

O pacto emocional em *Os Cus de Judas*

Sandra I. Sousa
Brown University

Sendo uma obra seminal e de temática singular no contexto literário português da altura, *Os Cus de Judas* (1979) de António Lobo Antunes gerou já bastante discussão entre os seus críticos. O seu romance estará, assim, imbuído de um elemento central e que é comumente aceite: a configuração numa narrativa de exorcização de fantasmas provocados pela participação do narrador-personagem numa guerra colonial, dizimadora de seres humanos, de que se tenta retirar algum sentido. A voz narrativa assume em *Os Cus de Judas* uma importância fundamental pois, no dizer de Maria Alzira Seixo, ela é “não apenas central, mas sobretudo totalizante, consistindo afinal o romance numa longa manifestação coloquial do médico, ininterrupta e personalizada[...]” (37-38). É esta voz narrativa que aqui me vai interessar, uma vez que, e não discordando do universo crítico que já se debruçou sobre o romance, parece-me igualmente fundamental uma abordagem ao nível da vertente altamente emotiva que patenteiam as quase duzentas páginas do livro. O envolvimento afectivo do leitor é um dos elementos cruciais em *Os Cus de Judas*, visto que o narrador investe na participação emotiva deste como forma de o persuadir a partilhar, se não da sua verdade, do seu mundo interior. Pretendo, deste modo, propor que um dos factores que leva à grande adesão do público e da crítica a esta obra se encontra no poder de persuasão da voz narrativa em boa parte, por intermédio do engajamento afectivo do leitor. A teoria de Aristóteles sobre emoções será neste espaço um guia que ajudará a interpretar aquilo que considero os três vértices emocionais centrais no romance.

O assunto da obra é conhecido e o debate ao longo de mais de três décadas tem sido atempado. Em *Os Cus de Judas*, o narrador-personagem remete o leitor para o contexto da guerra pela independência de Angola, onde tendo participado como médico-militar, foi mais uma das suas vítimas. Neste seu destino de guerra, salientado no título do romance como o fim do mundo, encontrava-se encerrado com os seus companheiros num clima diário de inquietação, luta, sangue e medo, conseguindo escapar ele próprio sem mutilações físicas, evitando a morte que atingiu tantos outros, mas saindo com uma ferida psicológica que jamais sarará.

No geral, a crítica é unânime em apontar e desenvolver a vertente da guerra independentista na obra, temática, aliás, motivadora da narração a que é, de facto, difícil escapar. Margarida Calafate Ribeiro, por exemplo, elabora uma excelente análise do romance, integrando-o precisamente no escopo das narrativas de guerra. Vai, porém,

mais além ao integrá-lo simultaneamente no das narrativas de regresso, declarando que estas últimas “são importantes elementos de reflexão sobre o modo europeu/português de estar em África [...] e, [...] peças indispensáveis para entender o modo de estar hoje em Portugal” (Ribeiro 256). Deste modo, *Os Cus de Judas* adquire importância fundamental no repensar a imagem da nação que se viu a si mesma como império durante séculos e que, depois da perda das suas colónias, se encerrou em si mesma num silêncio constrangido.

Característica que naturalmente também não escapou ao olhar da crítica de *Os Cus de Judas* foi a dimensão autobiográfica. Rui de Azevedo Teixeira destaca essa marca (124), assim como a já citada Calafate Ribeiro. A propósito, esta última afirma que:

Tendo como fio de união o rasto autobiográfico do narrador destas histórias situadas entre os universos psiquiátricos e a memória da guerra, Lobo Antunes propõe-nos [...] uma reflexão sobre o poder e o exercício fascista do poder, através da análise das posições e dos percursos dos protagonistas das suas narrativas. (Ribeiro 260)

Em um dos seus constantes comentários ao regime fascista em Portugal, o narrador comenta como os tentáculos deste se estenderam de forma insidiosa a todos os pontos do país e à sua própria família, sendo ele não mais que um produto pérfido desse momento histórico: “Entenda-me: sou um homem de um país estreito e velho [...] Nasci e cresci num acanhado universo de crochet [...], 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. Policiaram-me o espírito, [...]” (Antunes 35).

Acerca do narrador-personagem do romance, Ribeiro refere ainda que este “erra entre a África e a Europa, entre a guerra e a paz, entre a inocência perdida da infância e o homem em destroços que é hoje, erra de casa em casa, de mulher em mulher, encontrando-se como na guerra: dentro, mas estando fora, numa procura desesperada ‘de um espaço branco onde ancorar’[...]” (284). A experiência traumática da guerra não lhe permite mais que essa errância interior cuja escrita se configura como uma tentativa de agarrar e prender os seus fantasmas, uma tentativa de regresso a um estado de inocência anterior à experiência em África.

Os Cus de Judas é igualmente e, muito sumariamente, visto como “uma longa viagem interior, no fim da qual [o narrador] chega ao imo de si mesmo” (Teixeira 125); ou ainda, num instigante estudo de Roberto Vecchi, como “um túmulo aberto que se abre” (199) em que o autor seria o “guardador de túmulos que orienta ou desvia os caminhos dos visitantes” (197).

Martha Nussbaum refere que as nossas emoções são construções sociais, ou seja, que tanto o acto de sentir como a aquisição de um reportório emocional se configuram como aprendizagens. Ao mesmo tempo, Nussbaum argumenta que aprendemos emoções da mesma forma que adquirimos crenças, ou seja, através da sociedade em que estamos inseridos. No entanto, “emotions, unlike many of our beliefs, are not taught to us directly through propositional claims about the world, either abstract or concrete. They are taught, above all, through stories” (226). Neste sentido, as histórias contêm e ensinam ao sujeito de uma dada sociedade e época histórica formas de sentir e de viver. Ainda de acordo com Nussbaum, “emotions always involve thought of an object

combined with thought of the object's salience or importance; in that sense, they always involve appraisal or evaluation" (*Upheavals* 23). Assim sendo, Nussbaum descreve três características fundamentais na identificação das emoções. Em primeiro lugar, as emoções referem-se a alguma coisa, ou seja, têm um objecto; em segundo lugar, o objecto é *intencional*, isto é, as emoções não são apenas *sobre* alguma coisa para a qual se aponta, mas envolvem algo de mais interno, uma forma de olhar para essa coisa; em terceiro lugar, as emoções corporizam não apenas formas de olhar para um objecto, mas crenças, normalmente complexas, sobre esse mesmo objecto, ou seja, as emoções "are concerned with *value*, they see their object as invested with value or importance" (*Upheavals* 27-30). É neste sentido que falar em emoções em relação ao narrador de *Os Cus de Judas* não é algo destituído de sentido, uma vez que as suas emoções estão ligadas a *objetos* e à sua racionalização sobre os mesmos. A morte dos companheiros de guerra e a confrontação com a sua própria morte é um exemplo flagrante. De acordo com Nussbaum, "This indeed is why the sight of the dead body of someone one loves is so intolerable: because the same sight that is a reminder of value is also an evidence of irrevocable loss" (*Upheavals* 30).

Por sua vez, Keith Oatley e Mitra Gholamain afirmam que, através do engajamento na ficção, os leitores simulam as mesmas acções com as suas consequências e efeitos emotivos: "In theater or in a novel, we can concentrate on our emotions and reflect upon them in a safe place away from the ordinary world; this being so, we can come to a better understanding of their relation to our beliefs, desires, and actions" (267). A ficção é, assim, um meio não só capaz de gerar emoções como também de ajudar a percebê-las. De acordo com Jenefer Robinson, "A good story makes us curious and suspenseful about what is

going to happen; it makes us laugh and cry; and it may make us feel fear and anger, horror and disgust, love and compassion, indeed the whole repertoire of emotions in our culture" (105). Como se irá verificar, a história contada em *Os Cus de Judas* sobrevive entre outras razões por ser capaz de gerar emoções que estabelecem uma ligação entre leitor e narrador.

Uma das questões que se pode colocar logo desde início diz respeito ao facto de o narrador ser uma voz em primeira pessoa que, portanto, se situa ao nível da inconfiabilidade. Assim sendo, qual a razão que leva a que o leitor não ponha em causa, nem por instantes, a veracidade daquilo que lhe está a ser contado? A minha hipótese é que se estabelece um pacto entre leitor e narrador situado, pelo menos parcialmente, ao nível do engajamento emotivo do leitor. Por outro lado ainda, é preciso lembrar que não estamos em presença de um narrador que convide ao prazer da leitura, ou sequer a uma adesão simpatética à sua própria personagem.

Num artigo sobre o tema do leitor em António Lobo Antunes, Cristina Robalo Cordeiro coloca a questão da potencial inexplicabilidade do sucesso dos romances de Lobo Antunes uma vez que, em princípio, os seus livros deviam afastar o leitor devido àquilo que a crítica cunha de "escrita do desprazer". Segundo Cordeiro, os leitores leem os livros de Lobo Antunes sabendo antecipadamente que vão encontrar "um universo (insuportavelmente) desfigurado, recorrentemente 'estruturado' pelas mesmas forças, polifonia, fractura, delírio, caos, dissecação de figuras e de ambientes fantasmagóricos, obstinação de memórias labirínticas, descida aos infernos de um quotidiano sempre transfigurado" (124). Cordeiro considera, desde modo, que o prazer não é abolido, mas contrariado, ou seja, que "o desprazer está então nesse 'pânico feliz'

do confronto com a própria ambivalência da vida[...]” (126). E, acrescento eu, uma tal forma de “desprazer” constitui elemento crucial do “pacto” a que me refiro.

Se tivermos em conta o que Hans Robert Jauss afirma, num artigo a propósito do problema da identificação entre herói e espectador/leitor, relação esta que tem sido desacreditada ao nível da estética contemporânea e, igualmente, na prática da literatura moderna e da arte, podemos elucidar o argumento de Cordeiro. Segundo Jauss existe “the possibility of aesthetic enjoyment even in relation to affections which at first glance do not seem ‘enjoyable,’ as for example horror, repugnance or shock” (286). Neste sentido, o prazer do leitor liga-se ao da identificação com as acções e sofrimentos dos personagens. Em *Os Cus de Judas* encontramos esses dois níveis: por um lado, a experiência vivida pelo narrador representa prazer estético derivado da literariedade do texto e, por outro lado, à identificação estética adiciona-se a identificação emocional uma vez que, como acima referido, o leitor sabe que se trata de uma ilusão, ou seja, que apesar de se identificar com o problema do narrador, essa identificação não poderá derrubar os muros construídos à volta da sua própria estabilidade material e social. Ao referir-se ao prazer estético de identificação referido por Sigmund Freud, Jauss alega que:

aesthetic identification can transform others’ experience, which one would hardly have thought oneself capable of, into a source of pleasure, because it presupposes illusion: ‘that is, the mitigation of suffering by the certainty, first, that it is someone else who is acting and suffering on the stage, and second, that it is all a game, which cannot endanger one’s personal security.’ (287)

Ainda acerca deste específico narrador de *Os Cus de Judas*, Rui de Azevedo Teixeira afirma que ele enceta “um diálogo monologizado, no qual ao leitor, tal como à confidente de uma noite, compete apenas a função de receptáculo passivo” (128). Não me parece totalmente acertada a visão de Teixeira, uma vez que, e segundo o trabalho teórico desenvolvido por Wolfgang Iser, o leitor nunca é um receptáculo passivo, mas ativo. De acordo com Iser, a relação entre narrador (ou autor) e leitor é um processo de constante actualização, o que implica que “if one loses sight of the relationship, one loses sight of the virtual work” (107). Embora o diálogo que o narrador do romance enceta com uma virtual ouvinte se aproxime mais do monólogo, pois nunca ouvimos resposta da sua interlocutora, esta parece-me uma técnica narrativa usada para salientar que esta ouvinte é apenas uma metonímia do universo de leitores com os quais o narrador estabelece esse diálogo possível que advém do processo de leitura. Maria Alzira Seixo aponta para a existência de um *discurso directo ocluso*, em que a fala da personagem feminina é apropriada pela do narrador-personagem, que através “dessa apropriação faz viver a relação dialogante” (40). Nas palavras de A. Seixo,

Fórmulas simples da função fática da linguagem, bordões da simulação comunicativa, tais como ‘percebe,’ ‘sabe como é,’ ‘oiça,’ pontuam regularmente o discurso do texto do romance; não foram elas, e esse discurso seria na evidência o que é de facto na prática textual, um longo monólogo ferido, solitário e sombrio, sem escuta nem apelo. (41)

Estas interpelações são, de facto, uma forma de cativar o leitor e mantê-lo engajado na leitura, uma forma, em última análise, de simular a comunicação com este e de persuadi-lo.

Ao nível propriamente dito das emoções, e seguindo a proposta aristotélica de definição das mesmas, podemos identificar em *Os Cus de Judas* três emoções principais, recorrentes ao longo do romance: raiva, piedade e medo. Aristóteles descreve raiva do seguinte modo:

Anger may be defined as an impulse, accompanied by a pain, to a conspicuous slight directed without justification towards what concerns oneself or towards what concerns one's friends. If this is a proper definition of anger, it must always be felt towards some particular individual,[...], and not 'man' in general. It must be felt because the other has done or intended to do something to him or one of his friends. (92)

A raiva é uma das emoções principais sentidas pelo narrador de *Os Cus de Judas* ao longo do romance. Obrigado a participar numa guerra que não é a sua e, na condição de médico, a observar de perto os efeitos desta no corpo e alma dos seus colegas e de si próprio, o narrador sente uma raiva profunda. Esta emoção é principalmente direccionada contra aqueles (poucos) que beneficiam da guerra, sacrificando as vidas de milhares de outros que nada têm a ganhar, muito pelo contrário. A raiva provém, assim, da consciência de ter sido alvo de uma injustiça. A passagem que se segue é interessante pois embora seja uma em que a raiva, a cólera, do narrador se manifesta intensamente, o facto de usar também o significado médico da mesma palavra, o de raiva como doença, confere uma maior ênfase à emoção:

Nós não éramos cães raivosos quando chegámos aqui disse eu ao tenente que rodopiava de indignação furiosa, não éramos cães raivosos antes das cartas censuradas, dos ataques, das emboscadas, das minas, da

falta de comida, de tabaco, de refrigerantes, de fósforos, de água, de caixões, antes de uma Berliet valer mais do que um homem e antes de um homem valer uma notícia de três linhas no jornal, Faleceu em combate na província de Angola, não éramos cães raivosos mas éramos nada para o Estado de sacristia que se cagava em nós e nos utilizava como ratos de laboratório [...] em nome de cínicos ideais em que ninguém acredita, um batalhão destruído para defender o dinheiro das três ou quatro famílias que sustentam o regime. (125)

A denúncia nesta citação é tão forte e a carga emotiva tão explosiva que o leitor não pode deixar de sentir a mesma raiva contra a injustiça a que o narrador e muitos como ele foram submetidos. A repetição do sintagma “cães raivosos” enfatiza a vivência destes militares que toca o limiar da precariedade, ou seja, eles próprios eram vítimas de vários males—falta de comida, minas, embustes—vítimas de uma guerra que não era a sua e que os humilhava na sua condição humana.

Medo é outra das emoções descritas por Aristóteles. Segundo o filósofo, o medo pode ser definido como dor ou perturbação devido a uma imagem mental ou algum mal destrutivo ou doloroso projectado no futuro. Mas tal projecção terá que referir-se a algo suficientemente próximo para constituir um perigo iminente:

[...]we do not fear things that are a very long way off [...] fear is caused by whatever we feel has great power of destroying us, or of harming us [...] making us feel that the terrible thing itself is close at hand. (104)

Em *Os Cus de Judas* podemos observar como o medo é outra das emoções sentidas e descritas pelo narrador no tempo em que estava na guerra. A proximidade diária da morte de

colegas provocava-lhe o medo da sua própria. Como refere Aristóteles, todos sabemos que vamos morrer, mas não sentimos medo pois não sentimos a morte como algo que esteja perto de acontecer. Em situações de guerra, essa circunstância muda, havendo uma maior probabilidade de morte. É nesta circunstância que o narrador descreve um medo do qual ainda não se conseguiu libertar aquando do momento da narração, uma vez que esta foi uma das emoções mais fortes que sentiu em Angola. Em vários momentos o medo da morte é mencionado e com ele a frustração e o egoísmo. Foi por medo que o narrador não se revoltou contra o regime, não fugiu ao recrutamento obrigatório, nem denunciou os actos de crueldade criminosos a que assistiu durante a sua participação na guerra:

queria não ter nascido para assistir àquilo, à idiota e colossal inutilidade daquilo, queria achar-me em Paris a fazer revoluções no café, ou a doutorar-me em Londres e a falar do meu país com a ironia horrivelmente provinciana do Eça, falar na choldra do meu país para amigos ingleses, franceses, suíços, portugueses, que não tinham experimentado no sangue o vivo e pungente medo de morrer, que nunca viram cadáveres destrozados por minas ou por balas. [...] exigindo-me o que por medo não lhes dei: o grito de revolta que esperavam de mim e a insubmissão contra os senhores da guerra de Lisboa. (164-165)

O medo tornou-se um impeditivo de uma acção ética. Perante o pavor que sentia, o médico-narrador transformou-se num ser egoísta preocupado em salvar-se a si próprio e regressar à pátria:

[...] deixe-me encostar por um momento a cabeça aos seus joelhos e fechar os olhos, os mesmos com que observei o cipaio a enfiar

cubos de gelo no ânus de um tipo sem que eu protestasse sequer porque o medo, percebe, me tolhia o menor gesto de revolta, o meu egoísmo queria regressar inteiro e depressa antes que uma porta de prisão se fechasse, impeditiva, à minha frente [...]. (134)

Ao longo da narrativa sobressai uma outra emoção, a qual o narrador tenta provocar insistentemente no leitor. Esta sendo a piedade, ou seja, compaixão pelo sofrimento alheio. Segundo Aristóteles: “Pity is occasioned by undeserved misfortune” (238). O filósofo refere-se à reacção da audiência a eventos trágicos. Para a audiência sentir piedade, esta tem que se identificar a algum nível com o protagonista da tragédia. O mesmo se passa em *Os Cus de Judas*, em que, através do engajamento afectivo do leitor, o narrador consegue que este não só partilhe das suas emoções, mas que se identifique com elas a ponto de sentir compaixão. A seguinte passagem é exemplo de [tal]:

e todavia, entende, em noites como esta [...] 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 acoitado, branco de vergonha e de pavor, aguardando, de joelhos na boca, a manhã que não chega. (135)

A vergonha, o remorso, sentidos pelo narrador, levam o leitor a apiedar-se dele. De acordo com Dorothee Sturkenboom, “The idea that women are more emotional than men appears to be embedded in Western culture, not only in the opinion of the general public, as expressed down the ages by poets and journalists, but also in science, which has from its beginnings

projected the phenomenon of emotionalism almost exclusively onto the female body” (55) No entanto, em *Os Cus de Judas* deparamo-nos com um narrador-personagem masculino cuja característica principal é o seu lado altamente emocional.¹ Na verdade, não são assim tantos os acontecimentos que o narrador nos relata; em vez disso predominam os sentimentos que tais acontecimentos geraram e continuam gerando. Existe toda uma exacerbação emotiva à qual o leitor não fica imune, aderindo incondicionalmente à voz que chama de dentro das páginas. Esta voz declara em várias passagens que não é mais do que um ser morto, uma espécie de fantasma que apenas sobrevive entre os vivos porque a sua fisiologia ainda se mantém activa:

Se a revolução acabou, percebe, e em certo sentido acabou de facto, é porque os mortos de África, de boca cheia de terra, não podem protestar, e hora a hora a direita os vai matando de novo, e nós, os sobreviventes, continuamos tão duvidosos de estar vivos[...]. (63)

No entanto, o livro, a escrita, evidencia o contrário desta afirmação, uma vez que este narrador ainda é capaz de transmitir a emoção que sente através das palavras, é capaz, por exemplo, de dizer “gosto de si” (183)—o que significa que tem esperança de haver algo ou alguém que lhe “garanta uma humanidade semelhante à [sua]” (192). Um narrador “morto por dentro” não teria, com certeza, tanto sucesso em obter adesão afectiva do seu leitor. Como pretendi demonstrar, o envolvimento emocional do leitor no universo narrado funciona de facto neste romance, secundarizando a inconfiabilidade da narrativa subjectiva (de primeira pessoa) e forçando o leitor a “sentir”, ainda que vicariamente, as emoções que constituem o núcleo da história

de guerra em que se intersectam o mundo do texto e o mundo referencial do próprio leitor.

Notas

1 De facto, nesta obra, António Lobo Antunes desconstrói igualmente o paradigma da masculinidade num contexto de guerra. No imaginário ocidental, o herói da guerra é movido pela “racionalidade” e convicção em relação às acções envolvidas num contexto de combate.

Obras Citadas

- Antunes, António Lobo. *Os Cus de Judas*. Lisboa: Dom Quixote, 2004. Print.
- Aristotle. *Rhetoric and Poetics*. New York: The Modern Library, 1954. Print.
- Cordeiro, Cristina Robalo. “Procura-se Leitor!” *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes*. Org. Eunice Cabral, Carlos J. F. Jorge, Christine Zurbach. Lisboa: Dom Quixote, 2004. 123-131. Print.
- Iser, Wolfgang. “Interaction between Text and Reader”. *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*. Ed. Susan R. Suleiman and Inge Crosman. Princeton: Princeton UP, 1980. 106-119. Print.
- Jauss, Hans Robert. “Levels of Identification of Hero and Audience”. *New Literary History* 5:2 (Winter 1974): 283-317. Print.
- Nussbaum, Martha. “Narrative Emotions: Beckett’s Genealogy of Love”. *Ethics*. 98 (1998): 225-254. Print.
- . *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge UP, 2001. Print.
- Oatley, Keith and Mitra Gholamain. “Emotions and Identification. Connections Between Readers and Fiction”. *Emotion and the Arts*. Ed. Mette Hjort and Sue Laver. Oxford: Oxford UP, 1997. 263-281. Print.
- Ribeiro, Margarida Calafate. *Uma História de Regressos*. Porto: Edições Afrontamento, 2004. Print.
- Robinson, Jenefer. *Deeper Than Reason*. Oxford: Clarendon Press, 2005. Print.
- Seixo, Maria Alzira. *Os Romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002. Print.
- Sturkenboom, Dorothée. “Historicizing the Gender of Emotions: Changing Perceptions in Dutch Enlightenment”. *Journal of Social History*. 34:1 (2000): 55-75. Print.
- Teixeira, Rui de Azevedo. *A Guerra Colonial e o Romance Português*. Lisboa: Editorial de Notícias, 1998. Print.

Vecchi, Roberto. "Das relíquias às ruínas. Fantasmas imperiais nas criptas literárias da Guerra Colonial". *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*. Org. Margarida Calafate Ribeiro and Ana Paula Ferreira. Porto: Campo das Letras, 2003. 187-202. Print.