autobiográfica. Os relatos e experiências vividos pelos personagens das obras coincidem com vivências do próprio Antunes. Não por acaso muitos dos nomes e referências que constroem suas narrativas ligam-se a familiares, experiências e lugares comuns ao cotidiano do autor. Apesar disso, suas obras não devem ser consideradas, de todo, autobiográficas. As experiências antunianas representam um mote para a sua produção artística, em que a arte reflete as proezas da vida. O agrupamento da produção literária é feita pelo próprio autor, que, em entrevista dada a Rodrigues da Silva, em 1994, e citada por Ana Paula Arnaut (2009, p. 19), afirma que suas obras publicadas até aquela data podiam ser classificadas em três ciclos: o primeiro, de aprendizagem; o segundo seria o ciclo das epopeias; e o terceiro, a trilogia de Benfica, mistura dos outros dois ciclos, segundo Antunes. As obras que compõem o ciclo das epopeias, ironicamente, efetuam a desconstrução dos grandes relatos. São, na verdade, antiepopeias, escritas para narrar os fracassos da nação portuguesa. Os heróis são, na verdade, anti-heróis, fragilizados ora pela guerra colonial, ora pela busca fracassada por ideais estabelecidos pelos padrões sociais.

Diante das mudanças sociais, estruturais e culturais que atingem o seu país e os ventos que sopram das correntes pós-modernistas, a linguagem tradicional tornou-se insuficiente para representar a densidade e fluidez em que os personagens antunianos se inserem. Dessa forma, o autor lança mão de uma série de recursos artísticos e linguísticos, os quais buscam mostrar e transferir para o seu leitor a angústia de existir em tempos tão polimorfos.

O autor, que busca mudar a forma do romance, é, segundo Gomes (1993, p. 54), “irreverente, mordaz e ao mesmo tempo lírico, o autor de **Os cus de Judas** prima pela prática de uma escrita antiacadêmica e antiburguesa. [...] António Lobo Antunes pode provocar de tudo no leitor menos a indiferença”. Preocupa-se com a maneira como as ideias são expostas e não com a história que é narrada, o que pode causar estranhamento aos leitores. Mesmo assim, possui um grande público-leitor, pelo fato de tocar em temas atuais, universais, comuns à realidade de vários de seus leitores – apesar de também tratar daquilo que é particular a Portugal –, fazendo com que muitos se enxerguem e se sintam representados nas narrativas. Sobre isso, Eduardo Lourenço (2002, p. 350) nos diz:

E quem se encarregaria do presente, quem se encarregaria de inventar, de traçar, de imaginar qualquer coisa mais vivida, que desse conta do nosso presente e não fosse fantasmática quer em termos de passado, quer em termos de qualquer utopia futura? Eu penso que quem veio ocupar esse espaço, na nossa cultura e no nosso imaginário, foi a obra de António Lobo Antunes. António Lobo Antunes vai, pouco a pouco, fazer emergir um continente, uma realidade que é ao mesmo tempo nossa e uma realidade universal, a partir de uma visão carnal, concreta, que tem seu apoio no presente e no tempo presente.

Lourenço nos chama a atenção para um fator crucial, responsável pelo sucesso da obra antuniana: os temas abordados por ele são extremamente universais, mesmo quando parecem dizer respeito apenas ao povo português, destacando-se as questões metafísicas, além das dores e sentimentos comuns aos seres humanos.

O autor, que atrai para si críticas positivas e negativas, confessa, em 2009 (e ainda o diz até hoje), que deixaria de publicar e lança, no ano seguinte, **Sôbolos Rios que Vão**, o qual já estava pronto, porém, contrariando o que havia dito, continua a escrever. A sua obra mais recente, **A última porta antes da noite**, foi publicada agora, em 2018. Apesar do grande número de livros publicados, apenas dois foram adaptados para o cinema, **A morte de Carlos Gardel** (2011) e **Cartas da guerra** (2016).

Para o autor, a escrita é o que impulsiona sua vida. Entre os atendimentos feitos no Hospital Miguel Bombarda, Antunes rascunhava seus livros, inclusive utilizando os bloquinhos de papel destinados à solicitação de remédios:

Lobo Antunes possui uma personalidade misteriosa e labiríntica. Sua escrita também toca esses adjetivos. A sua obra é fruto de um árduo e solitário trabalho, que aborda questões coletivas. [...] Entretanto, a profundidade de seus escritos vai tornando-se mais agradável quando nos envolvemos com a

beleza de sua poesia, e o modo como analisa os fatos. (VALVERDE, 2012, p. 33).

Apesar do olhar muitas vezes voltado para o passado, a obra de Antunes não pode ser vista apenas como um diário de suas lamúrias na guerra. O autor reinventa a escrita do romance, com o uso de vários recursos linguísticos, como carnavalizações, hipérboles, metáforas irônicas e grotescas, paródias. Esses recursos estéticos, somados à memória, demonstram a ficção e o ressentimento de personagens que peregrinam por suas recordações, buscando exorcizar as lembranças do passado que os atormenta. Enquanto aos seus personagens resta apenas a perambulação por suas memórias, ao autor é dado o dom da escrita, e, talvez por isso, ele teime em contrariar a si mesmo, insistindo no seu trabalho narrativo, alegria da sua alma e da dos seus leitores. É como alguém que, vindo de uma longa distância, carregando um fardo pesado, encontra outra pessoa que se propõe a ajudá-lo, dividindo a sua carga, através da leitura e discussão de ideias. Agora, ele deverá continuar caminhando e carregando seu fardo, mas, desta vez, a caminhada será menos dura, pois terá com quem dividir. Assim é a literatura para António Lobo Antunes: um elemento que diminui sua dor e o ajuda a carregar os malogros da existência que envolve os seres.

1.2 A EXPERIÊNCIA DA GUERRA

A guerra marca toda a obra de Lobo Antunes. A participação no conflito em Angola transformou toda a sua vida, o convívio com a família e a forma de ver o mundo. A guerra proporcionou-lhe uma grande metamorfose, não aos moldes imaginados por suas tias, mas em seu interior, transformando-o de modo profundo e irreversível. Em entrevista a Blanco, o autor diz: “[...] quando regressei definitivamente, toda a gente me dizia que não tinha mudado nada e eu ficava furioso porque se via bem que tinha mudado, e tinha mudado muito! Como poderia não ter mudado?” (BLANCO, 2002, p. 80). Essa experiência é abordada em sua obra e não apenas nos seus três primeiros livros, mas também em **O esplendor de Portugal** (1997) e **Boa tarde às coisas aqui em baixo** (2003). Assim, abordaremos, neste subcapítulo, as imagens da guerra na obra do autor.

Findada a guerra de separação de Angola, que durou mais de uma década, o silêncio imperou entre os intelectuais portugueses. Era preciso cessar o luto pela perda das colônias para que o povo lusitano pudesse avaliar os acontecimentos e planejar os próximos passos como ex-

império. A quebra desse silêncio parte de escritores e poetas tanto portugueses quanto Angolanos que, assim como António Lobo Antunes, são filhos do pós-guerra e viveram o conflito de forma muito intensa.

Em seu imaginário, Portugal tentou manter-se no passado, pois teve dificuldade de se desvencilhar dos ideais de grandeza e poder. Os tempos mudaram, mas a imagem inventada de nação soberana dos mares permaneceu. Lourenço (2001, p. 70-71) tece, criticamente, a metáfora da contemplação dos objetos de decoração em uma sala, como quem tenta se apegar aos valores e fatos passados, materializados e trazidos ao presente:

Portugal tem essa espécie de passado como o navio-Europa com que na aurora de um novo milênio abordamos as margens de um futuro onde nos reconhecemos os mesmos e já outros, por outra ser a navegação. Mas vive nele mais como decoração e sala de visitas para alegrar ou deslumbrar os outros do que como memória ativa, sempre em revisitação e mesmo de invenção. O passado também se inventa.

Embarcado em um navio à deriva, Portugal busca encontrar-se frente à sua nova realidade. Mesmo projetando-se em tempos futuros, o passado ainda representa um porto seguro para um povo que enfrenta uma crise identitária coletiva e precisa parar para traçar novos caminhos. E, como “o passado também se inventa”, talvez o silêncio que imperou durante os anos pós-revolução seja uma tentativa de recriar o passado recente do país, em que a perda das suas colônias não o engrandecia. “Desse sentimento de perda provém o de espera.” (SECCO, 2004, p. 41). A busca pela salvação advinda do mito do sebastianismo alimentou o sentimento e a esperança de que a mudança e a afirmação de que precisavam surgiriam mais cedo ou mais tarde. Contrariando essa lógica, em suas obras, Antunes evidencia a guerra e o modo cruel como ela aconteceu, questionando-a, a fim de mostrar que a construção nacional ocorreria por meio da revisão dos atos pretéritos e de atitudes tomadas no tempo presente.

A guerra da qual participou foi tema de muitas das suas obras. Maria Luísa Blanco (2002, p. 64) diz que a guerra foi a única coisa sobre a qual o autor se recusou a falar nas entrevistas, “porque, insistia repetidamente, aquela experiência foi ‘demasiado horrível’”. Porém a autora ressalta que a temática da guerra esteve presente em praticamente todas as conversas. A guerra mudou a história pessoal do autor e influenciou toda a sua obra. A temática do conflito não se fecha nas suas três primeiras obras, mas povoa outros livros e crônicas. O narrador de **Os cus de Judas** define o tempo que permaneceu na guerra como “vinte sete meses de Angústia e morte”. Tanto em **Memória de Elefante** quanto em **Conhecimento do inferno**, o autor discorre sobre a guerra e a prática da psiquiatria, outro elemento da vivência do autor.

Apesar de o conflito em Angola ser tema comum a todos os livros dessa trilogia, essa não é a única guerra a que Antunes se refere. O autor trata de várias guerras e vários infernos que habitam o interior dos seres humanos. A solidão, a angústia e o medo da morte são exemplos de outros conflitos retratados pelo autor. Apesar de aparecer mais intensamente nos três primeiros livros, a temática da guerra é retomada, posteriormente, em outras obras, e, mais recentemente, em **Até que as pedras se tornem mais leves que a água**.

Em **O esplendor de Portugal**, o que temos é a imagem de uma África destruída pelos conflitos separatistas. Diferentemente de outras obras, nessa narrativa, o cenário africano não aparece como ponto de chegada, mas como lugar de partida, de onde o narrador conta a história de uma família de portugueses nascida em solo angolano que vive a duplicidade da sua nacionalidade. Nascidos em terras africanas, eles precisam fugir para Portugal. Chegando a Portugal, são recepcionados como estrangeiros por um lugar onde o caos se instalou. Apesar de abordar as ruínas do seu país, o autor também toca nos horrores do conflito que faz com que a família se separe em uma fuga dolorosa para a mãe pátria. Passados trinta e oito anos da publicação dos seus primeiros livros, a retomada da guerra é feita a partir de uma maturidade que se desvia da forma anterior de expor o conflito, quando a temática principal era o lugar do homem no mundo ou os malogros que o atingem, e o tema entrava por frestas, expondo a guerra de alguma forma. Agora, os males não residem apenas na memória do ex-combatente. A guerra é exposta a partir do viés coletivo. Abandonam-se a solidão e o malogro de estar só em um mundo em que não se reconhece ou no qual não se é reconhecido pelos outros. Há, como aponta Fernandes, (2018, s/p),

[o] abandono do registro psicológico e memorialístico à maneira do relato do divã, ou da rememoração, marcantes tomados por um caudal de sensações trazidas à modelação da narrativa pela continua justaposição adjetiva que dava ao discurso romanesco uma espécie de registro barroczante, colocou em seu lugar a construção de uma prosa substantiva que parece almejar o até então impossível [...] fazer da prosa um substrato pesado e ao mesmo tempo capaz de, qual uma máquina de voar, flutuar.

Anteriormente, nas obras cujo tema principal era a guerra, os personagens se envolviam em densos diálogos, nos quais, num curto espaço de tempo, expunham suas experiências na guerra e a prática da psiquiatria. Nesses casos, os personagens encontravam-se divididos entre aquilo em que foram obrigados a acreditar e o que a guerra fez deles. Por conta do embate entre a fé que construíram no berço da família e a revelação de que a religião apoiou os seus algozes, surgem novos conflitos. O autor dá visibilidade para as marcas de uma guerra cujos estilhaços

atingem uma geração que cresceu à sombra de um passado mal resolvido, e que teima em não se lembrar dele, embora não o esqueça de fato.

Os questionamentos dessa geração que viveu a guerra e de seus filhos são expostos pelo autor em seu vigésimo nono livro, e parece ser uma tentativa de ainda diminuir o fardo de ter vivido uma guerra motivada por egos e preconceitos, que nada acrescentou ao povo Português. É no diálogo entre o pai e seu filho que Antunes busca expor as cicatrizes de feridas antes abertas. Em **Até que as pedras se tornem mais leves que a água**, os personagens levantam-se de seus divãs e abandonam o hall das confissões solitárias,

[...] como se põe numa carta pai, mãe, o medo, os feridos, como se consegue explicar isto, digam-me, como se pode insistir nisto eu que devia calar-me e continuar calado para sempre apesar do psicólogo no hospital, às quartas-feiras, juntamente com outras marionetes que conhecia, antigos oficiais tão mortos quanto eu e o psicólogo a insistir que falemos, falemos, o psicólogo que não entende afirma que entende; mais novo que nós crescido já sem guerra, nem África, nem cadáveres, julgando escutar [...] as explosões, nem as Avé Marias dos feridos, nem o cheiro dos moribundos, o psicólogo passada uma hora. (ANTUNES, 2017, p. 29-30).

No excerto, percebemos que, apesar da distância temporal que separa os primeiros romances deste, a dor de ter vivido a guerra e as suas atrocidades continua a aparecer nos seus escritos. Agora, o que muda são os elementos utilizados para expurgar esses sentimentos. Falar desenfreadamente já não é uma solução plausível, nem mesmo frente a um psicólogo. Segundo o narrador, esse personagem não o entende, pois, para compreendê-lo, seria necessário ter vivido a guerra. Podemos pensar que o fato de não se ter vivido um período da História de um povo não impossibilita conhecê-la ou compreendê-la. Isso porque muitas das memórias que absorvemos não são nossas, mas foram relatadas por familiares e amigos e passam a fazer parte das nossas lembranças, como se nós as tivéssemos vivido. Esse evento é classificado como pós-memória pela teórica Beatriz Sarlo (2007, p. 91 [grifo da autora]), e “[...] seria a ‘memória’ dos filhos sobre a *memória* dos pais”. Dessa maneira, as gerações que nasceram após a ebulição da guerra e do pós-guerra teriam condições de compreender o contexto em que os fatos aconteceram. Esse conceito muda de figura quando essas memórias dos pais não são repassadas aos filhos, por terem morrido durante o conflito, ou por apagamento, no caso de Portugal.

Após o esfacelamento do império colonial, a sociedade portuguesa mergulhou em um estado de amnésia coletiva como única forma de contornar os eventos traumáticos ocasionados pela Guerra e pela dinâmica político-social da Revolução e da descolonização. O movimento de apagamento da contemporaneidade, iniciado após abril de 1974, foi responsável por criar uma

espécie de estado de exceção, que impedia a criação de uma memória coletiva sobre a contemporaneidade e sobre o processo de construção de uma História pós-colonial (ROMMEL; SPAREMBERGER, 2017, p. 04).

Esse processo faz com que essa nova geração, que nasceu e cresceu sem África, sem cadáver, sem barulhos de bombas, seja formada de sucessores “sem lembranças”. Se pensarmos no caso da família de retornados de **O esplendor de Portugal**, essa falta de “memória” vincula-se, também, à falta de uma historiografia sobre esse retorno que fez com que milhares de pessoas fossem retiradas das terras onde nasceram. O retorno, numa possível busca para compreender sua condição de retornado, não seria suficiente para que o passado fosse compreendido pelas pessoas dessa geração que viu os pais deixarem a África, abandonando tudo o que tinham. A historiografia, tanto sobre a guerra colonial quanto sobre o fenômeno do retorno, é rarefeita, e Antunes tem contribuído para que a memória do pós-guerra seja construída.

O voto de silêncio, no qual a guerra foi imersa, é quebrado quando Antunes relata, de A a Z, no romance objeto deste estudo, as atrocidades da guerra e suas consequências. Apesar de ser uma obra literária, **Os cus de Judas** ocupa-se de documentar e registrar a guerra que o povo português tanto deseja esquecer. Historicamente, a guerra colonial foi de extrema relevância para as mudanças que ocorreram em Portugal a partir da segunda metade da década de setenta, tendo forte influência para a eclosão da revolução que destituiria do poder Marcelo Caetano, sucessor de Salazar.

No livro, esses dois períodos da nação portuguesa nos levam a unir a História à Literatura, pois, além de funcionarem como testemunho inestimável de quem viveu a história narrada, ambas narram o passado, trazendo-o para o presente. As duas se tocam em outros dois pontos, recontam os fatos (SANTOS, s/a, s/p). É nessa união entre Literatura e História que o autor contribui para a construção da identidade portuguesa, sem negar o passado, mas mostrando ser possível lidar com as feridas, por mais que sejam dolorosas. Burke (1992, p. 98-99) nos aponta que o historiador que se debruça a investigar as narrativas de além-mar deve observar não somente o seu país, mas “[...] deve também se familiarizar com outras civilizações além da sua própria”. Esse é outro ponto no qual a literatura de Antunes dialoga com o viés histórico, principalmente com aspectos comuns à Nova História. O autor escreve uma história que, sendo sua, também é a do povo. Era preciso registrar aquilo que os outros teimavam em esquecer. E o autor cumpre a sua função de unir-se à História, construindo o passado esquecido da nação.

2 AS CONSEQUÊNCIAS DO ABSURDO

2.1 A LITERATURA PORTUGUESA APÓS O 25 DE ABRIL DE 1974

Muitos teóricos ocidentais têm se debruçado sobre os estudos que buscam caracterizar e verificar as tendências que marcaram o novo momento social e cultural, na segunda metade do século XX, comumente chamado de Pós-modernidade. Apesar de os estudiosos se dedicarem a conhecer esse fenômeno cultural e escrever sobre ele, defini-lo ainda é um desafio, chegando-se, muitas vezes, a conclusões questionáveis, por abarcar conceitos em construção. Apesar disso, não podemos deixar de considerar que houve, a partir dos anos 50/60 do século passado, modificações que conduziram as pessoas a novas formas de se comportar e compreender o mundo à sua volta.

A Pós-modernidade tem origem nos Estados Unidos (anos 50/60) e expande-se pela Europa, nos anos 70/80 do século passado. Surge após a Segunda Guerra Mundial, como resultado das modificações políticas, sociais e tecnológicas advindas ao fim do conflito. O mundo não era mais o mesmo. Os erros e atrocidades que ocorreram durante a guerra (como o matar e morrer por poder econômico) fizeram com que o Ocidente repensasse as suas ideologias e as várias correntes que o conduziram até ali, pois, até então, certezas e verdades dos Estados, Escolas e Igreja não foram mais capazes de garantir às pessoas um futuro seguro. Tornou-se necessário reavaliar o passado, para que os equívocos de outrora não se repetissem. Essas mudanças se refletiram diretamente nas produções artísticas. Esse cunho diferenciado que marcou a nova produção no campo das artes, como a literatura, a música e as artes plásticas, configura e compõe aquilo que é chamado por muitos estudiosos de Pós-modernismo. Assim, é pertinente esclarecer que os dois conceitos apresentados se referem a coisas diferentes. Pós-modernidade diz respeito às mudanças estruturais que aconteceram a partir de 1945, e Pós-modernismo alude às produções artísticas influenciadas por essas mudanças, podendo ser considerado como uma categoria estética, como aponta Arnaut (2002, p. 355):

Apesar de aparentemente próximas, as duas designações devem ser aplicadas a distintas áreas do saber: uma, a post-modernidade, relativa a um mais amplo domínio sócio-político-cultural e outra, o Pós-Modernismo, atinente ao mais restrito domínio da literatura que como não podia deixar de acontecer, se encontra inserido no primeiro.

Ao contrário da Pós-modernidade, que tem sua gênese associada ao fim dos conflitos da Segunda Guerra Mundial, ainda é difícil fazer uma análise diacrônica do Pós-modernismo e

demarcar suas origens, em um determinado espaço de tempo. Isso porque ele se manifesta em lugares diversos, em diferentes épocas, e é desencadeado por eventos múltiplos em cada localidade. Além disso, o fato de estarmos falando de um fenômeno de manifestação recente não nos permite analisar e traçar, com clareza, suas características e marcos de origem. Outro ponto relevante é o fato de muitos estudiosos defenderem a ideia de que não há um Pós-modernismo, mas, sim, um movimento de evolução, ou reinvenção, do Modernismo. Os autores e intelectuais que definem e produzem dentro dessa nova estética não representam um grupo organizado, com ideias e objetivos afins, e, ao contrário do que aconteceu com o movimento Modernista, não houve a criação de um manifesto e/ou de vanguardas com ideias que documentassem e defendessem novos parâmetros que norteassem a escrita literária. Apesar disso, é preciso considerar que a produção artística desse período possui características peculiares, e, de certo modo, internamente comuns. Por esses paradigmas, percebemos que Pós-modernismo é uma corrente estética perceptível na literatura de que tratamos neste trabalho.

Em Portugal, a produção de obras literárias produzidas a partir do 25 de abril de 1974 configura a literatura pós-modernista no país. Ana Paula Arnaut (2002, p. 16), em sua obra **Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo**, mostra-nos que essa estética não se assemelha a um unicórnio – todos falam que existe, mas nunca se vê. A estudiosa aponta que existe, sim, uma produção literária pós-modernista em Portugal, influenciada pelas diversas mudanças estruturais pelas quais o mundo passava na segunda metade do século XX, e, mais intensamente, pelas que culminaram na Revolução dos Cravos e em suas consequências para o país.

O Pós-modernismo analisa, criticamente, a Modernidade. Representa, então, um momento de questionamento das verdades que se consolidaram como únicas e absolutas ao longo de toda a sua era. O ruir desses alicerces fez com que o homem pós-moderno adquirisse uma identidade múltipla, centrada em vários “eus”, como aponta Hall (2006) em sua obra **Identidade Cultural na Pós-modernidade**.

Desse ponto de vista, pensamos a obra literária a partir de aspectos pós-modernistas, como um meio utilizado pelos poetas e escritores para repensar o passado e analisar a Modernidade, e não como um rompimento com a estética Modernista. Apesar disso, não podemos considerá-la, inocentemente, como uma sequência da Modernidade. Segundo Arnaut (2002, p. 17), esse novo momento não pode ser visto como “[...] uma simples e linear continuidade; tratar-se-á, antes, de uma apropriação relacional de um vasto leque de compromissos estéticos, literários e culturais de gerações precedentes”. Isso porque, mesmo sendo uma forma utilizada por autores e artistas diversos para analisar a condição e as ações do

homem na Modernidade, o Pós-modernismo possui uma identidade que o diferencia de tudo aquilo que foi produzido anteriormente, não pela criação ou invenção de formas, mas pela inovação e releitura ampla e aberta do uso de formas já existentes.

O desenvolvimento da estética pós-moderna acontece de forma mais intensa nas sociedades de países desenvolvidos. As mudanças que provocaram o surgimento de uma nova forma popular e inclusiva de movimento estético no campo das artes desencadearam-se de forma mais intensa e rápida nesses lugares, uma vez que a propagação da arte pop, paródia e pastiche, por exemplo, dependeu da dinâmica industrial, da mídia e da cultura de massa. Apesar de Portugal não pertencer a esse grupo de desenvolvimento mecanicista, as mudanças ocorridas após a Revolução dos Cravos criaram um terreno fértil para que fosse desenvolvida uma nova literatura, cuja forma e características correspondessem àquelas elencadas pelos estudiosos do Pós-modernismo. Tal fato se deu porque Portugal se tornou mais aberto às inovações presentes e pôde se desvincular, mesmo que parcialmente, do seu passado colonial.

Apesar de o 25 de abril de 1974 ser um marco para o surgimento de uma literatura com características pós-modernas, Arnaut (2002, p. 79) aponta que esse movimento tem seu ponto de partida com a obra **O Delfim**, de José Cardoso Pires, publicada em 1968. Porém é sob o olhar crítico da geração que viu e viveu a movimentação política que resultou no fim do regime Salazarista que a escrita pós-modernista portuguesa ganha corpo. A geração de abril percebe a necessidade de uma literatura atenta aos acontecimentos do seu tempo, capaz de registrar as mudanças políticas, econômicas e sociais pelas quais o país passava na época, e que represente uma importante forma de reavaliar os acontecimentos pretéritos que os conduziram até ali. As obras produzidas pela “geração de abril” dão voz à comunidade portuguesa, e seu engajamento reside no compromisso político e ideológico de autores como Lobo Antunes, que faz dos seus escritos um elemento de luta, buscando levar o seu leitor a refletir sobre problemas e questões que acometeram seu país após o fim da ditadura de Salazar. Antunes evidencia e denuncia as atrocidades de uma guerra que buscava atender aos interesses de alguns, reavaliando todo o passado de sua nação: do Ultramar ao Regime.

Essa reavaliação do passado é feita através da paródia, da crítica, do grotesco, e é carregada por uma ácida ironia, capaz de desconfortar toda uma nação. Nomes como José Saramago, António Lobo Antunes, Lídia Jorge e Teolinda Gersão destacaram-se, tanto em Portugal quanto no mundo, por meio de seus escritos, que buscavam reavaliar a História do seu país. Esses autores tomam consciência da importância do exercício da escrita e a utilizam como um elemento atento à situação política portuguesa.

A arte registra as mudanças pelas quais passava o país: a descrença nas instituições e a angústia que atingia o ex-império, o caos que se instalava em Lisboa com a volta de colonos da África, a desilusão e a agonia que atingiu um povo que precisava rever o seu passado para (re)construir-se enquanto nação, a falta de direção política após a Revolução dos Cravos – tudo criou um cenário em que “os escritores querem protestar ainda contra o seu momento, contra a angústia do tempo [...]” (ALVES, 2002, p. 126). Assim, a literatura portuguesa da segunda metade do século XX trata dessas questões, partindo de uma criticidade necessária para estruturar uma arte conectada com seu tempo, assumindo o papel de reavaliar não só as condições sociopolíticas de Portugal, mas também o homem que se sente órfão do Império português de outrora.

A literatura pós-moderna perdeu seus grandes heróis; as narrativas de grandes aventuras se enfraquecem nesse espaço e deram lugar a personagens fragmentados, comuns, imersos em uma densa angústia do existir. Em **Os cus de Judas**, abre-se espaço para que um soldado frustrado conte a sua experiência na guerra de descolonização de Angola, para a qual foi mandado, ironicamente, a fim de que se tornasse homem, em um lugar onde a dignidade humana era comumente ceifada. Trata-se de um herói às avessas, que não vence a guerra, mas vence a si mesmo, sobrevivendo às angústias que o sufocaram. O protagonista da obra é um herói que perambula por espaços diversos, buscando possíveis respostas para o caos no qual a sua vida mergulha. Após o retorno a Lisboa, essa busca, metaforicamente, associa-se à ânsia por respostas que justifiquem a desordem em que sua pátria mãe se insere, após as revoluções separatistas e o fim da ditadura.

Essa deambulação do médico retornado sugere explicar, além dessas questões sociais, questões acerca da vida, a morte e o porquê da guerra. Os retornados de África caminham errantemente à procura de si mesmos, dos pedaços de si levados pelo conflito, pedaços que não faltam somente no plano físico, mas na alma. A busca é para tentar encontrar o seu lugar nesse novo Portugal a que retorna. A narrativa e a linguagem tornam-se incapazes de representar a densidade em que os personagens se inserem. Dessa forma, o autor lança mão de uma série de recursos estilísticos e linguísticos, a fim de transferir para o leitor a angústia de existir e a solidão vivenciada por seus personagens.

É a partir daí, na segunda metade do século XX, que a literatura produzida em Portugal volta-se para o passado, buscando analisar, criticamente, a sociedade na qual os artistas se inseriam. Assim, a produção literária pós-Revolução dos Cravos procura analisar e contestar a permanência de um imaginário português que levou o povo a aceitar um regime ditatorial que durou vários anos.

Se antes a literatura reforçava os mitos e a credibilidade das instituições, na Pós-modernidade, acontece o contrário: elas são questionadas. Reavalia-se a própria História, buscando construir uma identidade que corresponda a essa nova realidade, promovida pela quebra dos laços coloniais, pois, apesar de permanecerem as ligações culturais entre a colônia e o colonizador, era preciso construir um novo olhar sobre a nova ideia de povo/nação, o que surge dos novos ideais consolidados a partir da libertação dos países em África, afirmando que nenhuma nação é superior ou deve subjugar outra.

Dessa forma, na nova literatura portuguesa, notabiliza-se o herói coletivo e comum; os grandes nomes perdem seus tronos e dão lugar ao homem corriqueiro. Evidenciam-se as lutas populares, as angústias do homem que vive o caos do mundo pós-guerra. Essa produção não acontece imediatamente após o fim do regime salazarista. Segundo Gomes (1993, p. 30), é na década de 80 que surge uma “[...] nova geração de romanistas com vozes próprias e refletindo tendências diversas, dando a ficção portuguesa contemporânea um perfil bem próprio e independente das influências europeias, tanto na exploração de seus temas, quanto nas inovações formais”. Essa nova escrita revolucionaria a Literatura Portuguesa, com características que resultaram em uma estética inovadora, autorreflexiva, com focos narrativos que se deslocam através dos seus personagens, o que resulta em uma intensa polifonia, quebra da linearidade narrativa, parágrafos longos, pontuação escassa, desobediência às normas gramaticais, como, por exemplo, o uso das maiúsculas ou a ausência delas no meio do texto, como percebemos em alguns escritos de António Lobo Antunes.

Para Gomes (1993, p. 29), é com Vergílio Ferreira e Augustina Bessa-Luis que a Literatura Portuguesa desenvolve-se de forma autêntica. Todos esses elementos, além de refletirem a fragmentação do sujeito pós-moderno e as mudanças estruturais que atingiam a sociedade portuguesa, evidenciam a construção de uma literatura legítima e que exige do seu leitor um amplo conhecimento do mundo, já que apresenta uma série de diálogos com outras artes, outras épocas e vários discursos.

António Lobo Antunes utiliza a sua experiência na guerra para construir narrativas que demonstram o confronto e a dificuldade de se construir uma nova identidade portuguesa. Essa dificuldade é vivida pelo narrador protagonista de **Os cus de Judas**, cujo percurso assemelha-se, metaforicamente, à História do seu país, que também vai a Angola para manter-se ou fazer-se maior do que era e retorna menor, literalmente fragmentado, com suas bases ruídas. Como aponta Bilange (2007, p. 15), foi construindo narrativas nada tradicionais que Antunes torna-se alvo de uma série de críticas contra a sua obra, acusado de exagerar nas metáforas, de ser agressivo em seus métodos, de abusar do erotismo. Considerado iconoclasta por muitos, não é

apenas a forma de sua obra que o fez ser “atacado”, mas também a ousadia dos seus temas e a coragem de tocar e expor as feridas da sua nação. A “dança pastosa de estátua de cera” de que fala Antunes (2010, p. 45) representa, metaforicamente, o ruir do império Português. O país que possuía várias colônias agora tinha de conviver com o caos provocado pelos retornados da África. A solidez aparentemente inquestionável do império, como também seria a das estátuas, acaba. Apropriando-se da função que coube à literatura e às artes em geral, começa-se a construir, no presente, possibilidades que sustentem um futuro que não seja exclusivamente baseado no passado.

As modificações políticas somam-se às mudanças no âmbito econômico, resultado da inserção de Portugal no mundo da economia europeia. O advento do capitalismo, com sua força sobre as pessoas, em várias partes do mundo, também é alvo de (re)avaliação dessa literatura que surge após 1974. A reificação do homem é tema recorrente nas obras de autores pós-modernos, que criticam o capitalismo e o consumo exagerado, que se instaurou nos séculos XX e XXI no Ocidente e, particularmente, em Portugal. Daí nomes de marcas e produtos representarem um material fértil para a produção de narrativas pós-modernistas que fazem referência ao capitalismo. Drambuie, Ray-Ban, Ma Griffe, Gazcidla, Coca-Cola são algumas das marcas citadas por Antunes em **Os cus de Judas**.

Esteticamente, muitos desses objetos de consumo são associados a indivíduos aos quais o autor faz referência. Evidenciam-se as tendências contemporâneas da sociedade e o comportamento de consumo das pessoas, através do uso de metonímias que demonstram as novas relações estabelecidas entre as pessoas a partir das novas normas de consumo, norteadas pelo advento do capitalismo e pela globalização. Agora, os laços estabelecidos e as afinidades entre as pessoas têm como referência a compatibilidade das suas escolhas de consumo. A aquisição de produtos torna-se um símbolo de felicidade e bem-estar e uma maneira de “manter-se ao nível dos padrões”, como afirma Bauman (1958, p. 56). Os consumidores são envolvidos por teias e redes do mercado, que os induzem a consumir uma série de produtos que não suprem apenas as suas necessidades básicas. Trata-se, na maioria das vezes, de compras motivadas pela necessidade de atender a diretrizes estabelecidas por esse mesmo mercado. Os consumidores tornam-se objetos necessários ao mercado, para que o coração do capitalismo continue a pulsar.

As mudanças sociais pelas quais a sociedade passou na segunda metade do século XX modificaram a forma como as pessoas viam o mundo. As mudanças tecnológicas, a popularização da televisão e da Internet cooperaram para que as certezas às quais o homem se apegava fossem desconstruídas, resultando em insegurança e desestabilização dos indivíduos pós-modernos. Essas mudanças desembocaram no âmbito artístico, fazendo com que as artes

se configurassem e se comportassem de forma a reavaliar o passado e as grandes narrativas. Em Portugal, não foi diferente, em relação a Antunes e a outros intelectuais que viveram as revoluções após o 25 de abril de 1974. Voltando ao passado do seu país, buscavam nele as soluções para o porvir, mesmo que o futuro pareça ser “[...] um nevoeiro fechado sobre o rio Tejo sem barcos, só um grito aflito ocasional na bruma [...]” (ANTUNES, 2010, p. 87).

2.2 O ESQUISITO LABIRINTO DO PASSADO

É no passado que parecem residir as nossas referências do presente e até do futuro. Sempre que nos desestabilizamos ou nos desencontramos de nós mesmos ou dos outros, voltamos alguns passos, na busca por modelos de conduta que nos deem solidez, a fim de construirmos bases sociais e crenças que nos façam seguir em frente. Segundo Linda Hutcheon (1991, p. 121), no Pós-modernismo, “[...] parece haver um novo desejo de pensar historicamente, e hoje pensar historicamente é pensar crítica e contextualmente”. É essa ideia que permeia toda a narrativa de **Os cus de Judas**. Nele, a História colonial contemporânea de Portugal é contada a partir de outro prisma, pelo qual os fatos e os elementos históricos são revisados. Toma-se um viés crítico que não mostra aquilo que foi, mas que supõe aquilo que poderia ter sido. Para realizar essa revisão do passado, Antunes volta seu olhar para tempos pretéritos, época em que conheceu a agonia do viver. A guerra, temática abordada pelo autor em muitas das suas obras, é revista sob o olhar de um retornado da guerra que descreve a uma desconhecida a sua experiência no conflito. Nesse ato de rememoração, Antunes nos coloca defronte de uma narrativa composta por suas lembranças do passado. O que temos são as memórias e experiências de um retornado da guerra, em conflito consigo mesmo e com o mundo que o cerca. Esses fatores influenciam diretamente a narrativa e a descrição dos acontecimentos no combate, uma vez que há uma diferença entre o indivíduo que foi enviado para a guerra, nela permanecendo durante quase três anos, e o homem que dela retorna.

No texto, **Memória e identidade social** (1992), Michel Pollak trata das relações existentes entre memória e identidade social. Na obra em questão, o autor salienta que a temática do texto é abordada a partir das histórias de vidas relatadas de forma oral. Apesar de parecer algo individual, a memória deve ser entendida como um fenômeno coletivo e social. A memória seria, então, o resultado das relações concebidas na coletividade, estabelecidas entre as pessoas e o meio em que vivem. Dessa forma, o conceito de memória individual não pode se distanciar do conceito de memória coletiva, pois ninguém existe sozinho, uma vez que as memórias de cada um são apenas reflexos das relações sociais estabelecidas entre os indivíduos.

Pollak (1992, s/p) nos aponta que tanto a memória individual quanto a coletiva possuem um caráter flexível e mutável. Apesar desse caráter móvel e flutuante, muitas narrativas memorialísticas possuem “[...] marcos ou pontos relativamente invariantes, imutáveis”. Como exemplo, Pollak nos diz que, nas narrativas orais, os entrevistados sempre retornam aos mesmos acontecimentos, fatos e épocas. Essa repetição é uma característica da narração em **Os cus de Judas**. Nela, o personagem retorna sempre à temática da guerra, por esse ser um elemento que marcou a sua vida. Mesmo quando tenta tratar de outros temas, como sexo ou infância, a guerra entra por alguma fresta. Assim, podemos entender que permeia toda a narração a ocorrência de um trauma, o que funciona como um marcador ou um divisor de águas na vida de quem narra o fato ou na sociedade sobre a qual se narra.

O autor nos fala que a memória é constituída de dois elementos: os acontecimentos vividos pessoalmente e aqueles vividos por tabela. As vivências por tabela dizem respeito às ocorrências que não foram vividas pelo indivíduo, mas que compõem o seu repertório. Esses acontecimentos geralmente envolvem a coletividade, e, segundo Pollak, sendo vividos pelo grupo, ganham um significado tão forte dentro da comunidade que o indivíduo não consegue dissociar a sua vivência do acontecimento; torna-se “quase impossível que ele consiga saber se participou ou não.” (POLLAK, 1992, s/p). Essa vivência por tabela permite a perpetuação de fatos no imaginário dos povos, pois as pessoas assumem essas lembranças como se as tivessem vivido. Um exemplo disso seria o intenso imaginário de grandeza da nação portuguesa, presa às grandes conquistas do passado. Esses acontecimentos pretéritos estão impregnados de tal forma na vivência do povo português que moldam o seu comportamento atual, mesmo que as novas gerações não tenham vivido de fato a época em que Portugal lançou-se “por mares nunca dantes navegados”.

O autor ainda ressalta que a vivência por tabela estende-se a pessoas e personagens. Assim, algumas figuras que participaram de feitos históricos continuam sendo evidenciadas ao longo dos anos. Essa notoriedade é reforçada pela construção de monumentos e lugares de memória. Os lugares de memória reforçam construções e presentificam acontecimentos passados. Em **Os cus de Judas**, essa reafirmação do passado era feita pelas tias do narrador-personagem, que, segundo ele, designavam

[...] com a colher do açúcar fotografias de generais furibundos, falecidos antes do meu nascimento[...] filigranaram-me a cabeça na infância, habituaram-me à pequenez do bibelot, proibiram-me o canto nono de Os Lusíadas e ensinaram-me desde sempre a acenar com o lenço em lugar de partir. (ANTUNES, 2010, p. 13-31).

As palavras do narrador nos fazem perceber que o passado sempre se fez presente em sua vida, não só através dos monumentos, mas também através do severo e moralista discurso das suas tias-avós, que reafirmavam o passado grandioso do imaginário português, e o proibiam de gozar os prazeres da mocidade e da ociosidade juvenil (por isso o afastavam do Canto nove de **Os Lusíadas**, marcado pelo episódio da Ilha dos Amores, em que Thétis, a rainha das Nereidas, prepara o banquete das delícias para os navegadores lusitanos). Somos frutos e herdeiros do passado, que nos molda em nossas ações e pensamentos. Tal premissa consta no texto “Memória e identidade social”, de Pollak (1992, s/p):

É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada.

As palavras de Pollak (1992, s/p) justificam a atitude das tias do narrador-personagem. É na constante repetição das narrativas passadas e na invariável presença das fotografias de generais e coronéis que possivelmente participaram de conflitos e elementos considerados grandiosos que o passado é reforçado, fazendo com que as gerações atuais o absorvam, como se o tivessem vivido. Há um trabalho árduo por parte das tias que se dedicam a lhe moldar, fazendo com que se desenvolva com modos que sejam atentos e obedientes à vontade do Estado, da Igreja e da Família, o que requeria que sua cabeça fosse, literalmente, “filigranada”, a fim de que se tornasse um adulto temente a Deus, amante da pátria e obediente aos valores familiares.

O texto de Michel Pollak nos alerta para o caráter seletivo da memória. O autor nos diz que nem tudo o que é vivido é guardado. Tanto a memória individual quanto a coletiva são compostas por momentos que, por algum motivo, permaneceram nas lembranças dos indivíduos. As características relacionadas à memória dialogam, também, com as questões do esquecimento. É impossível nos lembrarmos de tudo o que aconteceu em nosso passado. A maioria das nossas experiências se perde no tempo, pois guardamos em nossas mentes aquilo que nos foi mais relevante. Segundo o autor (POLLAK, 1992, s/p),

A memória organizadíssima, que é a memória nacional, constitui um objeto de disputa importante, e são comuns os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos vão ser gravados na memória de um povo.

Existe uma série de fatores que dizem o que deve ou não ser lembrado. Esses elementos possuem caráter ideológico e político, ligando-se a interesses que, muitas vezes, relacionam-se com o poder e a dominação que um grupo exerce ou deseja exercer sobre outro. A guerra da descolonização de Angola, da qual trata **Os cus de Judas**, não é tão lembrada e celebrada quanto outros acontecimentos da História de Portugal. Esse esquecimento está ligado ao imaginário de grandeza da nação portuguesa. Em sua narrativa, Antunes evidencia a existência da guerra, o que pode ser visto nas discussões traçadas no subcapítulo deste trabalho intitulado “O entrelace da História com a ficção: A metaficção historiográfica em Os cus de Judas”.

Ainda com relação à memória coletiva, o autor nos alerta para as práticas de manipulação dessa memória. Essa conduta determina a posse do poder através daquilo que deve ou não ser gravado na memória de um povo. Existem várias formas de lidar com o passado e de representá-lo, pois, segundo Valverde (2014, p. 79),

Existe uma memória voluntária, baseada em interesses individuais ou coletivos, em conexão com propostas culturais, ideológicas e com as relações sociais de poder. Nesse último caso, a memória também é manipulável: escritores e historiadores reescrevem a história, revisam os julgamentos sobre sua própria experiência e reestruturam os seus pensamentos e os da coletividade.

Os estudos sobre memória lidam com questões sociais, políticas e de poder, que pode utilizar-se dela para controlar as lembranças individuais e coletivas de um povo. As memórias, ao tratar de fatos passados, descrevem e reafirmam ideologias, valores e saberes para as gerações atuais. Michel Pollak (1992, p. s/p) nos diz que a memória é algo construído, o que pode acontecer de forma consciente ou não. Essa construção possui uma ligação fenomenológica com a identidade. A memória norteia e constrói a ideia que fazemos de nós e dos outros. É sobre a memória que a identidade se edifica. Quando a identidade está em risco, é preciso recorrer à memória para que ela seja (re)afirmada. A preocupação com a memória e a identidade diminui à medida que, individual ou coletivamente, elas passam por “períodos calmos”. O narrador-personagem da obra passa por uma crise identitária após retornar da guerra em Angola. A crise representada por Antunes pode ser encarada como uma metáfora para a crise vivida por toda uma nação que percebeu que o 25 de abril de 1974 não trouxe o resultado esperado. Pelo contrário, o que se viu foi uma Lisboa fora dos eixos, incapaz de receber o seu próprio povo, retornado da África, como narrado em **As Naus**. Nessa obra, o autor trata do retorno de milhares de colonos que se encontravam em África. Com a revolução, milhares de pessoas deixaram tudo o que haviam construído nas colônias e retornaram para Lisboa,

deparando-se com o caos de uma cidade despreparada para receber um grande contingente de pessoas. Essa crise não representa um fator de destruição da identidade portuguesa, mas um momento de análise e reafirmação dela, a partir dos novos acontecimentos. Como podemos perceber:

Talvez que a guerra tenha ajudado a fazer de mim o que sou hoje e que intimamente recuso: um solteirão melancólico a quem se não telefona e cujo telefonema ninguém espera, tossindo de tempos a tempos para se imaginar acompanhado, e que a mulher a dias acabará por encontrar sentado na cadeira de baloiço em camisola interior, de boca aberta, roçando os dedos roxos no pelo cor-de-novembro da alcatifa. (ANTUNES, 2010, p. 69).

A guerra transformou o narrador em uma pessoa solitária e acinzentada, como os dias de novembro em Portugal. Tornou-se invisível, esquecido pela sociedade que não soube reconhecer o seu esforço para defender a honra do seu país. A transformação vivida pelo personagem diverge daquela profetizada por suas tias. A guerra revelou um indivíduo que não se reconhece, nem se encontra no mundo pós-guerra.

Pollak (1992, s/p) nos diz que, “se a memória é socialmente construída, é obvio que toda documentação também o é”. Os documentos, tidos como fontes históricas seguras, são, na verdade, construtos humanos, assim como os relatos orais. O documento, apesar de ser considerado como uma fonte “sólida”, está impregnado de ideologias e interesses, seja daqueles que o criaram, seja dos que o interpretam. A caneta e a pena de outrora sempre estiveram nas mãos dos poderosos, e os relatos são sempre contados a partir dos seus pontos de vista e para a sua glorificação. A História deve ser entendida como discurso que registra aquilo que é do interesse de poucos. Assim, Michel Pollak (1992, p. s/p) nos diz que é preciso “[...] admitir a pluralidade da história, das realidades, e, logo, das cronologias historicamente admissíveis”. É preciso, portanto, desconstruir a concepção de verdade única, consagrando-se o conceito de multiplicidade dos relatos históricos.

Pollak elenca e discute os principais fatores que norteiam as questões relacionadas com a memória e a identidade. Assim, o autor mostra que as vivências de um povo relacionam-se com a forma com que os seres veem o mundo e moldam tanto o comportamento do grupo do qual fazemos parte quanto o modo como agimos dentro dele. Assim, a narrativa de Antunes não trata apenas de um único indivíduo, mas representa uma gama de pessoas que participaram da guerra, direta ou indiretamente. Fala de um povo que, por ter o olhar fixo no passado, torna-se incapaz de planejar o futuro, uma vez que se prende às conquistas efetuadas no período das

grandes navegações. É com esse olhar fixo no passado que o possível amanhã é projetado. Sobre esse futuro, Eduardo Lourenço (2001, p. 67) nos diz:

Levar para o futuro o nosso passado mais mitificado do que transfigurado, concebê-lo como espaço e vida onde o nosso ex – passado, mesmo o que deixou na memória universal uma recordação indelével [...]. Na verdade, não se vai para, nem se obtém, em sentindo próprio, o futuro. O futuro, como sol que esperamos para ver o que nos cerca, é o tempo, unicamente feito de esperança, sonho e utopia, donde tudo vem e em função do qual caminhamos para alguma ‘espécie de porto’. O futuro é também, e radicalmente, o que nos surpreende e, surpreendendo-nos, nos cega com evidência de que o passado não garante nada. Numa civilização e numa cultura em estado de vertigem em todos os domínios, embora a expressão seja difícil de pensar, o que visamos ou nos visa como futuro surpreende mais ainda. Talvez por isso se explique a tentação recorrente de buscar no passado uma espécie de seguro simbólico contra essa instabilidade ontológica, sobretudo num povo como o nosso [...].

Eduardo Lourenço nos fala de um povo preso ao passado, saudosista por natureza e que, talvez por isso, enfrenta dificuldades para planejar um futuro diferente de tudo aquilo que vem sendo construído dentro da cultura de Portugal. Destinam o amanhã às mãos de Deus, sendo uma comunidade que, em sua maioria, pratica a fé católica.

Ecléa Bosi (1994, p. 20) nos diz, em sua obra **Memória de Velhos**, que “[...] lembrar não é reviver, mas re-fazer. É reflexão, compreensão do agora a partir do outrora; é sentimento, reparação do feito e do ido, não sua mera repetição”. O passado não pode ser resgatado. Ao voltarmos nosso olhar para tempos pretéritos, contemplamos o vivido com outro olhar, sob a ótica do que somos hoje. Assim, aquilo que éramos jamais voltará a ser como antes, pois o movimento do tempo não permite o resgate fiel da memória. Mesmo que esse seja o nosso maior desejo, não há nada que possa ser feito para que nosso passado seja resgatado. Para Bosi (1994, p. 54), “se lembramos, é porque os outros, a situação presente, nos fazem lembrar [...]”. Em Antunes, as imagens da guerra são constantes e povoam, com frequência, o cotidiano do narrador-personagem, que deseja voltar à sua vida anterior, sem as marcas deixadas pelo conflito em Angola, como vemos na passagem a seguir:

[...] o meu egoísmo queria regressar inteiro e depressa [...] regressar e esquecer e retomar o hospital e a escrita e a família e o cinema ao sábado e os amigos como se nada me tivesse, entretanto, sucedido [...] Era tudo mentira e acordei, e, todavia, entende, em noites como esta, em que o álcool me acentua o abandono e a solidão e me acho no fundo do poço interior demasiado alto, demasiado estreito, demasiado liso, surge dentro de mim, tão nítida como há oito anos, a lembrança da cobardia e do comodismo que cuidava afogados para sempre numa qualquer gaveta perdida da memória, e uma espécie de, como exprimir-me? remorso leva-me a acocorar-me num ângulo do meu

quarto como um bicho acossado, branco de vergonha e de pavor, aguardando, de joelhos na boca, a manhã que não chega. (ANTUNES, 2010, p. 163).

Para o narrador-personagem, o desejo de retomar a sua rotina diária, tanto profissional quanto familiar, e de esquecer os quase três anos na guerra não é possível. A pessoa que retorna a Lisboa não é mais a mesma que partiu. Agora, as suas vivências e experiências são outras. O passado ao qual ele deseja regressar não existe mais e as suas lembranças estão agora modificadas por suas concepções do presente. A guerra as transformou, e isso modifica toda a visão que o narrador tem sobre seu passado e sua vida. A criança educada para ser obediente e amante incondicional da sua pátria abre os olhos para outra realidade, em que as lembranças da guerra são jogadas para a gaveta do esquecimento pelo povo português.

Ecléa Bosi (1994, p. 55) fala sobre o fato de não podermos recuperar o passado, nem nos lembrarmos dos fatos tal qual aconteceram. Segundo a teórica, isso ocorre porque

A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e valor.

Bosi nos mostra o porquê de o passado não poder ser recuperado. As mudanças que nos atingem ao longo das nossas vidas moldam-nos de tal forma, que não somos mais capazes de olhar para trás com os mesmos olhos de antes. Por mais que o narrador objetive retornar o mais depressa possível para sua rotina, “como se nada tivesse acontecido”, as lembranças o atormentarão. E mesmo após oito anos, o passado continua presente atormentando-o.

A descrição da infância e de acontecimentos relacionados com o matrimônio deve ser analisada levando em consideração as novas vivências do narrador, principalmente aquelas que se relacionam com o período em que esteve em Angola. Na passagem que segue, percebemos que a descrição feita pelo narrador-personagem da sua rotina enquanto criança é cheia de doçura e inocência. Vejamos:

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 elipses vagarosas sem mover um músculo sequer, rodeado de meninas de saias curtas e botas brancas [...]. 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 [...]. Cheirava aos corredores do Coliseu ao ar livre, cheios de esquisitos pássaros inventados em gaiolas de rede, [...] Por essa época, eu alimentava a esperança insensata de rodopiar um dia espirais graciosas em

torno das hipérbolas majestáticas do professor preto, vestido de botas brancas e calças cor-de-rosa, deslizando no ruído de roldanas com que sempre imaginei o voo difícil dos anjos de Giotto, a espanejarem nos seus céus bíblicos numa inocência de cordéis (ANTUNES, 2010, p. 07; 11).

A narrativa nos faz retornar às palavras de Bosi, transcritas anteriormente, no que diz respeito à não recuperação de acontecimentos já realizados. Percebemos que, na citação do narrador-personagem, há certo saudosismo. A infância é descrita como um momento mágico, cheio de encantos, em que, em algumas ocasiões, “os bichos chegavam a ser mais bichos”, porque eram vistos pelos olhos inocentes e pueris dos jovens. A magia vivenciada no passado por esse narrador contrasta, drasticamente, com a presente obscuridade da guerra de que trata a obra. E é só diante dessa vivência em Angola que essa magia parece ser mais intensa. O homem que veio da guerra não é mais um garoto que visitava o jardim zoológico aos domingos; e isso influencia a sua transformação e modifica, diretamente, as suas lembranças pretéritas.

Jacques Le Goff (1996, p. 477), em sua obra **História e Memória**, nos fala:

A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não a servidão dos homens.

Essa memória questionada por Antunes tem sido utilizada não para a libertação de que fala Le Goff, mas para o aprisionamento de um povo que segue olhando para trás, sem perceber as agruras como aquelas vividas durante a ditadura salazarista. Antunes, através da sua obra, torna a memória coletiva libertadora, e não ligada à servidão. É a partir daí que a desconstrução social em *Os cus de Judas* é feita.

2.3 A DESCONSTRUÇÃO IRONICA DO IMÁGINÁRIO PORTUGUÊS

A ironia, temática que será analisada neste capítulo, é uma figura de retórica cuja definição apresenta vertentes diversas, na busca por um conceito que abarque todas as suas características. A teórica Linda Hutcheon (2000, p. 19), em sua obra **Teoria e política da Ironia**, nos diz que a ironia é uma “[...] areia movediça em potencial”. Diante das palavras da autora, percebemos quão complexo é esse conceito.

Segundo Duarte (1994, p. 55),

Tradicionalmente define-se a ironia como a figura de retórica em que se diz o contrário do que se diz, o que implica no reconhecimento da potencialidade

de mentira implícita na linguagem. E embora varie, conforme a época, a estratégia da ironia será basicamente a de falar por antífrase, principalmente se ampliado o conceito de “contrário” para “diferente” e se se considerar que a ironia “expressa” muito mais do que diz.

As palavras da autora mostram que a ironia é algo desconcertante, uma vez que desestabiliza as certezas que pode haver em qualquer afirmação. Segundo Linda Hutcheon (2000, p. 32), “a ironia remove a certeza de que as palavras signifiquem apenas o que elas dizem”. Percebemos, dessa forma, que estamos diante de um elemento capaz de desestabilizar as convicções existentes em uma dada cultura, povo e nação.

A ironia só ocorre dentro de uma comunidade específica, compreendida por um contexto também específico. O que, para uns, é piada ou crítica severa, pode não ser para outros. Assim, a existência da ironia só é possível dentro de um âmbito em que a mesma seja compreendida. Isso explica por que algumas ironias feitas com a intenção irônica não são compreendidas como tal, e vice-versa. Pois, como explica Hutcheon (2000, p. 27-28),

[...] há um “ironista” com intenção e suas plateias pretendidas – a que “pega” a ironia e a que não “pega” a ironia. [...] existem ironias que você, como ironista, pode fazer com intenção, mas que permanecem despercebidas dos outros. [...] Os participantes da ironia são, é verdade, o interpretador e o ironista. O interpretador pode ser – ou não – o destinatário visado na elocução do ironista, mas ele ou ela (por definição) é aquele que atribui a ironia e então a interpreta: em outras palavras, aquele que decide se a elocução é irônica (ou não) e, então, qual sentido irônico particular ela pode ter. [...] É por isso que a ironia é um “negócio arriscado” (Fisch, 1983: 176): não há garantias de que o interpretador vá ‘pegar’ a ironia da mesma maneira como foi intencionada.

A compreensão de tal ferramenta estética remete a um caráter extremamente discursivo, social, cultural e político da ironia. Sobre essas questões é que a ironia se consolida, pois o caráter discursivo alia-se às questões de poder que se associam às práticas linguísticas de cada comunidade. Hutcheon (2000, p. 30) nos explica:

[...] a ironia acontece como parte de um processo comunicativo; ela não é um instrumento retórico estático a ser utilizado, mas nasce nas relações entre significados, e também entre pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações.

É dentro desse processo comunicativo que a ironia se comporta como um forte elemento de desconstrução. Nas comunidades em que as relações de poder são estabelecidas, a linguagem é uma importante ferramenta de manutenção, utilizada, muitas vezes, para que esse poder se mantenha. Quem domina a língua domina aqueles que “desconhecem” a língua. Entre as formas

de poder exercidas pela linguagem, encontra-se a ironia. Essa ferramenta estética é utilizada como um recurso de dominação e influência de um grupo social sobre outro. A definição de ironia rodeia-se de uma intensa complexidade. Segundo Maria Joana Guimarães (2001, p. 414), algumas características são atribuídas à ironia, podendo identificá-las tanto em situação de fala quanto de escrita. Dentre elas,

[...] poder-se-ão mencionar certas modulações gestuais ou entonárias (mudar o tom de voz, pestanejar, pigarrear, etc.) e, já a um outro nível, as frases demasiadas longas, as repetições de certas palavras ou expressões – ou, no texto escrito, o recurso à escrita em itálico ou a utilização de aspas e parênteses.

Acrescentamos a essas possíveis características o contexto, pois é dele que a realização da ironia depende diretamente, uma vez que não poderíamos entender a ideia de ironia, sem conhecer o contexto que a engloba. Todos devem estar envolvidos no processo, para que haja a comunicação e a ironia surta efeito. Linda Hutcheon (2000, p. 16) afirma que “a ironia possui uma aresta avaliadora e consegue provocar respostas emocionais dos que a pegam e dos que a não pegam, assim como dos seus alvos e daqueles que algumas pessoas chamam de suas ‘vítimas’”. A autora ainda acrescenta que alguns elementos caminham juntos para que a ironia se realize; são eles: “[...] sua aresta crítica; sua complexidade semântica; as ‘comunidades discursivas’ [...] o papel da intenção e da atribuição da ironia; seu enquadramento e seus marcadores contextuais (HUTCHEON, 2000, p. 19).” São esses elementos que fazem a ironia possível.

Essas marcas que parecem comuns à ironia não são capazes de sistematizá-la ou de criar um padrão que a defina, mas não podemos negar que, ao fazer uso da ferramenta irônica, comumente recorre-se a esses fatores que estão atrelados a ela. No contexto com o qual a ironia se vincula, há uma forte carga emotiva variada, que a acompanha. Assim, a ironia é capaz de ferir, magoar, rebaixar e destronar os seus alvos, podendo, por isso, desconstruir conceitos, historicamente estabelecidos. Como explica Hutcheon (2000, p. 33),

a ironia irrita “porque ela nega nossas certezas ao desmascarar o mundo como uma ambiguidade” (Kundera, 1986: 134). Mas ela também pode zombar, atacar e ridicularizar; ela pode excluir, embaraçar e humilhar. [...] A ironia sempre tem uma aresta; ela às vezes tem um “ferrão” (Gutwirth, 1993: 144). [...] existe uma “carga” afetiva na ironia que não pode ser ignorada e que não pode ser separada de sua política de uso se ela for dar conta da gama de respostas emocionais (de raiva a deleite) e os vários graus de motivação e proximidade (de distanciamento desinteressado a engajamento apaixonado).

Às vezes a ironia pode mesmo ser interpretada como uma retirada de afeto; às vezes, entretanto, há um engajamento deliberado de emoção.

A complexidade da ironia atinge todos os campos, dos linguísticos aos sentimentais, como explica a teórica. Podemos perceber que a manifestação irônica está diretamente ligada à recepção, e que essas diversas reações só demonstram quão intenso seu resultado final pode ser. Hutcheon (apud CHAMBERS, 1990, p. 46), ao tentar responder por que as pessoas teimam em utilizar um elemento linguístico tão complexo e hermético, afirma que: “[...] apesar dos riscos, a circunlocução e a aresta crítica da ironia ainda fazem dela um ‘modelo possível para oposição toda vez que alguém está implicado num sistema que esse alguém acha opressivo’”. A ironia é, também, uma válvula de escape do mundo tirânico. Por meio dela, nos posicionamos e desestabilizamos possíveis alvos. O fato de a ironia ser uma figura capaz de questionar verdades e certezas culturais faz com que se torne uma ferramenta estética potente, capaz de desconstruir conceitos, crenças e instituições. A ironia sempre tem um alvo, e seu fio é sempre cortante (HUTCHEON, 2000, p. 33). Em **Os cus de Judas**, a ironia destinada por António Lobo Antunes tem endereço certo, e o seu corte é perturbador. Ao lançar críticas sobre a cultura do povo português, seu modo de vida e sobre as verdades que sustentam seu passado de glórias, Antunes acerta com afinco o ego de um povo cujo imaginário solidifica-se sobre os acontecimentos passados. O resultado da sua crítica ferrenha e irônica foi a rejeição inicial da sua obra por seus conterrâneos, que sentiram na pele o corte irônico antuniano, que buscava, por meio de sua escrita, registrar diversas possibilidades de se entender a guerra colonial, o salazarismo, bem como o pretérito remoto, pautado nas Navegações. O uso da ironia, nesse contexto, só é possível porque:

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. (ABREU, 2006, p. 86).

Esse leque de interpretações de que trata a autora acontece, entre outras coisas, por causa do contexto em que cada indivíduo está inserido. O leitor que não seja português interpretará a ironia exposta por Antunes de forma diferente da interpretação feita por um português. Essa dissonância na interpretação ocorre porque a ironia manifesta-se de forma diferente para cada leitor. Outro aspecto que deve ser considerado relaciona-se com o contexto, pois a ironia não

surtirá efeito naqueles leitores que desconhecem a História portuguesa, pois, como nos fala Duarte (1994, p. 65):

Ironia e literatura têm, portanto, uma estrutura comunicativa; ambas dependem de um receptor para que possam existir realmente. A ironia depende de um receptor para ser compreendida ou até para existir; o texto deseja o leitor e usa artifícios para conquista-lo e prendê-lo, sendo o fingimento da ironia um dos processos utilizados para isso.

A ironia só existe quando o receptor a entende como tal e quando o ambiente em que ela se insere está em diálogo com o do ironista. Segundo Enright (1986 apud HUTCHEON, 2000, p. 26), “as armas da ironia apontam para todos os lados”, então qualquer um pode vir a estar na linha de fogo. Assim, as obras literárias também são universais e extrapolam as barreiras de tempo e lugar, o qual é também de leitura de mundo. Ocorre que a comunicação será plena apenas quando os receptores estiverem contextualizados. Em **Os cus de Judas**, a crítica feita por seu autor dirige-se a uma série de instituições e situações diversas; assim, a ironia atinge a Igreja, o Estado e a Família tradicional portuguesa. Na citação a seguir, percebemos que Antunes revê a ideia construída em torno daquilo que seria o ideal de homem português, patriarca da família e seguidor das normas estabelecidas pelo Estado e pela Igreja:

Os homens da família, cuja solenidade pomposa me fascinara antes da primeira comunhão, quando eu não entendia ainda que os seus conciliábulos sussurrados, inacessíveis e vitais como as assembleias de deuses, se destinavam simplesmente a discutir os méritos fofos das nádegas da criada, apoiavam gravemente as tias no intuito de afastarem uma futura mão rival em beliscões furtivos durante o levantar dos pratos (ANTUNES, 2010, p. 13).

A situação descrita por Antunes é intensamente povoada pela ironia. Podemos enxergá-la na oposição existente entre os homens de solenidade pomposa, que se reuniam, aparentemente, para discutir temas sérios, mas, na verdade, tratavam de assuntos não tão nobres como faziam parecer. As reuniões desses homens não eram acessíveis ao narrador, que, ironicamente as compara à assembleia de deuses. A comparação pode ser entendida como uma crítica ao clérigo que se coloca como intermediador entre Deus e os seus seguidores, fazendo desse lugar um meio para manipular e moldar o pensamento e comportamento das pessoas. Além disso, há nessa comparação um desmerecimento dessa possível assembleia que aconteceria entre as entidades superiores, desmerecendo-a, promovendo a ideia de que os possíveis assuntos discutidos não fossem relevantes, apenas maquiados pelos dogmas da igreja, mascarados pela mesma solenidade pomposa que abarcava os homens da família.

Nada escapa ao olhar crítico do escritor de Benfca, a exemplo de Salazar, que chefiou o governo português durante trinta e seis anos, transformou o país em uma ditadura, e é alvo do olhar irônico do autor de **Os cus de Judas**:

O espectro de Salazar pairava sobre as calvas pias labaredzinhas de Espírito Santo corporativo, salvando-nos da ideia tenebrosa e deletéria do socialismo. A PIDE prosseguia corajosamente a sua valorosa cruzada contra a noção sinistra de democracia, primeiro passo para o desaparecimento, nos bolsos ávidos de ardinhas e marçanos do faqueiro do cristofle. (ANTUNES, 2010, p. 13).

Nas linhas transcritas acima, a ironia pode ser percebida na ideia sugerida de que apenas a imagem de Oliveira Salazar já seria suficiente para espantar os fantasmas da democracia e do socialismo. Tendo em vista que a ironia objetiva dizer o contrário do que se diz, podemos considerar que os termos “tenebrosa” e “deletéria” são irônicos, uma vez que a obra antuniana traça uma crítica ferrenha ao regime salazarista que se instalou em Portugal. A ideia do socialismo não deveria ser encarada como a única ameaça destruidora, já que o capitalismo conseguiu ser tão destrutivo quanto o socialismo poderia ter sido. Ao analisar a obra em questão, percebemos que a ironia se comporta como um contradiscurso que visa legitimar-se como um elemento fundamental de desestabilização dos discursos consagrados pela História oficial.

“Felizmente que a tropa há-de torná-lo um homem” (ANTUNES, 2010, p. 13): essas palavras, que, segundo o narrador, eram como uma profecia das velhas tias, que acreditavam piamente que a guerra traria algum benefício ao jovem sobrinho e também ao velho-novo país, são questionadas e desconstruídas de forma irônica, quando o autor mostra que a guerra não possui sequer essa utilidade, já que, ao retornar de Angola e visitar essas mesmas tias, o narrador diz ter ouvido de uma delas: “Estás mais magro. Sempre esperei que a tropa te tornasse um homem, mas contigo não há nada a fazer.” (ANTUNES, 2010, p. 196). O fracasso dessas palavras proferidas pelas tias revela, entre outras coisas, que uma guerra é sustentada por motivos fúteis, que não levam em consideração as suas reais consequências. Tornar-se homem jamais seria um motivo justo e sólido que justificasse a ida de alguém para uma guerra, matar ou morrer.

A ironia se associa a uma série de questões de vários âmbitos. A ironia, na maior parte das vezes, fere e desconcerta o homem e as suas certezas. Percebemos que o uso da ironia permite que o mundo seja visto por outro ângulo. Aquilo que nos parece sólido, diante da ironia, desmancha-se. Em **Os cus de Judas**, percebemos que ironia representa uma importante

ferramenta estética que auxilia na desconstrução do imaginário português, das instituições, e de vários outros conceitos, causando mal-estar em seus alvos de ataque.

2.4 O GROTESCO EM *OS CUS DE JUDAS*

Os cus de Judas é uma obra essencialmente grotesca. Nela, as estruturas sociais, linguísticas e romanescas são deformadas e abaladas, expondo a reificação dos seres humanos e sua inferiorização. As formas tradicionais são reinventadas e, por isso, ganham uma nova configuração. Em meio a uma sociedade completamente metamorfoseada, a aplicação do grotesco mostra-se adequada, na medida em que nos permite romper com referenciais e estruturas estabelecidas, mostrando-nos ser possível conceber o mundo de outra forma.

Segundo Kayser (1986, p. 159), “o grotesco é uma estrutura. Poderíamos designar a sua natureza com uma expressão que já se nos insinuou com bastante frequência: o grotesco é o mundo alheado (tornado estranho)”. O grotesco é comumente ligado ao mau gosto, ao sombrio e à desproporção de pessoas, objetos e acontecimentos. Associa-se ao feio, evidencia aquilo que a sociedade se nega a enxergar e, por isso, causa estranhamento, pois rompe com as formas e padrões de beleza, com as certezas e a fixidez que são estabelecidas e aceitas pela sociedade.

Ao investigar a origem do termo “grotesco”, Kayser (1986, p. 17) nos diz:

A “grotesca”, isto é, grotesco, e os vocábulos correspondentes em outras línguas são empréstimos tomados do italiano. La grottesca e grotesco, como derivações de *grotta* (gruta), foram palavras cunhadas para designar determinada espécie de ornamentação, encontrada em fins do século XV, no decurso de escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras regiões da Itália.

Ao expor as possíveis origens plásticas do termo, Kayser nos mostra que as manifestações do grotesco são antigas e que a palavra se referia a um estilo de pintura diferente, até então desconhecido, cuja prática se desenvolveu em um período de transição da arte romana.

A estética do grotesco evidencia o lado humano que, de alguma forma, é escondido pelos “acordos” sociais; evidencia também a heterogeneidade e extrapola os limites impostos pelas convenções estabelecidas pela sociedade: “[...] é o olhar através do inatural e dos disfarces para a verdadeira natureza do homem, a sua ‘arquiforma’”. (KAYSER, 1986, p. 115). Assim, o grotesco subverte e desconstrói conceitos previamente formados. O mundo grotesco é o mundo do estranhamento, é o nosso mundo posto à prova. É o conhecido que, de repente, desconhecemos, e que, por isso, nos assusta, pois, segundo Kayser (1986, p. 159), “para

pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi, pois, o nosso mundo que se transformou”. Essa transformação do universo, proveniente do grotesco, é a forma mais expressiva de representação das transformações que ocorrem no mundo contemporâneo e que atingem o homem pós-moderno. É a partir desse não reconhecimento do mundo que o grotesco promove uma nova forma de ver a sociedade, fazendo com que o sujeito inserido nela passe a enxergá-la de outra maneira.

O grotesco traz à tona aquilo que a sociedade deseja encobrir. Temas normalmente encobertos por crença e/ou pudores sociais, como comer e beber demasiado, defecar, dar à luz, amamentar em público, relacionar-se sexualmente, são comumente utilizados pelo grotesco, que busca evidenciá-los em seus exageros.

Ao discorrer sobre esse elemento tão desconcertante, Wolfgang Kayser (1986, p. 31) afirma:

Várias sensações, evidentemente contraditórias, são suscitadas: um sorriso sobre as deformidades, um asco ante o horripilante e o monstruoso em si. Como sensação fundamental, [...] aparece um assombro, um terror, uma angústia perplexa, como se o mundo estivesse saindo fora dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum. [...] O mundo do grotesco é o nosso mundo e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado em uma ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve e suas ordenações.

O grotesco desestabiliza o real. A presença de temáticas como as citadas anteriormente causa, muitas vezes, estranheza e desconforto do homem para consigo e com seu mundo, pois todos esses temas, apesar de encontrarem-se envoltos em alguns tabus, compõem o espaço social em si e são atributos do grotesco. Porém,

apesar de todo o desconcerto e de todo o horror inspirados pelos poderes obscuros, que estão à espreita por trás de nosso mundo e nos podem torná-lo estranho, a plasmação verdadeiramente artística atua ao mesmo tempo como uma libertação secreta. O obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar. Daí somos conduzidos a uma última interpretação: a configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo. (KAYSER, 1986, p. 161 [grifos do autor]).

A estética grotesca busca desconstruir a ideia de perfeição estabelecida pela sociedade. Assim, a sua presença descortina aquilo que tende a ficar oculto e encoberto. Essa revelação do mundo “escondido” permite incluir aquilo e aqueles que se encontram à margem da sociedade. O grotesco, como vimos na citação anterior, tenta encarar e escancarar essas mazelas

obscrecidas, fazendo com que os seres humanos consigam dialogar com o lado “feio e imperfeito” da vida.

O exagero, a evidência do ridículo, a paródia, a alusão às partes baixas do corpo também são temáticas abordadas pelo mundo grotesco, que tem um caráter crítico, buscando desconstruir convenções, crenças e ideologias, através de uma espécie de degradação de pilares. Assim, o grotesco iguala e dessacraliza a partir do rebaixamento. Bakhtin (1987) nos diz que o uso de termos agressivos é uma das formas de rebaixar, humilhar e destronar. Em uma das passagens de **Os cus de Judas**, ao retornar para casa para visitar a sua filha recém-nascida, o narrador-personagem refere-se a Portugal utilizando termos chulos e degradantes, ferindo, indiretamente, o ego de um povo: “–Merda de país de merda – declarei eu para o chofer, o qual me respondeu com um soslaio desconfiado no retrovisor [...]” (ANTUNES, 2010, p. 84). O uso da palavra “merda”, segundo Bakhtin (1987, p. 25), representa uma forma caracteristicamente grotesca de degradar e diminuir algo:

[...] expressões, como “vai à ...”, humilham o destinatário segundo o método grotesco, isto é, elas o enviam para o baixo corporal absoluto, para o túmulo corporal (ou os infernos corporais) onde ele será destruído e de novo gerado.

Diante da citação, percebemos que o termo utilizado pelo narrador-personagem ao se referir ao seu país é expressivamente degenerativo. Por outro lado, o filósofo russo ressalta que essa destruição é seguida por uma recuperação daquilo que é rebaixado pelo social.

Segundo Mikhail Bakhtin (1986, p. 17), em sua obra **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**, na Idade Média, essas manifestações grotescas provocavam um riso desconcertante, opondo-se aos poderes absolutistas vigentes na época, a exemplo da Igreja e do Estado, com o objetivo de questioná-los, rebaixá-los e dessacralizá-los. Como explica Bakhtin (1986, p. 17), “o traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”.

Diante das palavras de Bakhtin, percebemos que o grotesco não é uma manifestação inocente e despreziosa. Ela possui uma função crítica e social que desconstrói e subverte conceitos, mas não para destruí-los, pois, ao mesmo tempo em que os ataca, as manifestações grotescas regeneram seu objeto de ataque. Não há negação ou destruição, mas, sim, uma forma diferente de olhar o mundo à nossa volta.

O monstruoso, a fusão do ser humano com animais e plantas e o sobrenatural são citados por Kayser (1986) como características marcantes desse elemento. O grotesco rompe os limites

entre os reinos animal, mineral, vegetal: “O grotesco é ‘sobrenatural’ e ‘absurdo’, isto é, nele se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo” (KAYSER, 1986, p. 30). Nas palavras de Kayser, transcritas acima, percebemos que, dentro da estética grotesca, há uma mudança de paradigmas, uma modificação na ordem natural das coisas. Os limites tornam-se tênues. Nas obras de artes que são caracterizadas pelo grotesco, percebemos a presença de alguns elementos que também devem ser levados em consideração quando tentamos traçar um perfil que defina aquilo que caracterizaria o grotesco. Assim, citando Wolfgang Kayser (1986, p. 157-158),

Há animais preferíveis pelo grotesco, como serpentes, corujas, sapos, aranhas- os animais noturnos e os rastejantes, que vivem em ordens diferentes, inacessíveis ao homem. O grotesco gosta, ademais de todas as sevandijas. [...] Mas o animal grotesco puro e simplesmente é o morcego.

Diante das palavras de Kayser, percebemos que os temas agraciados pelo grotesco relacionam-se com um mundo subterrâneo que comumente causa repulsa e asco nas pessoas. A preferência do grotesco pelo morcego pode ser justificada pela estranheza dos seus hábitos e formas, pois é o único mamífero que voa. Seus braços e mãos possuem forma de asas, é ágil em seus movimentos:

[...] um animal crepuscular, de vôo silencioso, com inquietante agudeza perceptiva e de segurança infalível nos rápidos movimentos. [...] É estranho até no repouso, quando permanece envolto em suas asas como num manto, dependurado de uma trave com a cabeça para baixo (KAYSER, 1986, p. 158).

Além da presença dos animais na arte grotesca, devemos dar atenção à forma como o grotesco se serve do corpo humano, desconstruindo-o de diversas formas, evidenciando um corpo diferente daquele que é visto pelas pessoas e aceito em sociedade. O corpo grotesco se opõe ao corpo perfeito estabelecido pela organização ocidental. Sobre isso, Mikhail Bakhtin (1987, p. 23) nos diz:

[...] o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excremências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. [...]. É um corpo eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais extremamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro.

No grotesco, o corpo está sujeito a modificações. As fronteiras entre os diversos corpos são extrapoladas, sendo fundidos, muitas vezes, a outros elementos da natureza, o que mostra a relação entre eles e o universo em que estão inseridos. O grotesco atenta-se para as partes baixas do corpo, mais próximas do chão, fazendo alusão ao inferno. Daí a presença da escatologia, da constante referência às nádegas e aos órgãos sexuais. Mesmo quando há, em seus relatos, a presença de órgãos superiores, eles, mesmo que de forma metafórica, relacionam-se com as partes baixas do corpo. As mutações do corpo físico são abordadas pelo grotesco: o feio, o aleijado, os miseráveis, enfim: todo aquele que não se encaixa nos padrões estéticos da sociedade é atributo do grotesco.

Ao analisar as teorias e obras dos teóricos que tratam do grotesco, percebemos que a obra de António Lobo Antunes possui características tão grotescas quanto aquelas elencadas pelos teóricos aqui expostos. O mal-estar, o desconforto de pertencer ao mundo, a acidez das representações impregna o relato da guerra colonial feita pelo autor português. É no relato de Antunes que essas características aparecem e são aqui analisadas.

A desconstrução desenvolvida pelo autor português é feita de forma irônica e grotesca. Na obra, quando o narrador-personagem discorre acerca do conflito de Ultramar, a narrativa antuniana encobre-se de uma lúgubre e desconfortável escuridão. É aí que encontramos o grotesco:

Talvez que finalmente, papando-me, me descubra de repente unicórnio, a abraça, e você agite os braços espantados de borboleta cravada em alfinete, pastosa de ternura. Comprariamos bilhetes para o comboio que circula no Jardim, de bicho em bicho, o seu motor de corda, evadido de um castelo-fantasma de província, acenando de passagem à gruta de presépio dos ursos brancos, tapetes reciclados. Observariamos oftamologicamente a conjuntivite anal dos mandris, cujas pálpebras se inflamam de hemorroidas combustíveis. (ANTUNES, 2010, p. 9).

Ao discorrer acerca de uma possível relação de afeto entre o narrador e a moça com quem conversa, percebemos que os termos utilizados destoam daqueles que normalmente caracterizam uma narrativa de conquista afetiva ou uma história de amor. Em Antunes, o que há é a presença de termos que, em situações cotidianas, dificilmente seriam utilizados, como os que aparecem na citação acima: conjuntivite anal e hemorroidas combustíveis. Isso ocorre porque o autor nos coloca defronte da escrita grotesca que, muitas vezes, tende ao cômico. A animalização do homem e a referência às partes baixas são características dessa ferramenta estética. Sobre isso, Kayser (1987, p. 24) nos diz que “a mistura do animalesco e do humano, o monstruoso como a característica mais importante do grotesco, já transparece no primeiro

documento em língua alemã”. As palavras de Kayser mostram que a união do corpo humano com o corpo animal representa um dos fatores associados ao grotesco.

O corpo grotesco é imperfeito e inacabado. É um corpo que não encontra lugar dentro da estética do belo, e que não se encaixa nos padrões de beleza estabelecidos pela sociedade ocidental: “Beijar-nos-íamos diante das grades dos leões, roídos de traça como casacos velhos, a arregaçarem os beijos sobre as gengivas desmobiladas.” (ANTUNES, 2010, p. 09). O rei das selvas, animal imponente, bonito, é comparado por Antunes a um casaco velho, sem dentes. A descrição antuniana desmistifica a ideia de perfeição atribuída a esse animal, o que caracteriza o uso do grotesco na obra, porque os personagens seriam as duas coisas: o felino e a vestimenta, na situação crítica narrada. Esse uso pode ser visto também na seguinte citação, em que os personagens são mesclados aos demais elementos das cenas:

Gago Coutinho era também o café do Mete Lenha, branco sopinha de massa cujo esforço para falar o torcia de caretas de defecção, casaco com uma espécie de botija de gazcidla enfeitada de colares estridentes, sempre a queixar-se aos oficiais dos beliscões com que os soldados lhe homenageavam as nádegas atlânticas, difíceis, aliás, de discernir numa mulher aparentada a um imenso glúteo rolante em que mesmo as bochechas possuíam qualquer coisa de anal e o nariz se aparentava a inchaço incómodo de hemorróida [...] (ANTUNES, 2010, p. 39).

E, mais uma vez, na passagem que segue:

Cabrões, pensava eu a beber cubas-livres solitária ao balcão, cabrões gordos e suados, ricaços de merda, traficantes escravos, e invejava as gargalhadas que as mulheres lhes segredavam nos pelos das orelhas, os abraços dos ombros redondos delas, as nuvens de perfume espesso que os sovacos e as virilhas expeliam como turíbulos ao mais mínimo aceno [...] (ANTUNES, 2010, p. 112).

Na descrição feita das nádegas da mulher, percebemos o exagero na descrição e, novamente, a referência às partes baixas. O aumento nas proporções é característico do grotesco: “O exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são, segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do estilo grotesco.” (BAKHTIN, 1986, p. 265). Já na segunda citação, percebemos a presença de outro elemento agraciado pelo grotesco: a referência aos excrementos, às partes baixas e à doença. As autoridades e os homens poderosos da nação são ridicularizados e rebaixados, chamados de merda. Essa ridicularização é estendida para a igreja através da imagem do turíbulo, incensário utilizado na liturgia, missas e outros eventos religiosos. A pureza exalada pelo objeto é dessacralizada através da comparação com o cheiro

que emana das axilas e virilhas. É nessa comparação do sagrado com o profano que Antunes rebaixa as instituições religiosas e os homens de poder.

Ao analisar a desconstrução, em qualquer obra, devemos nos atentar para o fato de que ela não é sinônimo de destruição. Assim, a presença do grotesco como ferramenta utilizada por Antunes na obra em questão não representa uma forma de negar e/ou ridicularizar o objeto de crítica. Assim, muitas vezes, o grotesco rebaixa para restaurar, como aponta Bakhtin (1987, p. 19):

A degradação cava o tumulto corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profundamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo.

Essa consideração acerca do rebaixamento grotesco vai ao encontro do conceito de desconstrução de Antunes, em sua obra. Em **Os cus de Judas**, a subversão é feita com o objetivo de lançar um novo olhar sobre as verdades absolutas e consagradas, ao longo do tempo. Assim, o grotesco representa um meio para que essa desconstrução se realize. Lobo Antunes, assim, convida os seus leitores e a própria nação portuguesa a se reerguerem com novas ações e com perspectivas mais compatíveis com as mudanças históricas. Sabemos, entretanto, que o despertar para o novo não constitui uma ação fácil. Nem todos compreendem a linguagem múltipla do grotesco. O mesmo ocorre com a ironia.

A presença do grotesco pode causar em seus receptores certo estranhamento; dessa forma, o leitor desavisado pode encontrar na obra de António Lobo Antunes uma série de elementos que podem tornar a escrita indigesta e desconfortável, pois sua linguagem inovadora, provocante e um tanto rebelde busca chamar a atenção para aquilo que está sendo dito. Sobre isso, Arnaut (2009, p. 131), afirma:

Não é menos verdade, porém, que a utilização de um certo prosaísmo linguístico, onde se inclui o uso do palavrão, ou o recurso a imagens banalmente inusitadas, chocou e ainda choca, seguramente, um determinado tipo de mentalidade literária conservadora.

O uso do palavrão e das imagens inusitadas de que fala Arnaut são os elementos relacionados ao grotesco e muito comuns na obra analisada neste trabalho, os quais podem ser vistos a seguir:

[...] 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, a jogar as damas com o capitão idoso saído de sargento que cheirava a menopausa de escriturário resignado e sofria do azedume crónico da colite [...] (ANTUNES, 2010, p. 40).

Do mesmo modo, na passagem a seguir:

[...] nunca os eucaliptos de Ninda se me afiguraram tão grandes como nessa tarde, grandes, negros, altos, verticais, assustadores, o enfermeiro que me ajudava repetia Caralho caralho caralho com pronúncia do norte, viemos de todos os pontos do nosso país de pedra e mar para morrer em Ninda, Caralho caralho caralho repetia eu com o enfermeiro no meu sotaque educado de Lisboa [...] (ANTUNES, 2010, p. 57).

Os trechos acima, além de possuírem manifestações do grotesco, são uma crítica à guerra e a seus absurdos. O desespero de fazer parte dela expressa o quanto o narrador está indignado com a existência do conflito. O uso dessa linguagem de baixo calão nos remete às palavras de Bakhtin (1986), que, ao traçar considerações sobre as manifestações grotescas durante as festas de carnaval na Idade Média, nos diz que havia uma quebra das barreiras hierárquicas e dos limites éticos, o que permitia o uso de palavras de baixo calão e de palavrões. Como diz Bakhtin (1986, p. 09):

Em consequência, essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência.

Respeitando-se os limites de tempo e espaço, podemos associar o ambiente carnavalesco de que fala Bakhtin ao ambiente da guerra, vivido por António Lobo Antunes. Essa associação resulta do fato de que, no combate, os limites hierárquicos e as barreiras se dissolvem. A hostilidade da guerra, o medo da morte e o sofrimento unem e colocam todos os indivíduos que

a vivenciam no mesmo patamar. São esses elementos que justificam o fato de um médico utilizar palavras de baixo calão durante o ambiente de trabalho.

Apesar do seu caráter sombrio, incômodo, indigesto, o grotesco protagoniza o feio, expurga as angústias humanas e externa as inquietudes da vida. O grotesco transmite para o material as mais íntimas agonias que habitam o subconsciente dos seres humanos, evidencia o absurdo, o improvável e unifica os seres, através do sarcasmo e da comicidade.

Vemos, em Antunes, as tendências de uma escrita literária inovadora, que, apesar de abordar temas que se ligam diretamente à História de Portugal, dialogam também com questões da existência humana. Além disso, parte da História de Portugal também é nossa, uma vez que fomos colonizados por ele.

Em **Os cus de Judas**, aprendemos, entre outras coisas, que, quando a ordem natural das coisas é desrespeitada, quando entramos tão depressa em uma noite escura ou quando não sabemos o que fazer quando tudo arde, ainda poderemos dar boa tarde às coisas aqui em baixo. Porque desconstrução não é destruição. O grotesco atua no rebaixamento dos seus elementos alvos. Antunes usa-o para destronar os grandes atores e heróis que protagonizam a história, hábitos e costumes de Portugal. Mais do que apropriar-se do grotesco para desconstruir, o grotesco está na linguagem de António Lobo Antunes. Em **Os cus de Judas**, a narrativa antuniana parece caminhar sem rumo, transitando entre passado, presente e futuro. A falta de linearidade na narrativa parece querer transpor para o leitor a confusão psicológica e temporal na qual os envolvidos no conflito parecem se inserir. As noções de tempo parecem se dilatar em um cenário atípico, no qual as folhas do calendário teimam em não querer passar. A multiplicidade de vozes no romance, os longos parágrafos e a ausência de diálogo no texto, mesmo quando subtendemos que o narrador conversa com uma mulher, revelam-nos a densidade da solidão do narrador, além da agonia e da angústia que lhe resulta da guerra. Todas essas inferências partem da forma como o autor expõe suas ideias no papel.

O grotesco também busca evidenciar o exagero e os extremismos das formas das coisas e dos personagens, dos gestos e dos acontecimentos. Por isso, nada mais adequado do que uma escrita grotesca para relatar um acontecimento grotesco como a guerra. “O grotesco desestrutura a organização natural das coisas e constrói um mundo com as suas próprias leis” (VALVERDE, 2017, p. 285). As normas são reinventadas, criam-se novos moldes. O estranho e o irreal ganham espaço dentro das estruturas grotescas. Aceita-se, por exemplo, dentro dessas perspectivas, que um médico, oriundo de uma família tradicional portuguesa, brade que o tempo em que se dispôs a defender o seu país no conflito foram “[...] vinte e cinco meses de comer merda, e cair por merda, e lutar por merda, e adoecer por merda, e cair por merda, nas tripas

[...]” (ANTUNES, 2010, p. 170). A hombridade do conflito é rebaixada ao nível mais insignificante, e a anáfora utilizada pelo narrador dá ênfase à ideia de que a guerra existiu unicamente para destruir vidas.

Para Muniz Sodré, “realmente, o fabuloso, o aberrante, o macabro, o demente – enfim, tudo à primeira vista se localiza numa ordem inacessível à ‘normalidade’ humana – encaixam-se na estrutura do grotesco.” (SODRÉ, 1972, p. 38). Assim, as “feições de gárgula das mulheres” (ANTUNES, 2010, p. 37), as “órbitas globulosas de sapos da bailarina” (ANTUNES, 2010, p. 77) ou as “bochechas pesadas de buldogue da porteira” (ANTUNES, 2010, p. 91) são representações do grotesco usadas pelo autor, conduzindo o leitor através de uma narrativa subversiva, que questiona, inclusive, os padrões estabelecidos pela sociedade para enquadrar o corpo. Os personagens criados por Lobo Antunes, homens e mulheres, possuem traços que quebram e questionam as amarras utilizadas pela sociedade para padronizar o corpo. Todas as outras formas corporais que não atendem a essas regras sociais são um mote para a escrita do autor português. Antunes carnavaliza e evidencia a face excêntrica do corpo, como uma maneira de criticar a sociedade ocidental, que, ainda hoje, não aceita a diversidade física e comportamental dos indivíduos. Em sua obra, o autor mostra que o corpo do homem carrega patologias, desconfortos e incorreções e que, sem a vida que o habita, torna-se apenas matéria, “pedaços de cartilagens e de ossos e de sangue” (ANTUNES, 2003, p. 193). Essa imperfeição nos é revelada sob o prisma inusitado do grotesco, instigando em seus leitores novos modos de enxergar a existência e a forma humana.

O grotesco rebaixa para reinventar e valorizar os que estão longe dos padrões sociais. A personificação de seres inanimados é outro elemento utilizado na obra para marcar o seu caráter grotesco de crítica das ações e condutas do homem em sociedade. Seres inanimados ganham autonomia para se autogerirem:

[...] as torneiras e os autoclismos principiam um a um a deixar de funcionar, os estores empenam como pálpebras complicadas impossíveis de abrir, [...] lentamente, insidiosamente, a casa morre: as pupilas fundidas das lâmpadas fitam-me numa névoa de agonia [...] (ANTUNES, 2010, p. 90).

Antunes dá vida a esses seres que se autodestroem. A responsabilidade pela manutenção do lugar não pertence ao narrador. Talvez por não ter disposição para atuar sobre sua própria vida, o narrador atribui a culpa da falência desses objetos a eles mesmos. E a agonia das lâmpadas confunde-se com a sua agonia. O narrador segue inerte, incapaz de modificar a realidade na qual se insere.

O grotesco desestabiliza o mundo real. O natural, o tradicional são revistos e reformulados. E são esses desajustes que possibilitam que os discursos tradicionais sejam lidos e compreendidos nas suas entrelinhas (VALVERDE, 2017, p. 222). O grotesco nos apresenta outras possibilidades de compreensão do mundo. Ações aparentemente necessárias e corriqueiras são questionadas pelo grotesco, que mostra a outra face deles:

[...] levanto-me para urinar contra o que resta de um muro e tenho o mijo limpo, [...] posso regressar a Lisboa sem alarmar ninguém, sem pegar os meus mortos a ninguém, a lembrança dos meus camaradas mortos a ninguém, voltar para Lisboa, entrar nos restaurantes, nos bares, [...] e toda a gente verificar que trago a merda limpa no cu limpo [...] (ANTUNES, 2010, p. 189).

Era praxe que os soldados retornados fizessem exames antes da volta, mas, nas palavras do narrador, percebemos que esses exames são insuficientes para mostrar e revelar aquilo que ele, realmente, irá carregar consigo: o peso das mortes que lhe atormenta a todo o tempo. Outro ponto a ser considerado é o fato de que esses soldados, que, literalmente, deram a vida pela pátria, não terão reconhecimento após o retorno, já que a única coisa importante é saber se eles trazem algum tipo de doença que atinja aos outros. Já as doenças da alma não são contagiosas e, por isso, não são levadas em consideração.

2.5 O ENTRELACE DA HISTÓRIA COM A FICÇÃO: A METAFICÇÃO HISTORIGRÁFICA EM OS CUS DE JUDAS

A guerra de independência de Angola, que se arrastou durante treze anos (1961-1974), começa a aflorar com a manifestação de grupos angolanos contra a colheita obrigatória de algodão. Essas manifestações despertaram a reação dos portugueses, que visavam reprimir os motins. Reagindo à situação, movimentos que apoiavam a separação entre os dois países passaram a atacar os colonos portugueses. Dois acontecimentos podem ser considerados o estopim da guerra de separação de Angola: o ataque do MPLA (Movimento Pela Libertação de Angola) ao estabelecimento de reclusão militar, quartel da Polícia da Segurança Pública – PSP, e à delegação da emissora nacional em Luanda, e as atividades desenvolvidas pela União das Populações do Norte de Angola – UPNA, que, posteriormente, se transformaria na União das populações de Angola – UPA.

Esses dois movimentos foram responsáveis pela propagação das atividades separatistas no âmbito internacional e pelas numerosas adesões da população à ideia de libertação do país

africano em questão. Apesar da sua notoriedade, esses não foram os únicos grupos que lutavam pela separação entre Angola e Portugal. Outros muitos movimentos, com vertentes políticas diversas, somavam-se ao MPLA e à UPA na luta pela independência angolana. Juntamente com Angola, outros países africanos colonizados buscavam a sua autonomia de Portugal, o que já havia, inclusive, sido reconhecido pela ONU (Organização das Nações Unidas) e efetivado por vários outros países europeus, cujas colônias tornaram-se independentes após a Segunda Guerra Mundial. O desejo de manter-se “grande” fez com que o país seguisse uma linha diferente dos seus vizinhos europeus. Apegado ao lema “Orgulhosamente sós”, propagado por Salazar, Portugal empregou numerosos recursos, humanos e financeiros, em uma guerra que culminaria com o fim do Estado Novo.

É a partir das suas vivências na guerra que se desenvolve a narrativa, entrelaçando História e ficção, pelo uso da metaficção historiográfica, que reavalia o discurso oficial e os relatos dos fatos. No livro, o autor questiona os fundamentos de uma guerra que lhe lançou nos “cus de Judas”, denominação atribuída à África, durante a guerra, pelos soldados e colonos, com quem o narrador-personagem diz ter iniciado “[...] a dolorosa aprendizagem da agonia.” (ANTUNES, 2007, p. 36).

Enquanto toda a Europa já não possuía mais colônias, Portugal era o único país do continente que as mantinha. O fim da Segunda Guerra Mundial trouxe consigo o desejo de igualdade entre as nações e “[...] levou à consagração internacional o princípio de que todos os povos têm o direito a um governo próprio [...]” (SCOTT, 2010, p. 344), o que aguçou os ânimos de grupos que apoiavam a separação de Portugal das suas colônias. Como explica Scott (2010, p. 344), “[...] até 1961, a batalha dos portugueses por suas colônias se dava apenas no nível diplomático, [...] a partir dessa data, o conflito descambou para outros cenários, incluindo o das guerrilhas bancadas pelos separatistas nos territórios coloniais”. Assim, Portugal precisou tomar medidas que freassem a expansão dos conflitos, como: “[...] o aumento do número de anos do serviço militar, acompanhado da intensificação do recrutamento de jovens portugueses.” (SCOTT, 2010, p. 344).

A ida de um grande número de jovens para o conflito armado fez com que a população portuguesa desenvolvesse aversão à guerra. Além disso, Portugal sofria com a pressão dos outros países europeus para que as ideias e os diálogos voltados para a libertação das colônias fossem estabelecidos, já que grupos separatistas lutavam na África, visando separar as duas nações. Essas cobranças tornaram a guerra insustentável, criando um clima de instabilidade política em todo o país. Vários setores da sociedade colocaram-se contra o cenário político estabelecido em Portugal, “[...] até mesmo os tradicionais aliados começavam a se desvincular

das estruturas oficiais. [...] Mas foi do exército que partiu o movimento que enterraria definitivamente a ditadura.” (SCOTT, 2010, p. 344). Em 25 de abril de 1974, ocorreu o levante que pôs fim ao Regime Salazarista, conhecido como Revolução dos Cravos.

A queda da ditadura fez surgir um novo governo, que logo se dedicou a resolver o problema relacionado com as colônias portuguesas, “emancipando-as”. O clima de incerteza que pairava em todo o país e a “rápida” independência da África fez com que milhares de pessoas voltassem para Lisboa, o que causou uma série de transtornos sociais e econômicos. Assim, muitos indivíduos que retornaram das colônias tiveram de se deparar com o caos de um país despreparado para recebê-los, tema central do livro **As Naus** (1988). Entre esses indivíduos estavam os retornados da guerra, vindos “d’os cus de Judas”, a exemplo de António Lobo Antunes.

Em suas narrativas, o escritor revisita e (re)escreve a História portuguesa, não para destruí-la ou negá-la, mas para que seja repensada, não como verdade absoluta, mas como discursos impregnados de ideologias; pois, enquanto obra pós-moderna, o relato de Antunes no livro “[...] desafia, questiona e contesta, mas não implode.” (HUTCHEON, 1991, p. 15). Antunes problematiza o imaginário do povo português, lança-lhe novas possibilidades de leitura, mas não o desconhece.

Antunes narra os acontecimentos da guerra colonial a partir do olhar de um soldado combatente na guerra e não a partir da visão dos grandes generais e/ou governantes. O autor encarrega-se de narrar a história daqueles que não recebem notoriedade nos grandes discursos, e, como a guerra de Angola não serviu para reafirmar a grandeza de Portugal, parece ter sido esquecida pelo povo português. Porém, na narrativa, Antunes “[...] sublinha a necessidade e a vontade de contrariar o ‘fenômeno de amnésia coletiva’ que, após a Revolução de Abril, ensombrou a sociedade portuguesa.” (ARNAUT, 2009, p. 28). Na obra, um ex-combatente da guerra de Ultramar, em crise por não se reconhecer na sua terra natal e por não entender a necessidade da guerra e seu injusto “esquecimento”, narra os acontecimentos do combate a partir de baixo, evidenciando as atrocidades vividas por milhares de combatentes e colonos, vítimas de uma guerra “sem propósitos”.

O narrador-personagem, em um bar, conversa com uma interlocutora desconhecida, que nunca lhe responde. Ao longo de uma noite, o autor conta-lhe as suas vivências em Angola e as atrocidades humanas vivenciadas por ele. “Nessa fala que ecoa pela noite apresentam-se impressões relativas à guerra, à infância, à família, ao amor, ao poder, à igreja.” (VALE, 2006, p. 6). O narrador subverte conceitos e verdades antes tidos como únicos e absolutos. Digere agora todas as experiências indigestas que lhe foram impostas pelo Governo.

A tríade Família, Estado e Igreja era reforçada pelo Salazarismo como elemento fundamental de estabilidade do Estado. Assim,

a pátria e o ideal cristão, juntamente com a família e o trabalho, estariam acima de tudo. [...] É claro que o ideal de ‘família’ refere-se a uma família específica, subordinada aos dogmas do catolicismo conservador, baseada na autoridade hierárquica do pai, na dedicação prioritária das mulheres ao lar e em filhos colaborativos e submissos (SCOTT, 2010, p. 329).

Além disso, a Igreja contribuía para legitimar os extremismos praticados pela ditadura e pela guerra: “a igreja católica difundia a ideologia da ordem, do status quo, da noção de dilatação da fé e do império como fatos coligados e indissociáveis; [...] o salazarismo recorria frequentemente à sanção religiosa do seu poder.” (SECCO, 2004, p. 56). Esse recurso utilizado pela ditadura fazia com que os cidadãos portugueses aceitassem a ditadura e as suas imposições. O salazarismo convencia os indivíduos, através de propagandas, de que o seu regime representava um Estado de Direito baseado nos valores éticos e morais fundamentais que alicerçam a sociedade. Mesmo vindo de uma família tradicional portuguesa, apoiadora do regime ditatorial, Antunes retrata esses elementos em sua obra, criticando-os ironicamente.

Linda Hutcheon (1991), em sua **Poética do Pós-modernismo**, elenca algumas características do Pós-modernismo: é paradoxal, porque contraria as convenções; é autorreflexivo, paródico, irônico, questiona verdades absolutas, atenta-se para as minorias, subverte padrões sociais estabelecidos, revisita o passado, mas nunca com nostalgia e/ou saudosismo, fazendo uso do que a autora denomina de metaficção historiográfica. Por esses elementos fazerem parte da obra **Os cus de Judas**, podemos classificá-la como uma obra de ficção pós-moderna.

O narrador contesta, de forma irônica e grotesca, o regime ditatorial. Na referida obra, o autor expõe as atrocidades da Guerra e usa a literatura como uma ferramenta para expurgar os fantasmas que insistiam em permanecer na sua vida, mesmo depois do conflito.

É através de uma narrativa fragmentada que o autor-narrador dá voz àqueles que nunca são ouvidos, como os soldados e colonos. Antunes, em sua obra, evidencia aquilo que o discurso oficial se nega a registrar, como aponta Arnaut (2009, p. 29), ao dizer que a obra antuniana apresenta uma “[...] contínua necessidade e vontade de escrever e de inscrever na História alternativa que a obra de arte literária também pode ser [...]”. Enquanto o discurso oficial se encarrega de contar e narrar os hiperbólicos feitos dos grandes nomes da História, Antunes, assim como outros autores contemporâneos, traz à tona “[...] o silêncio e o alheamento do próprio país sobre a Guerra e sobre o outro que a História também calou.” (ARNAUT, 2009, p.

28). Há uma reivindicação pelo reconhecimento da existência da guerra e o questionamento do silêncio por parte da sociedade:

Porque camandro é que não se fala nisto? Começo a pensar que o milhão e quinhentos mil homens que passaram por África não existiram nunca e lhe estou contando uma espécie de romance de mau gosto impossível de acreditar, uma história inventada com que a comovo a fim de conseguir mais depressa [...] (ANTUNES, 2010, p. 65).

Há, em **Os cus de Judas**, um grande senso de justiça, que busca dar a esse “milhão e quinhentos mil homens” o reconhecimento negado pela História, pois os que ganham notoriedade são aqueles que sequer colocaram os pés no território colonial. Ao narrar uma passagem da sua vida à sua interlocutora muda, o narrador diz-lhe: “[...] o Salazar espetava o dedo, única coisa, decerto, que ele alguma vez espetou [...]” (ANTUNES, 2010, p. 35). Antunes mostra quem são os verdadeiros combatentes, em nada semelhantes àqueles descritos pela História oficial, e cita nomes como o Salazar, o qual, talvez, nunca tenha ao menos “espetado o dedo”. Enquanto isso, os soldados eram mutilados nos conflitos, perdiam pernas, braços – quando suas vidas não eram ceifadas.

O autor faz uso da metaficção historiográfica, conceito criado por Linda Hutcheon para descrever a revisão da história feita pela literatura pós-moderna: “[...] reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história e [...] revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico.” (HUTCHEON, 1991, p. 147). **Os cus de Judas**, romance que rendeu a Antunes o prêmio Franco-Português (1987), aborda a guerra colonial de outro ponto de vista, mostrando as consequências negativas e irreversíveis para aqueles que a experimentaram.

Hutcheon (1991, p. 34) aponta que só podemos ter acesso ao passado através dos textos. A autora ainda ressalta que:

[...] ao afirmar que a história não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega, estúpida e ‘euforicamente’, que o passado existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade.

Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são textos. Até mesmo as instituições do passado, suas estruturas e práticas sociais, podem ser consideradas, em certo sentido, como textos sociais.

Enquanto construções humanas, esses textos estão impregnados por ideologias, interesses e jogos de poder.

O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado [...] (HUTCHEON, 1991, p. 122).

É entendendo a História enquanto construto social que o pós-moderno busca questionar a ideia de verdade única, imposta por ciências como a Historiografia. Dessa forma, a narrativa contemporânea questiona, problematiza as versões contadas pela História, e mostra que esses relatos não são únicos, ao evidenciar os fatos que, por algum motivo, não foram laureados por ela.

Para Hutcheon (1991, p. 125), “a história não pode ser escrita sem uma análise ideológica e institucional, inclusive a análise do próprio ato de escrever”. Na Pós-modernidade, o passado de mazelas não é resgatado para ser festejado nem reafirmado, mas para ser revisto com ironia, pois, segundo Eco (apud HUTCHEON, 1991, p. 124):

A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, como não pode ser realmente destruído porque sua destruição conduz ao silêncio [...] precisa ser reavaliado: mas com ironia, e não com inocência.

A Ironia, a Paródia, o Grotesco são ferramentas estéticas de desconstrução social fundamentais para a subversão, autorreflexão e releitura do passado propostas pelo Pós-modernismo. Para que essa desconstrução seja feita, a arte pós-moderna utiliza-se dos grandes relatos históricos para questioná-los e mostrá-los enquanto discurso, desvelando, em lugar da verdade única, as verdades plurais, “que são condicionadas social, ideológica e historicamente” (HUTCHEON, 1991, p. 37). A refutação desse conceito de verdade, no singular, e a problematização da História enquanto discurso único e oficial é o que Hutcheon chama de Metaficção Historiográfica.

O entrelace entre a História e a ficção representa uma forma desafiadora de questionar o passado. É através da caricaturização dos grandes nomes da História e dos seus grandes relatos que a Metaficção Historiográfica confronta os paradoxos estabelecidos pela Pós-modernidade, flexiona as fronteiras, reconhece as diferenças e admite a existência de discursos, conforme Hutcheon (1991) aponta. Todos esses questionamentos pós-modernos são também muito bem explicitados por Nizia Villaça (1996, p. 165):

[...] a metáfora do circo com vários picadeiros mapearia bem esta descentralização do olhar, essa multiplicidade de olhares não mais referidos a

uma identidade fixa, ponto de referência para a criação de uma “outridade” que seria ainda o mesmo.

Assim, a literatura pós-moderna lança um novo olhar sobre os relatos oficiais, questionando-os e dando protagonismo a vários outros pontos de vista. Em **Os cus de Judas**, percebemos uma narrativa autorreflexiva e subversiva. É por meio dos relatos de um ex-combatente, destroçado pela experiência na guerra, que temos acesso a uma versão diferente dos fatos, pela perspectiva daqueles que foram renegados pelos discursos oficiais. Ao relatar um dos episódios da História de Portugal pelo olhar de um “simples” soldado, Antunes faz ruir um dos fatores que alicerçam as narrativas oficiais, já que, dessa vez, a História está sendo contada por um subalterno. O protagonista da referida obra é um ser que, devido à guerra, tornou-se uma pessoa “[...] fantasmagórica, solitária e traumatizada” (VALVERDE, 2014, p. 128-129). Restam aos grandes nomes da História portuguesa os olhares críticos e sarcásticos da literatura pós-modernista.

Em **Os cus de Judas**, António Lobo Antunes fala da Guerra colonial e de questões referentes ao povo português, que, durante anos, esteve mergulhado em seu passado ultramarino, porém, em acréscimo, aborda também questões que ultrapassam os limites e as fronteiras de Portugal: as questões humanas, que interessam a qualquer indivíduo, independente da época e/ou lugar. Segundo Tércia Costa Valverde (2012, p. 32-33),

[...] embora presenciemos fatos históricos, personalidades lusitanas e mundiais na literatura antuniana, por outro lado, há um transbordamento dessa fronteira factual, que possibilita a liberdade de criação e a confecção do colorido artístico. Sem, no entanto, se desvincular totalmente do real. [...] O modo antuniano é o do reflexo humano: Ele nos oferta, em sua escrita, um espelho simbólico, para que possamos nos ver em suas palavras e metáforas.

Mesmo tendo abordado uma temática que dialoga diretamente com a História de Portugal e Angola, esses limites geográficos são ultrapassados, pois o autor faz da sua obra um espelho para as pessoas em geral, tocando em pontos extremamente humanos, e permitindo que sua literatura possa ser lida e compreendida em diversos lugares do mundo.

O narrador-protagonista narra a sua vivência na Guerra colonial em Angola e, durante o relato, transita, constantemente, entre as lembranças do conflito e o seu presente em Lisboa. Na obra, evoca-se o fato histórico específico (a Guerra colonial), que envolve personagens históricos, e mistura-se verdade e ficção. Segundo Hutcheon (1991, p. 122-123), esse é o “principal meio de fazer com que o leitor se conscientize sobre a natureza específica do referente histórico”.

Na metaficção historiográfica, as grandes instituições são questionadas. Na obra que é *corpus* deste trabalho, a Igreja é fortemente criticada, através da figura de Manuel Gonçalves Cerejeira, cardeal que chefiou a instituição religiosa durante o Estado Novo e grande amigo de Salazar. Na obra, o narrador-personagem diz que “O cardeal Cerejeira, emoldurado, garantia, de um canto, a perpetuidade da Conferência de São Vicente de Paula, e, por inerência, dos pobres domesticados.” (ANTUNES, 2007, p. 13-14). O cardeal Cerejeira defendia a ideia de que o cristianismo seria o promotor da civilização ocidental. Foi o responsável pela aproximação entre o Estado e a Igreja durante o governo salazarista, principalmente quando a guerra começou a ser questionada, atuando a favor do Estado quando os movimentos separatistas estiveram em audiência com o papa. Cerejeira cooperou com a legitimação dos discursos extremistas emanados pelos dirigentes do governo ditatorial.

Já a Conferência de São Vicente de Paula é uma organização católica que, até os dias atuais, busca auxiliar e minimizar o sofrimento de pessoas que vivem em situações de injustiça social. Durante o Estado Novo, atuou na assistência a famílias cujos parentes combatiam na guerra ou haviam morrido no conflito. Essa organização, à medida que auxiliava essas famílias, cooperava para que o sentimento de revolta contra o conflito não aflorasse, uma vez que muitas das fatalidades eram atribuídas à vontade de Deus e justificadas como sendo para o bem do Estado. Esse apoio da Igreja ao Estado Novo é criticado na obra. Segundo Scott (2010, p. 328), a união entre Estado e Igreja era uma das ferramentas que fortalecia o regime de Salazar. A autoridade da Igreja ajudava a transmitir e legitimar a ideia de que o Estado Novo não era totalitarista, mas, sim, um Estado de Direito, baseado em valores fundamentais, como a família, a nação e a religião.

Outro aspecto da metaficção historiográfica encontrado em **Os cus de Judas** é o fato de os grandes personagens históricos não ocuparem o centro da narrativa; ao contrário, o protagonista da obra é um soldado português, que registra os acontecimentos da guerra. Sobre a dessacralização dos grandes nomes na literatura pós-moderna, Hutcheon (1991, p. 151) aponta:

[...] os protagonistas da metaficção historiográfica podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos: são os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional [...]. Até os personagens históricos assumem um status diferente, particularizado e, em última hipótese, ex-cêntrico [...].

Em **Os cus de Judas**, os heróis portugueses, reinventados pela literatura, perdem o lugar de destaque: são grotescamente deformados, tanto física quanto psicologicamente, ganham

conotações de desequilíbrio, infantilidade e, muitas vezes, são descritos como verdadeiros bobos, que não têm consciência de seus atos.

Os políticos de Lisboa surgiram-me como fantoches criminosos ou imbecis defendendo interesses que não eram os meus e que cada vez menos o seriam, e preparando simultaneamente a sua própria derrota: os homens sabiam bem de onde vinham quem na mata apodrecia, tinham sido mortos e visto morrer demais para que o pesadelo se prolongasse muitos anos [...]. (ANTUNES, 2007, p. 11).

O Pós-modernismo não cria um novo centro, mas dialoga intimamente com as margens, representadas pelas minorias sociais. Assim, Antunes não toma partido, nem defende nenhum dos dois polos envolvidos no conflito, mas retira do trono aqueles que seriam os protagonistas dos grandes relatos. Dessa forma, figuras como António de Oliveira Salazar tornam-se alvo da escrita consciente de Antunes: “O espectro de Salazar pairava sobre as calvas pias labaredzinhas de Espírito Santo corporativo, salvando-nos da ideia tenebrosa e deletéria do socialismo.” (ANTUNES, 2007, p. 13). A figura fantasmagórica do líder do governo português estava por toda a parte. Essa era uma tática ditatorial utilizada pelo Estado Novo (1933-1974), a fim de fixar nas pessoas a ideia de que estavam sendo vigiadas constantemente e de que não podiam contrariar o Regime. Segundo Scott (2010, p. 329), a foto de Salazar era um dos elementos obrigatórios na parede das escolas, juntamente com “o relógio, o crucifixo e a fotografia de Américo Thomaz”. (Esse foi o último presidente do Estado Novo, que exerceu seu mandato entre as décadas de 60 e 70; nesse período, tratou da substituição de Oliveira Salazar e da indicação para ocupar o cargo de Marcelo Caetano. Por acreditar que a manutenção das colônias era algo fundamental, a indicação de Caetano nunca foi do seu total agrado, pois Caetano era conhecido por seu caráter reformista, motivo por que Thomaz o obrigou a prometer que as políticas de Ultramar não seriam postas em risco. Com o fim do regime, em 1974, Américo Thomaz foi expulso da armada, preso e conduzido para a ilha da Madeira e, depois, viaja em exílio para o Brasil).

Antunes critica e desconstrói o imaginário do povo português que se encontra preso a uma grandiosidade ultramarina pretérita. Segundo Eduardo Lourenço (2001, p. 58),

Mas uma vez terminada a aventura, desfeito o império da história, transformado numa mera carga de sonhos o precioso comércio com o Oriente, restava-nos como herança um Portugal pequeno e um imenso caos, onde durante séculos relembramos a nossa aventura, numa mistura inextricável de autoglorificação e de profundo sentimento de decadência e saudade [...]. Este tempo profundo da nossa história de povo-saudade não apenas, nem

essencialmente, um tempo passado, constituindo antes uma espécie de eterno presente [...].

O povo português construiu sua identidade firmada no elo entre presente e passado. As grandes navegações e os protagonistas dessas conquistas são constantemente celebrados e rememorados, com o intuito de (re)afirmar a grandiosidade da nação lusitana. E é para questionar esse posicionamento que o discurso pós-modernista objetiva “[...] confrontar e contestar qualquer rejeição ou recuperação modernista do passado em nome do futuro.” (HUTCHEON, 1991, p. 39). Daí o fato de autores contemporâneos questionarem, ironicamente, os mitos que povoam o imaginário de Portugal,

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. (ANTUNES, 2007, p. 22).

Há o rebaixamento dos monumentos, comparados ao escarro. Antunes ironiza a presença dos vários bustos existentes em Portugal, construídos para homenagear uma série de indivíduos que, de alguma forma, ganharam notoriedade na História portuguesa. A presença desses monumentos reafirma o imaginário do povo, por se tratar de uma forma de tornar o passado vivo no presente, já que “o monumento tem como característica o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas[...]” (LE GOFF, 1996, p. 536). Sobre isso, Lourenço (2001, p. 58) ainda nos diz:

Este tempo profundo da nossa história de povo-saudade não é apenas, nem essencialmente, um tempo passado, constituindo antes uma espécie de eterno presente, por vezes tão excessivo que obscurece a nossa atualidade de povo do século XX, retornado desde a revolução dos cravos às suas fronteiras europeias exíguas.

Há, na obra antuniana, a queda das grandes narrativas como verdades inquestionáveis. Dessa maneira, o autor reescreve o passado com o objetivo de registrar, criticamente, a Guerra colonial angolana, objetivando livrá-la do discurso oficial e do mero esquecimento. Ana Silvia Scott (2010, p. 344) aponta que

as colônias representavam mais do que a soberania portuguesa, representavam também a grandeza e o orgulho de ser “português”, tanto é que a expressão “Império Colonial Português”, obteve até mesmo a consagração oficial. Afinal, como dizia um slogan salazarista: “Portugal não é um país pequeno”,

basta olhar para a extensão das colônias portuguesas e trazer à lembrança os feitos portugueses durante o período de expansão que aconteceu nos séculos anteriores...

Percebemos por que a Guerra colonial não mereceu um lugar na memória coletiva de Portugal: não conseguir manter as colônias representou, para os portugueses, a diminuição da grandiosidade do país; e o que deveria ser registrado eram apenas as grandes vitórias e os grandes nomes que a fizessem possível.

Porém Lobo Antunes contraria essa vertente e registra, na sua obra literária, o absurdo da Guerra e a triste vivência de milhares de combatentes que estavam longe de suas famílias e do seu país, os quais, segundo o narrador, foram lançados “nas terras do fim do mundo [...] em nome de ideais veementes e imbecis [...]” (ANTUNES, 2007, p. 24). Foram obrigados a conviver com o constante medo da morte e a consciência de que talvez pudessem retornar sem vida para seu país, pois “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 (sic).” (ANTUNES, 2007, p. 24). O medo da morte e a ideia de finitude, intensificada pela vivência na guerra, proporcionam ao personagem a acentuação da sua dor. Além disso, o autor registra os bastidores da guerra, mostrando fatos que a História oficial jamais evidenciaria: os medos, as falhas, os erros, as fraquezas:

e nós os sobreviventes, continuamos tão duvidosos de estar vivos que temos receio de, através da impossibilidade de um movimento qualquer, nos apercebemos de que não existe carne nos nossos gestos nem som nas palavras que dizemos, nos apercebemos que estamos mortos como eles, acomodados nas urnas de chumbo que o capelão benzia e de que escapava, apesar da solda, um odor grosso de estrume, uma do cabo Pereira, uma do Carpinteiro, uma do Macaco, que uma mina assassinou a cinquenta metros de mim, o saco de areia esmagou-lhe as costelas contra o volante no carro tombado de lado, quis fazer massagem cardíaca e o peito era mole e sem osso e estalava, as palmas preiam uma pasta confusa, bastou um estrondo para retornar o Macaco um fantoche de serradura e de pano [...] (ANTUNES, 2007, p. 59).

O que vemos é um relato extremo de medo e de morte, tão comuns à rotina daqueles que estavam combatendo na guerra. São essas situações existenciais que a obra literária em questão se encarrega de trazer à tona, de modo tão metafórico e poético. O narrador-personagem mostra-se totalmente contrariado com a guerra. A vivência naquele ambiente hostil tornava-se insustentável, como podemos perceber na palavra do narrador, aliás, tecida pelo escritor de modo profundo e poético:

[...] são os guerrilheiros ou Lisboa que nos assassinam, Lisboa os americanos, os russos, os chineses, o caralho da puta que os pariu combinados para foderem os cornos em nome de interesses que me escapam, quem me enfiou sem aviso neste cu de Judas [...] quem me decifra o absurdo disto, as cartas que recebo e me falam de um mundo que a lonjura tornou estrangeiro e irreal [...]. Dias antes, os nossos últimos companheiros assassinados partiram, embrulhados em lona, para as urnas de Malange, [...] e os rostos defuntos deles tinham adquirido uma serenidade de paz sem sobressaltos, a amável indiferença distraída dos jovens que me esquecera que eram envelhecidos por um sofrimento sem razão. Invejei-os, percebe, entre os sacos de batata e de farinha, as garrafas de refrigerante, os volumes de tabaco, a enorme balança que se aparentava a um aparelho de tortura medieval, invejei os voltarem a Lisboa primeiro do que eu, com a tatuagem de uma flor de sangue seco na testa. (ANTUNES, 2007, p. 40; 171).

A inconformidade do narrador-protagonista por viver no ambiente de guerra é tão intensa que afirma, paradoxalmente, invejar os companheiros mortos que retornam a Lisboa. A morte, apesar de temida, representa a possibilidade de ter paz em meio aos destroços físicos e morais em que está imerso. Politicamente, a guerra é apoiada por muitas nações, mas são eles, os portugueses e africanos, que a sofrem. Diante desse cenário, o personagem busca, incessantemente, uma resposta quanto à motivação para uma guerra tão terrível e absurda. Valverde (2012, p. 30) nos esclarece:

Porém, não é somente a guerra em si que é exposta, mas, a condição humana em cometer equívocos e o fato do homem ser vítima dos próprios erros. Qual o sentido de matar ou morrer por assuntos que poderiam ser resolvidos com acordos e conversas? É essa desumanidade da guerra que encontramos nas linhas antunianas, de uma maneira comovente e assustadora.

Essa falta de sentido da guerra e a sua desumanidade são questionadas pelo narrador. Após a guerra, quando retorna de Angola, o narrador-personagem transforma-se, torna-se um ser fragmentado, que não se reconhece, nem reconhece o seu país, configurando-se como o sujeito pós-moderno em crise identitária. Hall (2006, p. 12) nos diz que “o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades”. Essa fragmentação do indivíduo contemporâneo é resultado da contestação de verdades ditas absolutas.

Assim, o homem pós-moderno passa a perceber a fluidez das barreiras e dos discursos e, conseqüentemente, a fragmentação do seu “eu”. Daí a existência de sujeitos com múltiplas identidades, que, conforme Hall (2006, p. 12), “[...] estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais”. Essa crise identitária é vivenciada pelo narrador-personagem de **Os cus de Judas**, que viu na sua ida para a guerra a concretização da profecia

das suas tias. Para essas senhoras, valores como honestidade, coragem e lealdade eram atributos da farda, e não do homem. Elas constantemente lhe diziam: “Estás magro. Felizmente que a tropa há de torná-lo um homem” (ANTUNES, 2007, p. 12-13). A guerra, porém, não o transformou de forma positiva; ao contrário, fez dele

um solteirão melancólico a quem se não telefona e cujo telefone ninguém espera, tossindo de tempos em tempos para se imaginar acompanhado [...] uma espécie de avidez triste e cínica, feita de desesperança cúpida, de egoísmo, e da pressa de me esconder de mim próprio, tinha substituído para sempre o frágil prazer da alegria infantil, do riso sem reservas nem subtendidos, embalsamado de pureza [...] haviam-nos transformado numa espécie de insectos indiferentes, mecanizados para um cotidiano feito de espera e sem esperança [...] (ANTUNES, 2007, p. 28; 56; 99).

As palavras do narrador-personagem, que, de forma grotesca, foi transformado em uma espécie de inseto, não nos mostram apenas as mudanças negativas que o atingiram, mas também nos fazem perceber a sua solidão e seus conflitos por não ter atendido aos desejos das tias. É a partir do olhar desse soldado português que podemos conhecer o outro lado da guerra colonial angolana, as atrocidades sofridas, tanto pelos combatentes portugueses quanto pelos colonos africanos.

Em **Os cus de Judas**, o narrador-personagem mostra-nos que o acesso aos tempos pretéritos está condicionado a fatores ideológicos e discursivos. Dessa maneira, o autor revisita o passado, não para contemplá-lo, mas para mostrar outra versão dos fatos. Para isso, faz uso de ferramentas estéticas com a Ironia e o Grotesco.

António Lobo Antunes permite que os seus leitores tenham acesso a uma espécie de diário de bordo em que relata toda a sua experiência da guerra, e no qual o mar não o encaminha para grandes descobertas e gloriosas conquistas, como em tempos pretéritos; ao contrário, desta vez, as águas marinhas levam-no para os confins da terra, “os cus de Judas”. Na obra em questão, podemos conhecer, por meio de seu narrador-personagem, a personificação do homem pós-moderno, fragmentado e em conflito com suas várias identidades.

Apesar de relacionar-se diretamente com a biografia de seu autor, **Os cus de Judas** nos permite ver não só os relatos que tocam a vivência do autor, mas também a História dos povos que se envolveram em uma guerra sem sentido, que defendia interesses políticos de poucos.

2.6 PARA ALÉM DA GUERRA: OUTRAS CONCEPÇÕES ACERCA DE *OS CUS DE JUDAS*

A narrativa de **Os cus de Judas** é orientada por um fio condutor que relata aos seus leitores a viagem de volta de um soldado português a Lisboa. O narrar é feito a partir de um intenso fluxo de consciência, formando um mosaico construído a partir das várias lembranças que chegam à sua mente. É através de um diálogo ensimesmado que Antunes desenvolve a sua narrativa sobre o ruir do império português, o qual, metaforicamente, é representado pela dança pastosa de estátuas de cera. O país que possuía várias colônias agora vivia o caos, provocado pelo retorno de milhares de portugueses que viviam nas ex-colônias. A solidez aparentemente inquestionável do velho país é finda, como uma estátua que se desfaz em pasta e dança, em uma tentativa frenética de se reconstituir.

É a aventura da guerra que faz com que haja o encontro do individual com o coletivo. O narrador busca respostas para o caos que se instala na sua vida depois da guerra e, metaforicamente, busca resposta também para o caos que se instala em seu país. Caminha em busca de si e do seu lugar, nesse novo mundo que se constrói após o 25 de abril de 1974.

O jovem narrador busca atender aos padrões impostos pela sociedade. É preciso seguir o modelo de homem exigido por uma família tradicional e patriota. A busca desse ideal não dialoga com os desejos do personagem. A contradição entre o que ele desejava ser e o que se tornou resulta em uma desilusão que atormenta esse sujeito. Só era possível tornar-se homem servindo à pátria. O relevante, dentro desse cenário, era retornar homem, mesmo que morto. Era preciso convencer-se de que essa mudança era possível; a expectativa dos pais e parentes precisava ser atendida, mesmo que, para isso, fosse preciso faltar com a verdade: “[...] Queridos pais aqui no Chiúme as coisas correm o melhor possível dentro do melhor possível que é possível não há motivo nenhum para se preocuparem comigo até engordei um quilo desde que cheguei [...]”. (ANTUNES 2010, p. 105). A tentativa de convencer os pais e, talvez, a si mesmo de que tudo corria bem faz com que o narrador seja enfático e repetitivo ao dizer que tudo acontecia conforme o esperado. O desejo de não os decepcionar faz com que acredite que a transformação que espera ainda virá: “[...] um dia destes tiro o retrato e verificam espantadíssimos que engordei [...]”. (ANTUNES, 2010, p. 105). Porém, com o fracasso da guerra, ele retorna sem que sua metamorfose fosse completada.

A vivência da guerra fez com que seus olhos sejam descortinados. Agora ele via o mundo de outra forma. Ao retornar para Portugal, não se sentia o mesmo. O seu refúgio sacralizou-se nas lembranças da infância, mas, apesar da destruição moral, psicológica e física sofrida na guerra, o narrador-personagem torna-se um ser crítico, capaz de olhar e reavaliar a História do seu país.

Antunes usa a hipérbole para expressar a intensidade do seu sofrimento, que é comparado ao *hara-kiri*, ritual de tortura japonesa. Nisso, o culto e o apego ao passado são levados ao ápice pelo autor, que os compara a Jesus Cristo: “Pode ser, pode ser que o noticiário das três nos anuncie a ressurreição da carne e cheguemos ao cemitério de Benfica a tempo de ver sair do jazido da família as senhoras de sombrinha do álbum de retratos [...]” (ANTUNES, 2010, p. 92). O autor critica o fato de a cultura portuguesa ser construída com os olhos voltados para o passado. Dessacraliza a imagem do Jesus que foi capaz de deixar o túmulo após três dias, comparando-o com pessoas comuns. Mesmo parodiando o maior símbolo do Cristianismo e o seu maior feito, o autor não nega a sua expressividade, pois, apesar do sarcasmo nas palavras do narrador-personagem, a ressurreição do Messias não é negada; ao contrário, é reafirmada em seu discurso.

O jovem soldado parecia predestinado a confluir com a História colonial do seu país, e, em especial, com as colônias na África. A predestinação que parece comprometer a existência do narrador, à qual nos referimos, diz respeito ao fato de que o general Maria José Machado, bisavô do narrador, quando promovido a capitão, em 1876, é escolhido pelo então Ministro da Marinha para participar de uma expedição que buscava empreender e valorizar as colônias portuguesas em África, principalmente Angola e Moçambique. Isso motivaria o desamor entre o narrador e o pai da sua vó, que, teimosamente, narrava aos domingos “[...] as proezas vetustas do bombeiro elevadas na circunstância a cume de epopeia [...]”. (ANTUNES, 2010, p. 34), como se tivesse que cumprir ou terminar de cumprir uma missão iniciada antes pelos seus ancestrais. Parece haver um desafeto do narrador em relação a seu bisavô, como vemos na declaração enfática à sua interlocutora: “Conhece o general Machado? [...] pessoalmente odeio-o” (ANTUNES, 2010, p. 34).

Ao perguntar para a mulher, com quem conversa, sobre o seu avô general, o narrador afirma: “[...] não se franza, não procure, ninguém conhece o general Machado, cem em cada cem portugueses nunca ouviram falar no general Machado [...]”; e, ironicamente, declara que “o planeta gira apesar desta ignorância.” (ANTUNES, 2010, p. 33). A forma veemente como o narrador nega a importância e a notoriedade do dito general é contrariada pelas fontes históricas que narram a existência e a produtividade do general. Maria José Machado recebe, inclusive, um busto em sua homenagem, dentre os tantos existentes em seu país, inaugurado em fevereiro de 2017, em uma praça que também tem seu nome.

A infância, refúgio de uma alma atribulada pela experiência da guerra, também aparece como uma forma de questionar o social. Diante do caos instalado no restaurante do jardim,

cheio de mães impacientes e cães esqueléticos que espiavam na cozinha, o professor preto continua a bailar no seu rinque de patinagem, inerte a tudo,

E lá fora, indiferente à música fosca que os altifalantes embaciadas, aos lamentos viúvos do boi-cavalo, à jovialidade de pandeiretas cansadas dos excursionistas e ao pasmo da minha admiração comovida, o professor preto continuava a deslizar imóvel no rinque de patinagem [...]. (ANTUNES, 2010, p. 8).

Assim se encontraria Salazar, que, apesar da guerra, continuava tentando manter uma normalidade inexistente, e que, assim como o patinador do jardim, arrotava uma “majestade maravilhosa e insóluta de um andor às arreguas.” (ANTUNES, 2010, p. 8). O autor, mais uma vez, volta-se para o passado na tentativa de analisar o seu presente. Compara o amor à pátria que motivou a guerra aos ideais defendidos pelos autores ultrarromânticos portugueses do século XIX. Para isso, cita António Nobre, caracterizado como decadentista e saudosista, que defendia o reavivamento dos valores da pátria e da exacerbação nacionalistas, “[...] nascido da crença convicta de uma superioridade ilusória.” (ANTUNES, 2010, p. 35). A exaltação à nação e ao nacionalismo promoveu o crescimento do Estado Novo, cegamente fomentando o extremismo que exclui, mata e maltrata aqueles que não atendem os padrões estabelecidos pela sociedade dominante.

Em tempos em que as verdades são questionadas e em que muitos se tornam pensadores do mundo e da vida, Antunes ironiza a incredibilidade da ciência, ao tempo em que também ironiza a vasta produção de conhecimentos sem bases académicas. Agora, na Pós-modernidade, torna-se possível filosofar fora das academias e dos grandes centros e grupos intelectuais, e as ideias incríveis podem ser expostas em outros meios, pois, como nos diz o autor, “[...] Quanto à filosofia, minha cara amiga, basta- nos o artigo de fundo de jornal, tão rico de ideias como deserto de Gobi dos esquimós.” (ANTUNES, 2010, p. 22). A filosofia agora produzida é tão infértil quanto algumas áreas de terra do dito deserto da Ásia. Contudo, devido à sua grande extensão, podemos encontrar nele diferentes paisagens, com oásis que refrigerem a alma, semelhante a muitas das reflexões acerca da vida produzidas em tempos pós-modernos.

A farda era responsável pela nobreza do homem. Era ela que permitiria que o narrador ganhasse a possibilidade de, postumamente, ser digno de ser citado nos almoços de domingo por tias que induziriam outros sobrinhos, magros, a amarem incondicionalmente o seu país e a acreditarem que a guerra lhes proporcionaria a proeza de torná-los homens. A grandeza do exército e a sua hombridade é desmistificada por Antunes, quando denuncia, entre outras coisas, os casos de violência sexual e atos de pedofilia praticados por soldados: “[...] e o capitão das

damas, instalados ao volante, pedia raparigas impúberes que o masturbassem, oferecendo em troca cartuchinhos de rebuçados de hortelão-pimenta [...]” (ANTUNES, 2010, p. 41). Os coronéis, cujos bustos povoam as praças portuguesas, podem ser os mesmos que cometeram atos como esses, que poderiam envergonhar qualquer nação.

As crianças são sempre as principais vítimas de qualquer guerra. É o sofrimento delas que nos permite, enquanto seres humanos, (re)pensar as nossas atitudes e (re)avaliar os nossos atos. Assim como nos emocionamos com a foto de Kim Phuc, símbolo da guerra do Vietnã, e com a imagem do menino sírio refugiado, Aylan Kurdi, consterna-nos a fotografia de Antunes, expressa por meio das palavras, que nos revela que, de todas as faces que uma guerra pode ter, essa é a pior, pois ataca e destrói quem ainda não aprendeu a “viver”, nem a compreender o mundo. O que nos é mostrado é que não há nenhuma nobreza no “[...] inacreditável absurdo da guerra [...]” (ANTUNES, 2010, p. 49). Se quem comanda as guerras soubesse o que lá se passa, talvez elas se findassem. As pessoas que se envolve com a guerra não conseguem sair dela, tampouco a guerra as deixa. Tanto os que atacam quanto os que são atacados jamais se livrarão das marcas de tal atrocidade.

Situações extremas como a guerra são capazes de desumanizar os homens, ou melhor, de humanizá-los ao extremo, isso porque algumas das atrocidades a que somos submetidos ou a que submetemos os nossos semelhantes não seriam protagonizadas por nenhuma outra espécie animal. Só os humanos são capazes de cometer ações extremamente cruéis contra seres da sua própria espécie e de outras. O conflito torna rara qualquer expressão de sensibilidade e afetividade: “[...] quando se amputou a coxa gangrenada ao guerrilheiro do MPLA apanhado no Mussuma os soldados tiraram o retrato com ela num orgulho de troféu, a guerra tornou-nos em bichos, bichos cruéis e estúpidos ensinados a matar [...]” (ANTUNES, 2010, p. 123). A guerra de que trata o narrador revela o que há de mais feroz dentro do homem, fazendo com que as pessoas retornem ao seu estágio mais primitivo.

Para Baumaun (2004, p. 106), a motivação para ações como essas, descritas pelo narrador, parte da necessidade humana de manter-se no poder,

O que conta é chegar ao topo e lá se manter. [...] À medida que cresce a lista de atrocidades, o mesmo ocorre com a necessidade de aplicá-las de modo cada vez mais resoluto para evitar não apenas que as vítimas se façam ouvir, mas que se dê atenção a elas.

Assim, a competitividade é o que motiva o nível de crueldade, que funciona como uma forma de calar as vítimas, de encobri-las, de apagá-las da sociedade. E, não estando satisfeito

com isso, é preciso manter e aprimorar os meios que permitam que o poder de um determinado grupo continue existindo. Essa necessidade de posse do poder justifica as piores ações possíveis, inclusive a guerra.

O homem que “[...] sentia-se herdeiro de um velho país desajeitado e agonizante [...]” (ANTUNES, 2010, p. 47) narra à sua companheira os acontecimentos da guerra através da exposição de detalhes que nos mostram o quanto um conflito pode ser horrendo para ambos os lados. Apesar do convívio diário, o que unia a tropa era o medo da morte, “[...] a única fraternidade possível, eu não quero morrer, tu não queres morrer, ele não quer morrer, eles não querem morrer [...]” (ANTUNES, 2010, p. 60). Enquanto os dados gerais expostos pelos relatos históricos falam em números de mortos, datas e possíveis causas e/ou motivos, Antunes revela-nos que tão estarrecedora quanto o número de óbitos era a forma como eles aconteciam: “[...] uma morte que nada havia de comum com a morte asséptica dos hospitais [...]” (ANTUNES, 2010, p. 114). O fim da vida dos combatentes angustiava inclusive alguém cuja prática profissional o acostumara a lidar com o fim da vida. O narrador desconcerta-se com a crueldade com que as mortes acontecem. É nessa “guerra” de egos que se destrói a vida de milhares de pessoas. Muitas delas imploravam-lhe, em meio ao desespero, que não as deixasse morrer; outros conheciam a morte em vida. Mesmo protagonizando o ritual macabro que visava adivinhar quem seriam os próximos a ocupar os caixões, a morte assustava a todos, pois “[...] mesmo que o indivíduo tenha maturidade, serenidade ou um suporte mítico, irá sempre temer o desconhecido e negar o seu fim inevitável.” (VALVERDE, 2014, p. 128).

Os relatos sobre as atrocidades da guerra são permeados, muitas vezes, por um forte erotismo expresso na obra. A carência sexual expressa pelo narrador é intensa e, muitas vezes, é reprimida pela falta da presença do corpo feminino. A repressão da libido dos soldados na guerra chega a ser comparada com a de um homossexual que, ainda não tendo se revelado como tal, ou tendo que esconder sua orientação, vive a conter seus impulsos. Ao falar de um médico homossexual com quem dividia o quarto e cujos modos eram tão femininos que a farda dava-lhe a aparência de uma mulher polícia (ANTUNES, 2010, p. 190), Antunes compara as suas angústias, solidões e repressões com aquelas vividas por ele:

De certo estimávamos um ao outro porque as nossas solidões, a dele autocomplacente, a minha raivosa, se tocavam e confluíam num qualquer ponto comum, porventura o da inconformação resignada. (ANTUNES, 2010, p. 190).

Os atos sexuais relatados pelo personagem, tanto seus quanto dos outros, são feitos à luz do grotesco e escancararam a quebra de normas promovidas por situações extremas. Além disso, o médico homossexual, apesar de precisar esconder os impulsos da sua sexualidade, consegue ocupar um espaço que não poderia ser ocupado por ele, já que a presença de gays no exército é vista quase como um pecado mortal. Porém, na Pós-modernidade, os habitantes da margem adentram o centro. Mesmo que tenham que passar pelas frestas, ou manter-se escondidos, ocupam o seu lugar no mundo.

O sociólogo Zygmunt Bauman (1998) trata de duas revoluções sexuais que mudaram a forma como as pessoas encaravam o sexo. A primeira fase caracterizou-se pela repressão dos desejos da sexualidade e pelo pânico causado pela masturbação infantil. Essa mudança, segundo o estudioso, modificou a relação entre pais e filhos, uma vez que “[...] solicitava dos pais estar constantemente ‘em contato’, manter as crianças constantemente sob os olhos, travar conversas íntimas, estimular confissões, exigir confidências e partilhar segredos.” (BAUMAN, 1998, p. 187). O sexo configura-se como algo proibido, pecaminoso. Era preciso vigiar e monitorar as crianças, para que não fossem induzidas pelos prazeres carnavais, uma vez que o ato sexual só poderia ser compreendido como uma legitimação do casamento e da família. Uma segunda revolução sexual desmantelou os princípios nos quais se alicerçava a primeira rebelião, como aponta o sociólogo. Agora o que temos é uma dissociação do sexo do “ninho familiar”. (BAUMAN, 1998, p. 183). Essas mudanças são fruto da efervescência sociocultural pela qual o mundo passava após a Segunda Guerra Mundial.

A segunda revolução de que trata Bauman reflete as mudanças e os ideais libertários que atingiram todo o mundo na segunda metade do século XX. Os movimentos feministas, a luta dos homossexuais por visibilidade, o surgimento da pílula anticoncepcional mudaram a forma como o sexo era visto pela sociedade da época, principalmente pelos jovens. Em tempos líquidos e fluidos, tudo é volátil. As relações humanas e a prática sexual encaixam-se nessa fluidez que compreende a Pós-modernidade. Encontros casuais podem resultar em uma noite ou em um momento de sexo, sem que os parceiros comprometam-se uns com os outros. Dentro desses aspectos, já não podemos pensar em cortejo, paquera ou qualquer tipo de enamoramento romântico. O narrador compara a busca por alguém que nos atraia afetivamente a um feliz achado de dinheiro no bolso de velhos casacos:

De tempos a tempos, mulheres encontradas por acaso no canto de sofá de uma reunião de amigos [...] sobem comigo no elevador para uma rápida imitação do deslumbramento e da ternura de que conheço já de cor os mínimos detalhes, desde o desenvolto uísque inicial ao primeiro soslaio de desejo

suficientemente longo para não ser sincero, até o amor acabar no chapinhar do bidé [...]. Despedimo-nos no vestibulo trocando números de telefones que imediatamente se esquecem [...] e elas evaporam-se da minha vida [...]. (ANTUNES, 2010, p. 90).

Na segunda revolução, o sexo não se liga a uma construção afetiva. Agora, o objetivo é o acúmulo de experiências e de sensações, o que justificaria o sexo com parceiros diversos e a ausência do envolvimento afetivo. Como aponta Bauman,

nada resulta do encontro sexual, salvo o próprio sexo e as sensações que acompanham o encontro; o sexo, pode-se dizer, saiu da casa familiar para a rua, onde apenas os transeuntes acidentais encontram quem – enquanto encontram – sobre que mais cedo ou mais tarde [...] seus caminhos são obrigados a se separar novamente. (BAUMAN, 1998, p. 184).

Nas relações humanas construídas em bases nada sólidas, o importante é o momento. Não interessa se depois os corpos que propuseram prazer um ao outro vão se reencontrar ou não. Em tempos em que se faz sexo, e não amor, a quantidade é mais valorizada que a qualidade. A busca por numerosas experiências liga-se à densa ideia de consumo que as envolve. Pois “numa sociedade de consumidores, todo mundo precisa ser, deve ser e tem que ser um consumidor por vocação [...]” (BAUMAN, 2008, p. 73). As relações humanas tornam-se resultado das exigências mercadológicas da sociedade pós-moderna. Quem tem mais é mais visto, e isso funciona, também, com o sexo. A multiplicidade sexual não está relacionada com a satisfação sexual ou qualquer outro vínculo que possa ser construído. Além da busca pelo aumento da somatória de parceiros(as), há também a busca pelo preenchimento de um vazio que é comum ao indivíduo que não consegue ancorar-se em nenhum cais.

A noite de sexo do narrador com a interlocutora que encontra no bar, assim como as demais aventuras sexuais relatadas no livro, aproxima-se das características aqui descritas, à medida que o envolvimento que o narrador tem com suas parceiras é, na maioria das vezes, superficial, sem a pretensão de construir vínculos afetivos. O objetivo é a saciedade imediata do desejo. Essa busca faz com que as pessoas tenham ligações rápidas com pessoas que nem mesmo conhecem:

Acontece-me por vezes acordar, sabe como é, ao lado de uma mulher que conheci poucas horas antes, junto a um candeeiro propício de bar [...] e eis que o subir da persiana me mostra, brutalmente, uma criatura avelhentada e vulnerável, naufragada nos lençóis num abandono cuja fragilidade me enfurece. (ANTUNES, 2010, p. 127).

O soldado que volta sem referências da guerra envolve-se em uma densa solidão. A prática do sexo não se vincula a obrigações, mas a sensações. Não é necessário conhecer o parceiro. O que importa é que ele se disponha a proporcionar prazer ao outro: “O resultado total é o rápido definhamento das relações humanas, despindo-as de intimidade e emotividade, e o esmorecimento do desejo de entrar nelas, conservá-las vivas.” (BAUMAN, 1998, p. 186). Enquanto na primeira revolução o sexo era o elemento que consolidava e afirmava a durabilidade das relações, agora essas relações sólidas tornam-se inviáveis, pois impedem o acúmulo e a soma de experiências, as quais, muitas vezes, funcionam como um troféu, motivo de exaltação na contemporaneidade.

As expressões eróticas que aparecem na obra ligam-se também às relações de poder manifestadas pela sexualidade. Como esclarecimento, devemos pontuar que sexo e sexualidade são coisas distintas. Enquanto a sexualidade se refere à forma como as pessoas se sentem e enxergam a si mesmas e aos outros, o sexo corresponde a uma das maneiras utilizadas pelas pessoas para buscar prazer e, conseqüentemente, manifestar a sua sexualidade. A sexualidade é o traço mais íntimo pertencente a cada ser humano e, como tal, manifesta-se diferentemente em cada indivíduo, influenciada pela realidade e pelas experiências vivenciadas por cada um. É uma característica comum a todo ser humano, e não é preciso haver uma relação exacerbada com o sexo, uma vez que essa busca pelo prazer pode ocorrer em outras fontes e ser atendida por outros meios.

As discussões entre sexo e poder têm-se ampliado nos últimos anos. Muitos teóricos debruçam-se sobre essas questões. Apesar de estar ligado ao âmbito biológico, o sexo reflete questões sociais que se relacionam com aspectos de dominação de um grupo sobre outro, através da repressão sexual. O ato sexual nem sempre está ligado à manifestação do desejo e à obtenção do prazer. A ação do coito liga-se, muitas vezes, à dominação que pode ser exercida de um indivíduo sobre outro. Em casos de estupros que ocorrem após assaltos, por exemplo, quando o agressor conhece a vítima, a violência funciona como uma forma de intimidá-la e humilhá-la, para que ela não procure a polícia; já quando o fato acontece em bairros ricos ou a vítima pertence a uma classe econômica privilegiada, o estupro é um meio de vingar as diferenças socioeconômicas existentes entre a vítima e o agressor. (SILVA apud MANTEGA, 1979, p. 166). Nessas situações, o sexo não tem nenhuma motivação libidinosa, mas o que o motiva é a possibilidade que o agressor tem de mostrar superioridade e poder sobre as pessoas agredidas.

Ao relatar, de forma grotesca, os atos sexuais, consentidos ou não, o autor revela que há a necessidade de impor-se aos africanos, libertários. Se não é possível ganhar a guerra nos

campos de batalha, ganha-se, de maneira ainda mais sórdida, na violação e posse das mulheres africanas, aos moldes do capitão que diz enfaticamente: “É preciso colocar o selo na patroa” (ANTUNES, 2010, p. 50). Esses atos sexuais funcionam como uma maneira de marcar território, mostrar de quem é o domínio, como na fala do narrador, que cita as atitudes de um oficial que viu “[...] no Chiúme abrir a braguilha diante de uma prisioneira, obrigá-la a erguer uma das pernas colocando-a sobre o bidé, e penetrá-la, de boina na cabeça, a soprar pelo nariz uma asma repelente de bode.” (ANTUNES, 2010, p. 178).

Os relatos de violência e de atos sexuais mostram que, apesar das lutas por liberdade e dos movimentos separatistas, Portugal continuava a ser o dominador, desfrutando da África e dos seus bens. Os atos relatados pelo narrador para a sua interlocutora, além de dessacralizarem a “farda” e o exército, apontam para uma quebra das amarras sociais que restringiam o sexo ao âmbito do lar e do casamento.

“N’as terras do fim do mundo que eram extrema solidão” (ANTUNES, 2010, p. 119), o narrador encontra Sofia, mulher com quem se envolve e tem um filho e para quem faz uma homenagem sublime. O narrador dedica todo o capítulo “S” à Sofia. Na tentativa de enfatizar e demonstrar a intensidade dos seus sentimentos, o narrador repete diversas vezes em um único capítulo: “Eu estava farto da guerra, Sofia [...]”. Diante das angústias do conflito, a lavadeira representa um refrigério para os tormentos do narrador-personagem.

Porém o que parecia ser a salvação da sua alma, perdida em meio aos escombros da guerra, tornou-se mais um elemento para o aumento de suas angústias. Sofia foi levada pela PIDE, fato que é expresso pelo narrador sob uma intensa manifestação de indignação contra o conflito e contra tudo o que se originou dele. O desaparecimento da moça revela-se como uma das mais enfáticas formas encontradas pelo narrador para descrever o que era a guerra, um reduto de desespero, tristeza e desesperança.

Ao tentar encontrá-la, questiona aos soldados da PIDE sobre a moça e recebe como resposta: “Era boa, hã? [...] Demos-lhe uma geral para mudar o óleo à rapaziada, e, a seguir, o bilhete para Luanda”. (ANTUNES, 2010, p. 156). Mais uma vez, o sexo aparece na obra como uma forma de demonstrar o poder de um grupo sobre outro. Atentemos também para o fato de que o corpo da mulher é apresentado como mercadoria sexual e território conquistado. Antes de despachá-la para Luanda, era preciso dizer-lhe: o poder está em nossas mãos.

A obra toca em uma série de questões que vão além da guerra. Discussões como gênero e violência sexual podem ser vastamente discutidos. O lugar dos indivíduos LGBTQ+, o corpo feminino, que é objetificado, e a violência sexual demonstram a atuação do machismo sobre as poucas figuras femininas que aparecem na obra e do preconceito que obriga um homem a

reprimir seus desejos sexuais, por estar atuado no exército. O autor nos faz refletir sobre questões comuns à contemporaneidade e que precisam ser pensadas e discutidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No livro, o autor lança um novo olhar sobre o imaginário do povo português, desconstruindo-o através do uso dos operadores estéticos: Ironia e Grotesco. Ao longo de uma noite e ao lado de uma desconhecida, o narrador-personagem nos permite conhecer a sua vida, pois relata para a mulher que o acompanha os acontecimentos da infância, a família, o casamento e a experiência da guerra angolana. É através de uma narrativa nada linear que Antunes volta-se para o passado, a fim de expurgar os monstros que o acompanham após a guerra ter mudado a sua forma de ver o mundo e a si mesmo.

Na obra, analisamos a presença da Metaficção historiográfica, conceito criado por Linda Hutcheon que designa a apropriação feita pela arte de personagens e conceitos históricos, para questioná-los e reavaliá-los, de forma crítica. A narração do combate feito pelo personagem antuniano aborda não um conflito capaz de engrandecer ainda mais o imaginário português. Ao contrário, o que se vê é a descrição crítica de uma guerra, cujo resultado não era o esperado. Mesmo depois de vários anos de conflito, Portugal perde as suas colônias, deixando de ser Império Ultramarino português, para tornar-se apenas Portugal, um pequeno país da Europa, que enfrenta os dilemas econômicos do século XX e XXI.

Apesar de ter o conflito colonial como cenário, o autor aborda temas que ultrapassam os limites da guerra. O narrador fala dos seus medos e de questões que podem acometer qualquer ser humano. Ao registrar a sua triste experiência na Guerra, o autor livra esse acontecimento do esquecimento, uma vez que a História oficial não se ocupa do seu registro. Esse evento não povoa o imaginário dos portugueses, possibilitando análises e debates críticos acerca do tema das memórias individual e coletiva.

O fracasso das guerras que objetivavam manter as colônias africanas vinculadas a Portugal forçou o povo lusitano a ver a sua pequenez dentro do continente europeu. A única forma de fugir dessa realidade era esquecer o fracasso da guerra e continuar preso ao remoto passado glorioso, que levou Portugal a conquistar o mundo, por muitos séculos. É frente a essa realidade que Antunes propõe que os passados remoto e recente sejam olhados de uma outra forma, sem saudosismo, mas com criticidade.

A desconstrução feita na obra questiona as verdades absolutas impostas por grandes instituições, como a Igreja e o Estado. Ambas são dessacralizadas e destronadas. É através do Grotesco que as várias camadas sociais são igualadas. É fazendo alusão às partes baixas do corpo humano, por meio da utilização de termos chulos e da animalização do homem, que

Antunes revela as atrocidades vividas por indivíduos, em uma guerra que jamais poderia ser justificada e que “feriu”, igualmente, portugueses e angolanos.

A Ironia é algo desconcertante e que causa mal-estar nas suas vítimas. Para que a Ironia seja entendida como tal, é preciso que o interlocutor a veja e entenda o contexto na qual se insere e é construída. A Ironia funciona como um espelho que coloca os leitores da obra de frente consigo mesmos. No caso dos portugueses, essa análise recai sobre a forma como o imaginário é construído, e a cultura se constrói voltada para o passado.

A memória é uma temática comum no romance em estudo. O narrador-personagem se volta para o passado e narra a sua vida, dando ênfase à guerra da qual participou. É a partir daí que conta não só as suas memórias, mas a de toda uma comunidade. A memória coletiva liga-se a questões políticas, ideológicas e de poder, que determinam aquilo que deve ou não ser lembrado. Se as narrativas oficiais evidenciam apenas vitórias, em **Os cus de Judas**, percebemos que nem só de glórias é feita uma nação. Eterniza-se, através da sua obra, a guerra colonial portuguesa, mesmo que ela não tenha sido motivo de orgulho para os lusitanos.

É através de uma escrita sarcástica, irônica e grotesca que o escritor desconstrói o imaginário do povo português. Não para negá-lo ou destruí-lo, mas para mostrar que toda História tem dois ou mais lados, e cada um deles é tão importante quanto o outro.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Gracia Domes de. A presença a ironia em *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes. **Cadernos Cespuc de Pesquisa**, Belo Horizonte, PUC Minas, n. 1, 1996.
- ALVES, Maria Tereza Abelha. **Gil Vicente**: Sob o signo da derrisão. Feira de Santana: UEFS, 2002.
- ANTUNES, António Lobo. **Até que as pedras se tornem mais leves que a água**. Lisboa: Dom Quixote, 2017.
- ANTUNES, António Lobo. **Os cus de Judas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2010.
- ANTUNES, António Lobo. **Os cus de Judas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- VELASCO, Suzana. Flip 2009: Lobo Antunes fala das suas raízes brasileiras. **O Globo**. 05 jul. 2009. Disponível em: <https://blogs.oglobo.com/prosa/post/flip-2009-lobo-antunes-fala-das-suas-raizes-brasileiras-202025.html>.
- ARNAUT, Ana Paula. **António Lobo Antunes**. Lisboa: Edições 70, 2009.
- ARNAUT, Ana Paula. A escrita insatisfeita e inquieta(nte) de António Lobo Antunes. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRAPLIP, 22., 2009. **Anais** [...]. Salvador, 2009.
- ARNAUT, Ana Paula. **Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo**: Fios de Ariadne Máscaras de Prometeu. Coimbra: Livraria Almedina, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad.: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre o cômico. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo**: a transformação das pessoas em mercadorias. Trad.: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade das relações humanas. Trad.: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal estar da pós-modernidade**. Trad.: Mauro Gama, Cláudia Martinelli. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BILANGE, Elizabeth Maria Azevedo do. **O áspero humor de António Lobo Antunes**. 217f. 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- BLANCO, Maria Luisa. **Conversas com António Lobo Antunes**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

BOSI, Eclea. **Memória e Sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

DUARTE, Lélia Parreira (Org.). Resultados de Pesquisa Ironia e Humor na Literatura. **Caderno de Pesquisa**, Belo Horizonte, NAPq/ FALE/ UFMG, n. 15, 1994.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**: ensaio sobre o Romance Português Contemporâneo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

GUIMARÃES, Maria Joana. Ironia: Uma primeira abordagem. **Revista da Faculdade de Letras, Línguas e Literatura**, Porto, n. 18, p. 411-422, 2001.

FERNANDES, Pedro. **Até que as pedras se tornem mais leves que a água, de António Lobo Antunes**. Disponível em: www.blogletras.com/2018/03/ate-que-as-pedras-se-tornem-mais-leves.html?m=1. 2018. Acesso em: 14 out. 2018.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Lobo. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história teoria e ficção. Trad.: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e Política da Ironia**. Trad.: Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG; 2000.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad.: Bernardo Leitão. 4. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

LOURENÇO, Eduardo. **A Nau de Ícaro e Imagens e miragens da lusofonia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. Transcrição e tradução: Monique Augras. Edição: Dora Rocha. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-202, 1992.

ROMMEU, Leonardo Von Pfeil; SPAREMBERGER, Alfeu Spare. A construção da memória da Guerra Colonial em Os cus de Judas, de Lobo Antunes. **Navegações**, v. 10, n. 1, p. 3-11, jan.-jun. 2017. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/http://dx.doi.org/10.15448/1983-4276.2017.1.25252>. Acesso em: 14 out. 2018.

SANTOS, Coutinho Raphael. Narrativas de guerra: a história representada na literatura de António Lobo Antunes. Leitura flutuante: **Revista do Centro de Estudos Semiótica e Psicanálise**, v. 3, 2011.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad.: Rosa Feire d' Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCOTT, Ana Silvia. **Os portugueses**. São Paulo: Contexto, 2010.

SECCO, Lincoln. **A revolução dos Cravos e a crise do império colonial português: economias, espaços e tomadas de consciência.** São Paulo: Alameda, 2004.

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

SILVA, Aguinaldo. Violação: ato de sexo ou de poder. In: MANTEGA, Guido (Org.). **Sexo e Poder.** São Paulo. Brasiliense. 1979.

SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco:** introdução à cultura de massa brasileira. Petrópolis: Vozes, 1983.

VALE, Glaura Siqueira Cardoso. Errância textual ou a possibilidade de ultrapassar o narrar em *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes. **Caderno CESPUC de Pesquisa**, Belo Horizonte, PUC Minas, n. 14, 2006.

VALVERDE, Tércia Costa Valverde. **A desconstrução da história de Portugal em *As naus*, de Lobo Antunes.** Feira de Santana: UEFS Editora, 2017.

VALVERDE, Tércia Costa. **Ensaio:** Teoria e crítica literária. Salvador: EDUNEB; Feira de Santana: UEFS Editora, 2014.

VALVERDE, Tércia Costa. **O dilaceramento do Ser em *Que farei quando tudo arde?*, de Lobo Antunes.** 460f. 2012. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

VILLAÇA, Nizia. **Paradoxos do pós-moderno:** Sujeito & Ficção. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.