

A QUE VEIO ESTE MUSEU NO MEIO D'OS *CUS DE JUDAS*?

Ivan Takashi Kano*

“Nunca se saberá como isto deve ser contado, se na primeira ou na segunda pessoa, usando a terceira do plural ou inventando constantemente formas que não servirão para nada. Se fosse possível dizer: eu viram subir a lua, ou: em mim nos dói o fundo dos olhos, e principalmente assim: tu mulher loura eram as nuvens que continuam correndo diante de meus teus seus nossos vossos seus olhos. Que diabo.”

JULIO CORTÁZAR,
“AS BABAS DO DIABO” (1994, p. 60)

“Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.”

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE (????, p. ??)

1. Para uma moldura: “entanto lutamos”

Publicado pela primeira vez em 1979, o romance *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes, surge em um período em que a ficção portuguesa se dedica de modo muito consistente a uma revisão da história recente do país, imprimindo sobre as páginas um olhar para o passado que, expondo os absurdos de um regime político já então anacrônico, esboçasse caminhos para um futuro, senão melhor, ao menos possível. É verdade que tal discussão, com nuances diversas em prosa, não se inicia nesse fim de século XX, estando em pauta pelo menos desde o século anterior, na literatura de Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Eça de Queirós – para citar apenas alguns dos expoentes desse cenário.¹ De fato, desde as Navegações até o salazarismo, as inumeráveis fraturas do país real foram continuamente sobrepostas pela dimensão imaginada de um império, de tal maneira que a *nação* se converteu no problema literário mais urgente de seus

* Doutorando na UFF/ Universidade Federal Fluminense.

¹ Mesmo com esse recorte, é impossível não mencionar, também como marcos dessa reflexão sistemática, a obra poética de Cesário Verde e a *Mensagem* de Fernando Pessoa.

escritores,² ora como reforço desse mito fundacional, ora como tentativa de reajuste das incongruências entre o imaginário coletivo e o real imediato. Na segunda metade do último século, no entanto, as guerras de libertação das colônias portuguesas em África denunciam o contrassenso de qualquer discurso de matriz imperial. E é aí que a ficção se afirma como espaço legítimo para perscrutar a realidade política e social: se as verdades do discurso salazarista culminaram no absurdo de quatorze anos de enfrentamento bélico, por que a ficção não poderia tentar conduzir essa discussão a partir de suas supostas *mentiras*?

Lembramos aqui, de passagem, de dois exemplos desse investimento literário, *no* literário: primeiro, o Ricardo Reis (*O ano da morte de Ricardo Reis*, de 1984) reinventado, no rigor do prefixo, por José Saramago para expor a cooptação ideológica que domina a sociedade portuguesa, tanto no presente do enunciado – o ano de 1936 –, quanto no da enunciação, pós-salazarismo; depois, a Eva, protagonista de *A costa dos murmúrios* (1988), de Lídia Jorge, que questiona todo o processo de colonização português em África a partir da leitura de “À noite dos gafanhotos”, um conto, com laivos de realismo maravilhoso, posto logo ao início do romance. Nos dois casos, toma-se o ficcional como ponto de partida para compreender o país real; nos dois casos também, ao fim e ao cabo, trata-se sempre de perseguir um *outro modo de dizer um país* marcado pelo signo da impossibilidade.

As palavras de Julio Cortazar que escolhemos como uma das epígrafes deste ensaio nos ajudam a situar duas demandas fundamentais da escrita de *Os cus de Judas*: de um lado, a necessidade de contar uma história; de outro, o desafio de encontrar os meios capazes de revelar, como dirá o narrador de “As babas do diabo” mais adiante, o “insondável que é preciso contar” (Cortázar, 1994, p. 60). Mas se, para o escritor argentino, esse insondável quase sempre se entrevê na exploração literária das vivências urbanas mais cotidianas, no referido romance a necessidade de dizer cresce nos meandros de uma experiência limite, distante para a maioria de nós, mas que, para aqueles que a vivenciaram, impõe o silenciamento: a Guerra de Libertação de Angola do domínio português, que se estendeu de 1961 a 1974.

Ao longo dos vinte e três capítulos que compõem o romance, o narrador-personagem – em que se pode projetar com razoável segurança a figura do próprio autor, médico que foi de uma tropa enviada em combate ao país africano no início dos anos 70 – guia-nos ao longo de sua “dolorosa aprendizagem da agonia.” (Antunes, 2003, p. 43) – e o uso do abecedário como forma de ordenar os capítulos, que vão de A a Z, talvez nos permita pensar o romance como uma forma de aprendizado. Metamorfosado na figura ficcional da suposta interlocutora do protagonista, bebendo à mesma mesa que ele e ouvindo seu monólogo sobre o desespero vivido em Angola, o leitor

² Pensamos aqui na clássica reflexão de Eduardo Lourenço em seu texto “Da literatura como interpretação de Portugal (de Garrett a Fernando Pessoa)”, in *O labirinto da saudade*: Psicanálise mítica do destino português. 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1988, pp. 79-118.

presencia a luta desse homem por capturar qualquer sentido para o desespero ainda maior que é existir depois da guerra:

Por vezes, ao sexto ou sétimo cálice, sinto que quase o consigo, que estou prestes a consegui-lo, que as pinças canhestras do meu entendimento vão colher, numa cautela cirúrgica, o delicado núcleo do mistério, mas logo de imediato me afundo no júbilo informe de uma idiotia pastosa a que me arranco no dia seguinte, a golpes de aspirina e sais de frutos, para tropeçar nos chinelos a caminho do emprego, carregando comigo a opacidade irremediável da minha existência, tão densa de um lodo de enigmas como pasta de açúcar na chávena matinal. Nunca lhe aconteceu isto, sentir que está perto, que vai lograr num segundo a aspiração adiada e eternamente perseguida anos a fio, o projecto que é ao mesmo tempo o seu desespero e a sua esperança, estender a mão para agarrá-lo numa alegria incontável e tombar de súbito, de costas, de dedos cerrados sobre nada, à medida que a aspiração ou o projecto se afastam tranquilamente de si no trote miúdo da indiferença, sem a fitarem sequer? (Antunes, 2003, p. 26)

O núcleo do mistério resiste à habilidade do médico, já que sua revelação não pode ser *extraída* tal como em uma intervenção cirúrgica. Antes de inserir o bisturi, o médico deve saber exatamente o local, a dimensão e a profundidade do corte a ser feito, seu gesto não pode prescindir de um sentido que é necessariamente pré-definido. Ao substituir a pinça pela pena, entramos de uma vez em um universo em que a significação deve ser construída *a partir* mesmo do gesto que o materializa. Mas, tendo de lidar com um referente de sentidos sempre opacos, o relato se desenvolve na clave de uma *perseguição* em que o fracasso parece ser a única constante. Nada, no entanto, estanca sua verbosidade – porque, a despeito de *nunca se saber como isto deve ser contado*, assombra o protagonista a certeza de que deve fazê-lo: “Escute. Olhe para mim e escute, preciso tanto que me escute, me escute” (Antunes, 2003, p. 70).

Nesse sentido, o romance põe em cena um sujeito às voltas com o relato de uma vivência de difícil representação – “tudo é real menos a guerra” (Antunes, 2003, p. 237) – justamente porque deve ser compreendida na esfera do *trauma*, experiência em que a categoria do real resiste à força aplicada pela linguagem verbal. Cremos poder afirmar, assim, que estamos muito próximos daquilo que Márcio Seligmann-Silva designou como *narrativa de testemunho*: apesar da voz evidentemente ficcionalizada que comanda *Os cus de Judas*, em suas páginas enfrentamos o mesmo “signo de uma simultânea necessidade e impossibilidade” de dizer diante de uma experiência *inimaginável*. Como afirma ainda o teórico, no entanto, essa “linguagem entravada [...] só pode enfrentar o ‘real’ equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte, a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida.” (Seligmann-Silva, 2003, p. 47) Partindo dessas considerações, gostaríamos de propor a indagação que dá título a este ensaio de maneira mais interessante: de que forma as referências várias à pintura que compõem o tecido romanesco colaboram para desafiar a intraduzibilidade da guerra de libertação de Angola?

A procura por um país possível corre paralela à tentativa de encontrar uma linguagem possível, e é neste último campo que vamos concentrar nossa análise. Apostando nas palavras de Aguinaldo José Gonçalves, quando afirma que “os traços analógicos

entre dois objetos de pesquisa são portas fundamentais para que se possam adentrar camadas mais sutis, mais complexas, que muitas vezes nos conduzem a resultados mais fecundos” (Gonçalves, 1997, p. 58) – mas sem a necessidade de hierarquizar as tais “camadas” de leitura –, cremos que, se a importância histórica de *Os cus de Judas* já está consolidada pela crítica, talvez seja interessante voltar nossa atenção mais detidamente para o modo como o romance afirma sua dimensão estética. Ao longo das próximas páginas, avançamos com a hipótese de que as inúmeras referências, presentes no texto, a pintores e quadros das mais diversas épocas servem não apenas para indicar o caráter contraideológico da narrativa, mas sobretudo para consolidar o discurso da arte como meio de construir um lugar minimamente confortável para a existência de um sujeito emparedado entre *a urgência e a dificuldade brutais de dizer*.

2. Para uma tela – o caos de Bosch e o orgânico de Arcimboldo

Através do conceito de *ekfrasis*, os estudos intersemióticos em geral sinalizam, em sentido amplo, a consolidação de uma visada teórica sobre um fato literário recorrente: a reelaboração, em linguagem verbal, de uma obra originalmente expressa em outra linguagem artística: o texto que, em suas linhas, descreve as de uma catedral; o poema que alude, por sons e ritmos, à paleta do pintor, etc. Ao fundo desse procedimento parece estar a busca por compreender, em meio à variedade de formas de expressão artística, a natureza comum que as reúne sob o que conhecemos por *impulso criativo*. Embora, em *Os cus de Judas*, tal reflexão permaneça sempre à margem do relato da guerra, cremos que ela surge em outro contexto. É que, a rigor, o que se entende por discurso ecfástico corresponde a um modo específico de manifestação desse fenômeno maior que é a intertextualidade, a citação. Desse ponto de vista, parece-nos que a literatura de Lobo Antunes, ao convocar um conjunto diverso de referências pictóricas, pretende, de maneira geral, menos descrever telas do que estabelecer relações semânticas em que o texto literário e os quadros negociam e modificam mutuamente seus significados. O que se descreve nesse jogo, na verdade, é uma espécie de deslocamento de referentes – resultado da força exercida pelo novo contexto de enunciação sobre a carga semântica que determinado quadro comporta segundo sua história como objeto de interesse público e componente de um imaginário cultural. Como afirma Antoine Compagnon:

O mesmo objeto, a mesma palavra, muda de sentido segundo a força que se apropria dela: tem tanto sentido quantas são as forças suscetíveis de se apoderar dela. O sentido da citação seria, pois, a relação instantânea da coisa com a força real que a impulsiona (Compagnon, 1996, p. 48)

Aquilo a que chamamos, acima, de força exercida pelo novo contexto de enunciação é fruto dessa possibilidade de *tornar próprio* um sentido partilhado ou, no sentido inverso, de ampliar o sentido da experiência própria inserindo-a no âmbito parti-

lhado do imaginário: “de forma que a pouco e pouco essa *Guernica* se transformou na **minha** *Guernica*” (Antunes, 2003, p. 176, grifo nosso) A semântica da apropriação, explícita no pronome e implícita no ato de citar, define também a inegável presença de um sujeito que, para além de dizer, *quer dizer* alguma coisa com aquilo que diz (Compagnon, 1996, p. 47). A percepção desse pressuposto da citação é fundamental para nossos propósitos, na medida em que *o desejo de dizer*, como temos observado desde as primeiras linhas deste trabalho, está no cerne do relato antuniano.

A presença do pictórico se articula, então, aos dois planos da narrativa – primeiro, ao da enunciação, isto é, aquele que encena o encontro entre o narrador-personagem e sua interlocutora anônima no bar:

Como este bar e os seus candeieiros Arte Nova de gosto duvidoso, seus habitantes de cabeças juntas se-gredando-se banalidades deliciosas na euforia suave de álcool (...) mais meia garrafa e cuidar-nos-íamos Vermeer, tão hábeis como ele para traduzir, através da simplicidade doméstica de um gesto, a tocante e inexprimível amargura da nossa condição. (Antunes, 2003, p. 32)

Segundo, ao do enunciado, da matéria narrada: as memórias, ora da infância, ora da guerra: “As tias [...] completavam a jaculatória designando com a colher do açúcar fotografias de generais furibundos, falecidos antes do meu nascimento após gloriosos combates de gamão e de bilhar messes melancólicas como salas de jantar vazias, de *Últimas Ceias* substituídas por gravuras de batalha” (Antunes, 2003, p. 14).

Seguindo a lógica do deslocamento de referentes, a lembrança da *Última Ceia*, a comunhão sagrada que ela representa, agora substituída por imagens de guerra, só vem reforçar, para o narrador, o esvaziamento simbólico da família já na infância, instituição que se configurou desde o início como pilar do discurso que susteve o regime ditatorial de Salazar e a guerra a que ele lançou o país. Do mesmo modo, ao topar com o nome de Johannes Vermeer, o leitor atento logo perceberá a mudança radical de ambientação: saímos das cenas domésticas de parte significativa de seus quadros – citamos de passagem obras como *A leiteira*, *Leitora à janela* ou mesmo o famoso *Moça com brinco de pérola* – para o espaço público do bar. Inserido nessa sobreposição imaginária de espaços, embora obviamente falte a ele aquele traço de serenidade típico das mulheres retratadas pelo pintor holandês, o narrador acaba por partilhar da melancolia que se pode flagrar nas figuras pictóricas. Mais importante ainda, para nossa leitura, é reconhecer o traço que, tomado pelo narrador, aparentemente, do trabalho de Vermeer, reduplica a sua representação como sujeito: uma amargura que não pode ser *expressada* – retornamos ao campo da palavra, ao problema que é contar o insondável que precisa ser contado.

Em um museu de acervo variado, que inclui, além dos mencionados da Vinci, Vermeer e Picasso, nomes como Marc Chagall, Giotto, Lucas Cranach, René Magritte, Vincent Van Gogh, El Greco, Chaim Soutine, Carlos Botelho, Pierre Soulages, Maurice Utrillo, Amedeo Modigliani – em meio a esse museu de curadoria não muito lógica, como dizíamos, gostaríamos de demarcar o lugar de artistas que nos parecem

oferecer vias interessantes de leitura para o romance de Lobo Antunes. O primeiro deles é o holandês Heronymus Bosch, que surge em um contexto bastante específico do relato:

Você, por exemplo, que oferece o ar asséptico competente e sem caspa das secretárias de administração, era capaz de respirar dentro de um quadro de Bosch, sufocada de demônios, de lagartas, de gnomos nascidos de cascas de ovo, de gelatinosas órbitas assustadas? Estendido numa cova à espera que o ataque acabasse, olhando as hirtas silhuetas de chapéu alto dos eucaliptos idênticas a fúnebres testemunhas de duelo, de *G3* inútil no suor das mãos e cigarro cravado na boca como palito em croquete, descobri-me personagem de Becket aguardando a granada de morteiro de um *Godot* redentor. (Antunes, 2003, p. 62)

O universo evocado pelo pintor nascido em meados do século XV funciona como elo de compreensão entre os interlocutores quando o narrador avança por mais uma das cenas de guerra. Caso se recorde daquelas figuras deformadas e dos demônios, dos animais humanoides e dos homens aterrorizados pelo sofrimento – talvez que, com parte do tríptico do *Juízo Final* diante dos olhos, em suma, o leitor possa tomar alguma consciência do horror, da animalização dos homens, convertidos “em bichos cruéis e estúpidos ensinados a matar” (ANTUNES, 2003, p. 150). Se a fauna monstruosa imaginada pelo artista holandês constitui um avanço no processo de apreensão do real, já que se alinha de forma coerente com as cenas de violência vividas pelo narrador, a metafórica espera por *Godot* aponta para a desesperança em qualquer forma de redenção que não seja a morte. Do mesmo modo, se, dentro da temática religiosa proposta pelo tríptico, a morte não modifica a coesão superior da vida – isto é, Paraíso e Inferno são rigorosa consequência das ações de cada homem na Terra –, no trecho acima ela é a única força capaz de interromper a incoerência superior da guerra. Além disso, para os habitantes do Inferno pintado no tríptico há o consolo, se assim podemos dizer, de não mais haver espera alguma, na medida em que já foram condenados a expiar os pecados ao longo da eternidade. Ao narrador d' *Os cus de Judas*, no entanto, resta apenas agarrar-se ao próprio relato na tentativa de enfim superar “o gigantesco, inacreditável absurdo da guerra, [que] me fazia sentir na atmosfera irreal, flutuante e insólita, que encontrei mais tarde nos hospitais psiquiátricos” (Antunes, 2003, p. 61).

Enquanto Bosch ajuda o narrador a figurar o caos da guerra nos confins de Angola, a arte de Giuseppe Arcimboldo nos sugere um caminho para pensar os meios por que Lobo Antunes estrutura seu discurso narrativo. Estamos ainda na segunda página do romance, que se inicia por aquela que é, possivelmente, a única lembrança de infância que está a salvo da amargura: as visitas ao Jardim Zoológico. É no tecido dessa rememoração que lemos a passagem a seguir:

Os plátanos entre as jaulas acinzentavam-se como os nossos cabelos, e afigurava-se-me que, de certo modo, envelhecíamos juntos: o empregado de ancinho que empurrava as folhas para um balde aparentava-se, sem dúvida, ao cirurgião que me varreria as pedras da vesícula para um frasco coberto de rótulo de adesivo; uma menopausa vegetal em que os caroços da próstata e os nós dos troncos se aproximavam e confundiam irmanar-nos-ia na mesma melancolia sem ilusões; **os queixais tombavam da**

boca como frutos podres, a pele da barriga pregueava-se de asperezas de casca. Mas não era impossível que um hálito cúmplice nos sacudisse as madeixas dos ramos mais altos, e uma tosse qualquer rompesse a custo o nevoeiro da surdez em mugidos de búzio, que a pouco e pouco adquiriam a tranquilizadora tonalidade da bronquite conjugal. (Antunes, 2003, p. 8, grifo nosso)

Figura de linguagem que pauta o fluxo da imaginação criadora na sintaxe tão característica ao fazer literário do autor de *Memória de elefante*, a acumulação de símiles associa imagens muitas vezes desconstruídas, e sugere, no trecho acima, dois percursos metafóricos. No primeiro, o vegetal ganha traços antropomórficos – os plátanos acinzentam-se como cabelos –; depois, o discurso nos leva em sentido inverso: é o homem que se assemelha ao vegetal, sobretudo a partir da imagem dos dentes caindo como frutos.³ O leitor atento a esse segundo movimento pode recordar, ainda que nesse caso não haja uma citação nominal, da série de paisagens antropomorfas pintadas por Arcimboldo no século XVI e, desse modo, recompor na imaginação o retrato do homem-árvore que Lobo Antunes pinta verbalmente. Em uma leitura mais detida, como vimos, esses percursos metafóricos formam conexões semânticas em que, mesmo sem a referência explícita a um pintor ou tela, a memória do leitor empresta sentido às aparentemente desconcertadas associações construídas pelo narrador – a imagem de Arcimboldo está bem viva em nossa memória quando o narrador diz: “a minha barba é a floresta do Chalala” (Antunes, 2003, p. 213); assim como, quando o médico se sente “farto de ser larva entre larvas na cânfora ardente da messe” (Antunes, 2003 p. 181), é inevitável lembrar “dos contornos indecisos das sombras, larvas de Bosch de todas as idades em cujos ombros se agitavam, como penas, franjas de farrapos, avançando para mim à maneira dos sapos monstruosos dos pesadelos das crianças” (Antunes, 2003, p. 44).

É verdade que as referências a esses dois pintores surgem no romance de maneira tão pouco sistemática quanto os demais artistas, e cada leitor vai certamente encaminhar-se pela trilha que seu museu-memória particular permitir. De todo modo, tanto o artista italiano quanto o holandês fortalecem nossa intuição de que o discurso literário de Lobo Antunes, ao menos no romance aqui examinado, encontra sutis articulações entre palavra e pintura, seja no eixo temático, seja mesmo na forma modelada pelo discurso romanesco, para perseguir – por mais caótico que esse processo de seleção imagética por vezes resulte – uma forma orgânica, organizada, capaz de ser ao menos compreendida pelo leitor, depois de tanto uísque e tanta angústia.

Sobre a relação entre a composição do discurso e o vetor intersemiótico da escrita literária de Lobo Antunes, afirma Maria Alzira Seixo:

Um [dos] aspectos [da poética de Lobo Antunes] é justamente o da composição de tipo intersticial, isto é, da junção semântica de diferenças, da verificação e construção de declives e falhas no universo romanesco, da escrita de interrupções do discurso, de buracos no texto, de interdições ao dizer. A acumulação metafórica, nos primeiros romances do escritor dá conta dessa indecidibilidade de domínios e

³ Tais percursos metafóricos se repetem quando o narrador compara o banheiro de sua casa a um “aquário de azulejos” e a sua pele às “escamas vítreas” de um “peixe morto” (ver Antunes, 2003, p. 177-178).

dos deslizes das respectivas pertinências. [...] A intersemioticidade não faz mais do que salientar o abandono da unicidade da criação, e a convocação da arte funciona no fundo como um complemento da escrita, que o mesmo é dizer do olhar de registo que se lança sobre o mundo. (Seixo, 2010, p. 290)

O comentário nos leva a perceber dois propósitos gerais para a convocação das referências pictóricas na escrita de Lobo Antunes: em primeiro lugar, dá ênfase a esse grau de indecidibilidade de uma escrita que busca no visual um complemento da expressão verbal, sempre tomada como insuficiente. A recorrência de termos que introduzem comparações – “como”, “à maneira de”, “tal”, entre outras – possibilita a contínua justaposição e acúmulo de imagens, de modo que os adjetivos utilizados para caracterizar a experiência de guerra nos auxiliam também a compreender a natureza do próprio discurso literário que a tenta materializar – esse conjunto desconcertado de associações e analogias muitas vezes *absurdas, inacreditáveis, flutuantes, insólitas*.

Em segundo lugar, a citação de pinturas aponta para a afirmação do romance como experiência estética. Nesse contexto, a escrita não reconstrói um conjunto de dados vivenciais, mas está no cerne do processo mesmo de relembrar o vivido. Nas palavras de Walter Benjamin, referindo-se à obra de Marcel Proust, “o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração.” (Benjamin, 1994, p. 37) O diálogo com o pictórico não atua apenas, como poderíamos sugerir anteriormente, na tentativa de *traduzir* a experiência através de um universo partilhado de referências – o que nos ajudaria a dizer, de maneira tão confortável quanto redutora, que, de alguma forma, *os signos de Bosch explicam os signos da guerra*, por exemplo. Em uma narrativa que começa e se encerra pela fala da tia do protagonista, repetida antes do conflito bélico e acentuada depois dele – “Estás magro” (Antunes, 2003, p. 14) e “Estás mais magro” (2003, p. 241) –, a sensação de fracasso de tal maneira atravessa o relato que pouco ou nada de fato consegue ser apaziguado pelo ímpeto dominador da linguagem. São tantas as vezes em que o narrador-personagem põe em xeque sua capacidade de falar – e, nessa esteira, de escrever também, é claro – que é impossível tratar a escrita como um simples instrumento de que o narrador se serve para exprimir o horror. Escrever não é reviver ou mesmo neutralizar o vivido, mas vivenciá-lo em outra clave, a partir de outro ponto de vista. Tendo já apontado alguns focos dessa tensão a partir do traço que une palavra e pintura em *Os cus de Judas*, pretendemos aprofundar nossa leitura partindo para uma reflexão acerca do lugar do narrador no relato, ou melhor, uma reflexão acerca desse sujeito que se constitui através do exercício artístico.

Entre verborragia e afasia – a chance estética

Aquilo a que se dá o nome de *digressão* – grosso modo, a interrupção do discurso verbal por uma mudança intencional de tema – esclarece quase nada acerca do fluxo narrativo imposto por Lobo Antunes e dos sentidos que se sugerem através dele. A descrição

das batalhas no *front*, as memórias anteriores à guerra, os desejos frustrados: nenhum dado do discurso pode ser necessariamente hierarquizado em relação a outro, uma vez que cada um deles compõe a mesma paisagem existencial:

Os romances por escrever acumulavam-se-me no sótão da cabeça à maneira de aparelhos antiquados reduzidos a um amontoado de peças díspares que eu não lograria reunir, as mulheres com quem me não deitaria ofereceriam a outros as coxas afastadas de rãs de aula de Ciências Naturais, onde eu não estaria para as esquartejar com o canivete ávido da minha língua, o filho por nascer constituiria apenas a cristalização improvável de uma distante tarde de Tomar, num quarto de messe de oficiais de janela escancarada para a praça com o sol coalhado nas acácias e nós celebrando na cama a liturgia ardente de um desejo cedo demais desaparecido (Antunes, 2003, p. 62)

Continuação imediata daquele trecho, também recortado neste ensaio, em que o narrador cita Bosch e Samuel Becket para descrever um confronto no deserto angolano, a passagem acima reforça o caráter não linear do discurso narrativo. Mais que isso, ela nos ajuda a perceber com mais clareza, agora, como a guerra, além de esfacular os laços afetivos, espreita o sujeito com a ameaça da esterilização – lembrando aqui, em alguma medida, do texto “Experiência e pobreza”, de Benjamin (1994, pp. 114-119) – de todo ímpeto criativo: como aprendemos com Barthes (2002), o desejo sexual e a capacidade de escrever fazem parte, em última análise, de um mesmo campo semântico, de um mesmo núcleo vivencial.

Portanto, o desafio de dizer deve ser enfrentado não só para dar forma e sentido à guerra, mas para dar forma e sentido ao sujeito da escrita – e este segundo plano do drama acaba por submeter todo o esquema narrativo criado por Lobo Antunes. Segundo esse esquema, o narrador e sua interlocutora atravessam a noite no bar e adentram a manhã no apartamento do protagonista: uma não menos melancólica relação sexual entre ambos sela a busca por “um espaço branco onde ancorar, e que pode ser, por exemplo, a cordilheira estendida do seu corpo, um recôncavo, uma cova qualquer do seu corpo, para deitar, sabe como é, a minha esperança envergonhada” (Antunes, 2003, p. 222). Se a interlocutora funciona de fato como projeção da figura do leitor, a metáfora do “espaço branco onde ancorar” parece estabelecer uma diferença fundamental entre fala e escrita. Como compreender a flagrante contradição entre a verborragia que materializa o tecido romanesco e os entraves que o narrador reconhece em sua fala?

Em *Proust e os signos*, Gilles Deleuze investiga, nos volumes de *Em busca do tempo perdido*, as marcas de um longo percurso existencial que tem na Arte o seu principal modo de aprendizado, de tal maneira que todos os outros espaços de reflexão propostos pelo ficcionista francês – o amor e a amizade, a própria memória, entre outros – convergem, na leitura de Deleuze, para a verdade da arte, “a finalidade do mundo, o destino inconsciente do aprendiz.” (Deleuze, 2006, p. 48) Seguindo os termos da reflexão deleuziana, os signos que dizem respeito ao “mundo” e ao “amor” formam núcleos distintos de reflexão, mas só os signos da arte constituem, a rigor, uma diferença qualitativa no processo de aprendizagem. Isso porque, ao contrário dos dois primeiros, os signos da arte

são imateriais, e mesmo os meios materiais de expressão artística – cores, sons, texturas... – são a manifestação aparente, em termos platônicos, de uma entidade puramente espiritual (Deleuze, 2006, p. 37). Esse traço essencial da arte, algo que não depende dos meios expressivos, mas se serve deles para se materializar – a nona sinfonia de Beethoven pode ser executada por orquestras formadas pelos mais diversos instrumentos e sempre será a nona sinfonia de Beethoven –, constitui o sujeito como tal: “Não é o sujeito que explica a essência, é, antes, a essência que se implica, se envolve, se enrola no sujeito. Mais ainda: enrolando-se sobre si mesma, ela constitui a subjetividade (Deleuze, 2006, p. 41). É por isso que os *signos de Bosch* não servem apenas para traduzir a guerra: a presença d' *O Juízo Final*, assim como da árvore antropomórfica de Arcimboldo ou da *Guernica* de Picasso, aponta para algo que está além da citação, do processo analógico/explicativo que ela instaura entre referentes, e que permanece seja qual for o meio material por que se manifesta. Se o romance que aqui lemos não contém uma reflexão direta sobre os vínculos entre a pena e o pincel, o narrador acaba por expressar, nas entrelinhas do relato, uma consciência aguda da diferença que o signo verdadeiramente artístico representa.

De modo que quando alguém invade a minha solidão, me sinto, sabe como é, como um eremita que encontra outro eremita à esquina de uma praga de gafanhotos, e tento penosamente recordar-me do morse das palavras, reaprendendo os sons à maneira de um afásico que recomeça, dificilmente, a usar um código que esqueceu. (Antunes, 2003, p. 154)

A afasia relativiza o sentido imediato da “conversa de bar” encenada no romance. É que a interlocutora silenciosa atua muito pouco como personagem do drama, mas cumpre figuração em um monólogo, *simulando* um canal de comunicação que serve de pretexto através do qual “a ânsia de escrever” vence “o torturante pânico de não ser capaz” (Antunes, 2003, p. 188), tornando possível o relato. A crer no que diz o narrador no trecho acima, portanto, a contradição entre verborragia e afasia reforça nossa percepção de que o que está em jogo não é a mimetização de um encontro entre desconhecidos, mas a busca de um sujeito por um modo de dizer a si mesmo, de representar *um caos existencial que só encontra forma na escrita do romance* – jamais na fala, travada que está pela solidão e pelo isolamento. No dizer de Deleuze, trata-se da busca de um sujeito por dar forma à essência que o faz ser sujeito. Nesse sentido, se o par fala/escrita se reduplica no par interlocutora/leitor – esse corpo que se deseja, esse encontro de que depende a existência do texto literário –, *o espaço branco onde ancorar* nos remete finalmente ao campo delimitado pela página em que se deita a escrita. O poeta Carlos Drummond de Andrade ilumina o caminho para o narrador de Lobo Antunes: moldura e tela do romance, a escrita e seus conflitos constituem também um campo de batalha; é preciso lutar com palavras – e quase sempre contra elas. O *núcleo do mistério* é o modo antuniano de dizer o *inútil duelo* drummondiano, duelo este que se trava, no longo corredor da noite, para, através da arte, afirmar aquilo a que Maria Alzira Seixo chamou “olhar de registo sobre o mundo”. É a revelação desse olhar artista que a narrativa dramatiza. Voltemos à reflexão de Gilles Deleuze:

[...] pontos de vista sobre um mundo supostamente o mesmo são tão diferentes quanto os mundos mais distantes. Por essa razão, a amizade só estabelece falsas comunicações, fundadas sobre mal-entendidos, e só abre falsas janelas. Por essa razão, o amor, mais lúcido, renuncia por princípio a toda comunicação. Nossas únicas janelas, nossas únicas portas, são espirituais: só há intersubjetividade artística. Somente a arte nos dá o que esperaríamos em vão de um amigo, o que teríamos esperado em vão de um ser amado (Deleuze, 2006, p. 40)

Em que medida aquilo que o filósofo francês extrai do enredo proustiano pode ser, guardadas as distinções contextuais, deslocado para o romance antuniano? Ao afirmar que só a comunicação artística é capaz de construir de fato um *outro*, Deleuze reforça, para nós, o caráter superficial da suposta conversa em *Os cus de Judas*: a intersubjetividade não acontece no plano do testemunho da experiência vivida, para a qual as palavras são sempre insuficientes, mas talvez se faça possível no plano estético da reelaboração do sujeito: se, durante a conversa, o outro é o mais das vezes uma projeção do nosso mundo, só a arte manifesta esse *ponto de vista irreduzível*, capaz de projetar e nos fazer ver um mundo diferente do nosso (Deleuze, 2006, p. 40). Talvez seja essa diferença que faz com que só a tela de Van Gogh seja capaz de nos fazer compreender quem é Sofia – a lavadeira angolana com quem o narrador estabelece algo mais próximo de uma relação afetiva: “Conheci-te numa manhã de sábado, Sofia, e a tua gargalhada de prisioneira livre, estranha e harmoniosa como o voo dos corvos que Van Gogh pintara antes de se matar no meio do trigo e do sol, tocou-me como um gesto de irreprimível ternura me toca se me sinto mais só” (Antunes, 2003, p. 181). Estranha e harmoniosa; prisioneira, mas livre – não se trata apenas de explicá-la, mas de construí-la: não pertencendo e sem poder ser reduzida aos signos da guerra ou aos da família – signos do fracasso do narrador –, a personagem encarna esse outro mundo⁴ que só tem par na representação artística.

Assim, se a presença constante das referências pictóricas em *Os cus de Judas* indica a tentativa de estabelecer um parâmetro através do qual a brutalidade da experiência vivida se torna minimamente inteligível, ela também demarca a consciência de que,

⁴ Há indícios que reforcem o lugar da personagem Sofia como este outro efetivo, marcando uma diferença entre o ela e a interlocutora imediata do protagonista. É com aquela, não com esta, que o sexo representa ainda algum traço de união.. Neste primeiro trecho, o narrador se refere à interlocutora anônima: “Estendido ao seu lado, junto ao seu perfil nu e imóvel de defunta, das coxas derramadas nos lençóis, do bosquezinho tocante, geométrico e frágil do púbis, dos pêlos arruivados do púbis que a lâmpada torna nítidos e precisos como os ramos de choupos no crepúsculo, vem à ideia o soldado de Mangando que se instalou de costas no beliche, encostou a arma ao pescoço, disse Boa noite, e a metade inferior da cara desapareceu num estrondo horrível, o queixo a boca, o nariz, a orelha esquerda (...)” (Antunes, 2003, p. 193). Agora, refere-se à Sofia: “Falta-me o teu ventre junto do meu ventre, a floresta das tuas coxas negras enroladas nas minhas, o teu misterioso e quente e forte riso de mulher que a PIDE, o governo, os tractoristas do Cetec, a gula do administrador e a fúria sádica e perversa dos brancos deixaram intactos na sua cascata alegre de vitória. Falta-me a tua cama para o meu longo cansaço de europeu com oito séculos de infantas de pedra às costas, falta-me a tua vagina ensolarada para ancorar a minha vergonha de ternura (...)” (Antunes, 2003, p. 178) A deriva do discurso narrativo aproxima uma às imagens da guerra, ao passo que a outra representa justamente o inverso, um lugar a salvo do conflito, tanto o interno quanto o externo.

para além do conflito ora irreal, ora excessivamente real – duas faces do problema que é representar a guerra –, persiste um conflito existencial que só pode ser solucionado através do exercício da arte, em sentido amplo. A abertura intersemiótica da escrita de Lobo Antunes permite discernir, no imenso murmúrio da fala dos outros efetivos que só a arte é capaz de constituir, aquelas vozes que, no silêncio das tintas, disseram algo para além dos motivos aparentes de sua arte específica. O caminho que leva da tinta à letra em Lobo Antunes não quer estabelecer, a princípio, uma homologia estrutural entre meios de expressão – porque, em último caso, não há como pôr em palavras os amarelos de Vermeer ou de Van Gogh –, mas descreve um percurso que é essencialmente existencial.⁵ A Guerra Civil Espanhola, a Última Ceia, o Inferno, a árvore-homem, a Leiteira e finalmente os Corvos apontam para a possibilidade de compreender a absurdo *non-sense* da guerra e a fragilidade da vida humana e, sobretudo, de transcendê-los através da arte: “[...] encostado ao arame do Chiúme [...] pensava na filha que tanto desejara como testemunho de mim próprio [...]. Talvez que ela escrevesse os romances que eu tinha medo de tentar e encontrasse para eles a forma e o ritmo exatos.” (Antunes, 2003, p. 87).⁶ Uma narrativa a escrever, uma filha a crescer, mais do que projeções de um eu, sugerem formas de libertação do eu – ou, na linha deleuzeana, de construir um *outro mundo*, em que o estético possa superar, ao menos em parte, as fraturas incontornáveis da contingência histórica. De Bosch a Van Gogh, de Arcimboldo a Vermeer, de da Vinci a Picasso, Lobo Antunes traça, à tinta preta sobre fundo branco, caminhos para restituir o humano no seio da barbárie.

⁵ Das referências que pudemos recolher ao longo do texto, como vimos, apenas a *Guernica* de Picasso remete diretamente ao campo semântico da Guerra. A árvore antropomorfa de Arcimboldo sintetiza o traço existencial que sintetiza a curadoria do museu que propomos nesta leitura – traço este que parece atravessar o aparente vazio das cenas domésticas de Vermeer; pautas os dois caminhos da transcendência humana – a comunhão divina representada na *Última Ceia* ou o degredo infernal de Bosch –; e finalmente, está no *Campo de Trigo com Corvos*, o famoso testamento pictórico de Van Gogh, através do qual Lobo Antunes nos fala da única possibilidade de morte que justifica a vida.

⁶ Há uma diferença contextual que pede esclarecimento, ao menos para que não corramos o risco de deformar os objetos, teórico e romanesco, de acordo com alguma predisposição crítica. Segundo Gilles Deleuze, a essência não só constitui a subjetividade, como também conforma “uma realidade independente desta, mais profunda. É essa diferença entre sujeito e essência que explica, afinal, a relação de dependência que entre eles se estabelece: “Esta distinção entre essência e sujeito é tão importante que Proust vê nela a única prova possível da imortalidade da alma [...] Talvez as essências tenham, elas próprias, se aprisionado, se envolvido nas almas que elas individualizam. Não existem fora desse cativoiro, mas não se separam da ‘pátria desconhecida’ com que elas se envolvem em nós. São nossos ‘reféns’, morrem se morremos, mas se são eternas, de alguma forma somos também imortais. Elas tornam a morte menos provável; a única prova, a única chance é estética (DELEUZE, 2006, pp. 41-42). É preciso ter em conta, nesse contexto, que no livro de Lobo Antunes não nos parece haver uma reflexão clara sobre a natureza transcendente do fazer artístico, como acontece incessantemente em Proust; o que se dramatiza no romance antoniano é a tentativa de afirmar esse ponto de vista estético que se apresenta como única saída para o protagonista. Por isso, aqui, nos interessou mais investigar o lugar do sujeito, problema central em *Os cus de Judas* – e as noções correlatas do *ponto de vista* e do *mundo* que o constitui através da manifestação artística são importantes para seguir esse caminho – embora não se possa deixar de notar algum desejo de transcendência e, talvez, de imortalidade nesta passagem do romance aqui analisado.

Resumo: Este texto propõe uma leitura do romance *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes, buscando compreender, inicialmente, as referências pictóricas ali presentes como marcos de uma tentativa de transfiguração literária das experiências vividas durante o período da Guerra de Independência de Angola. Se é verdade que uma análise desse texto ficcional não deve passar ao largo da reflexão histórica urgente que ele nos impõe, nossa abordagem, além disso, pretende refletir sobre tópicos sempre problemáticos ao fazer literário, de maneira a sustentar a discussão, já presente na obra literária em questão, acerca do limite imposto pela linguagem na tentativa de representar o mundo e a experiência subjetiva. Nesse sentido, trata-se de situar a presença do pictórico na narrativa antuniana como índice fundamental desse impasse permanente entre a necessidade de narrar o absurdo da guerra e a própria impossibilidade de fazê-lo. Os inúmeros quadros citados no romance estabelecem um conjunto de referências partilhadas entre os interlocutores encenados no romance, conjunto este a partir do qual o narrar se torna possível. Mas, para além das analogias que se constroem entre a representação pictórica e a narrativa, nossa leitura, lançando mão da reflexão de Gilles Deleuze sobre os volumes de *Em busca do tempo perdido*, se dedica a salientar os lugares em que, ao expor as fraturas incontornáveis do discurso que deu sustentação ideológica à guerra em África, o romance trata também de negociar sua própria autonomia como objeto literário.

Palavras-chave: António Lobo Antunes, relações intersemióticas, Gilles Deleuze.

Abstract: *This paper focuses on *Os Cus de Judas*, by António Lobo Antunes, initially trying to understand the pictorial references present in the novel as markers of an attempt of literary transfiguration of the experiences lived during the period of Angola's War of Independence. If it is true that an analysis of this fictional text should not go off the urgent historical reflection that it imposes, our approach, moreover, intends to reflect on topics always problematic to literary work, in order to sustain the argument, already present in the novel here discussed, about the limits imposed by language in the attempt to represent the world and the subjective experience. In this sense, this is about identifying the presence of the pictorial in Lobo Antunes' narrative as a key index of this permanent impasse between the need to narrate the absurdity of war and the very impossibility of doing so. The numerous paintings cited in the novel establish a set of references shared by its characters, and from this set the recount is made possible. However, beyond the analogies that are built between the pictorial representation and the narrative, our analysis, making use of Gilles Deleuze's reflection on Proust's *In Search of Lost Time*, aims to point out how, by exposing the unavoidable fractures in the speech that gave ideological support to the war in Africa, the novel also comes to negotiating its own autonomy as a literary object.*

Keywords: António Lobo Antunes; intersemiotic relations; Gilles Deleuze

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova Reunião*: 19 livros de poesia, v. 1. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- ANTUNES, António Lobo. *Os cus de Judas*. São Paulo: Objetiva, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. (Obras escolhidas vol. 1) Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Ginzburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COMPAGNON, Antione. O trabalho da citação. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.
- CORTÁZAR, Julio. *As armas secretas*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. 2. ed. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. In: *Literatura e Sociedade – Revista de teoria literária e literatura comparada*. São Paulo, USP, n. 2, pp. 56-68, 1997.
- SEIXO, Maria Alzira. Danças com letras. Intersemioticidade em António Lobo Antunes. In: _____. *As flores do inferno e Jardins suspensos*. Lisboa: Dom Quixote, 2010, pp. 281-304.
- SELLIGMAN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura*: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.