



# O PÓS-COLONIALISMO AFRICANO EM LOBO ANTUNES

---

## AFRICAN POST-COLONIALISM IN LOBO ANTUNES

*Cid Ottoni Bylaardt<sup>1</sup>*  
*Universidade Federal do Ceará*

**Resumo:** Os romances *O esplendor de Portugal*, *Boa tarde às coisas aqui em baixo* e *Comissão das lágrimas*, de Lobo Antunes, desenvolvem-se em um cenário de pós-colonização, e mesmo de pós-descolonização de Angola. Os acontecimentos históricos são evocados nos romances, e podem ser identificados. Este texto investiga como a literatura pode lidar com os desastres da história, e como o horror pode ser representado na linguagem artística, procurando mostrar que os fatos históricos se tornam representáveis ao extremo pela força estética das narrativas de Lobo Antunes, as quais transformam em hiperimaginável o que se poderia considerar inimaginável.

Palavras-chave: Pós-colonialismo; Romance contemporâneo; Fatos históricos; Linguagem artística.

**Abstract:** *The novels The splendor of Portugal, Good Evening to the Things from Here Below (both available in English) and Comissão das lágrimas [Commission of tears], by Lobo Antunes, develop in a scenery of post-colonization, or even post-decolonization of Angola. The historical events are evoked in the novels, and may be identified. This paper researches how literature can deal with the disasters of history, as well as how the horror can be represented in the artistic language, trying to show that the historical facts*

---

<sup>1</sup> cidobyl@ig.com.br

---

*become representable to the limit by the aesthetical strenght of Lobo Antunes' narratives, which change into hyperimaginable what could be considered unimagivable.*

Key-words: *Post-colonialism; Contemporary novel; Historical facts; Artistic language.*

## OS ROMANCES E OS DESASTRES DA HISTÓRIA

António Lobo Antunes costuma utilizar em seus romances fatos ligados à história de Portugal, como os processos de colonização e descolonização da África, o salazarismo, a Revolução dos Cravos. Poder-se-ia pensar em romances históricos, não fosse o fato de que o tratamento que o autor dá a seu material temático desfigura o substrato factual, que, não obstante, paira sobre a movimentação escritural. A presença, mais ou menos explícita, de eventos históricos transparece em romances como, por exemplo, *As naus*, *Os cus de Judas*, *Exortação aos crocodilos*, *O esplendor de Portugal*, *O manual dos inquisidores*, *Boa tarde às coisas aqui em baixo* e *Comissão das lágrimas*. Este texto investiga em três desses romances, a saber, *O esplendor de Portugal*, *Boa tarde às coisas aqui em baixo* e *Comissão das lágrimas*, como se dá esse processo de (des)construção do elemento histórico na elaboração da trama romanesca.

O que chamamos aqui de fatos históricos em geral configuram desastres nas vidas de povos e nações. O ano de 2015, por exemplo, em termos brasileiros e mundiais, tem se revelado um completo desastre, pleno de eventos indesejados, que configuram um momento de aflição. Ninguém queria ver o afogamento de uma criança de três anos em um naufrágio de refugiados tornar-se símbolo da crueldade. Ninguém queria ver as decapitações e outras modalidades de mortes cruéis que o obscuro fenômeno chamado Estado Islâmico impõe aos inimigos em nome de uma impossibilidade cuja compreensão escapa à lógica ocidental. Ninguém queria ver a insensibilidade dos Estados Unidos da América, da Organização das Nações Unidas (ONU) e dos países europeus diante da miséria humana na qual, em parte, eles têm

---

responsabilidade. Ninguém queria estar vivendo um momento em que o governo brasileiro se mostra completamente perdido sobre o que fazer em relação a algo que ele mesmo criou, por incompetência e conivência com a corrupção.

Este é um grosseiro rascunho de nossa história no momento, sobre a qual traçamos linhas, discursos, discussões. Os acontecimentos históricos povoam nossas vidas, ainda que tentemos nos afastar deles por momentos. Eles não podem ser apagados, lá estão.

Voltando aos romances de Lobo Antunes, a indagação que serve de motivação a esta pesquisa é: como a literatura pode lidar com os desastres da história? O horror pode ser representado na linguagem artística? Em caso positivo, como isso pode ocorrer? É prescindível a fidelidade aos fatos? As imagens que a arte produz dos desastres são adequadas, suficientes como alerta para o inumano?

Inicialmente, pretendemos resgatar algumas dessas imagens que se manifestam nos três romances mencionados, todos eles relacionados, tematicamente, à descolonização de Angola, para em seguida fazermos reflexões sobre a relação que elas mantêm com a literatura.

## 1 A ESCRITURA E AS IMAGENS DA DESCOLONIZAÇÃO

### 1.1 Contra os canhões marchar

Em *O esplendor de Portugal*, pode-se perceber um substrato histórico na narrativa, mas o que realmente testemunha o romance? Quem fala nele? As vozes que ecoam são as de Isilda, angolana lusodescendente, proprietária de uma fazenda de algodão e girassol, e de seus filhos Carlos, Rui e Clarisse, que foram enviados de volta a Portugal em 1977, após o recrudescimento das hostilidades entre os grupos MPLA, Unita e FNLA. Carlos, Rui e Clarisse estão, portanto, em Lisboa, de onde enunciam seu discurso, todos datados de 24 de

---

dezembro de 1995, véspera de natal; a mãe deles fala de Angola, em momentos variados, de 24 de julho de 1978 e vão até 24 de dezembro de 1995, quando o tempo de Angola encontra o tempo de Portugal e sela a definitiva separação: a mãe morre e os filhos se desencontram definitivamente.

Em seu penúltimo discurso, sufocado pela indiferença do irmão e da irmã, que não atenderam a seu convite para a ceia de Natal, Carlos começa a desmanchar o cenário natalício que ele mesmo havia arrumado, “a transportar a caixa, os presentes, o pinheiro e o vaso para o patamar derramando o Natal pelo elevador”. (ANTUNES, 1999, p. 96) O descarte metonímico do mito reduplica a negação das relações familiares:

[...] fiz não sei quantas viagens, cada vez mais ensopado, do vestíbulo ao contêiner e do contêiner ao vestíbulo, primeiro o vaso e as pedras do vaso, depois as ampolas e os presentes e por último o estorvo do pinheiro até o Natal que bom se sumir da minha vida, os meus irmãos que leria, a família que conversa fiada, os jantarinhos comovidos que mentira, enquanto as varetas e o pano do guarda-chuva se torciam ao vento e um bêbedo se dirigia a mim em guinadas felizes. (ANTUNES, 1999, p. 97)

O mito do nascimento do Jesus Cristo é uma narrativa reguladora da ordem cristã, o vaticínio da harmonia universal. No romance, a insistência na data de 24 de dezembro de 1995, véspera de Natal, tem o efeito negativo de destruir as esperanças de união: o encontro das duas datas decreta o desencontro final: a morte de Isilda e a separação definitiva de seus filhos.

É possível perceber na História que subjaz à história os desencontros e os desarranjos da colonização e da descolonização. Não obstante, o texto não revela nada, não traz nenhuma informação importante, não aponta para nenhuma solução ou caminho histórico.

O título do romance contém um verso do hino de Portugal, que pretende — como todos os hinos nacionais em geral — emblematizar as glórias da nação homenageada. Além do título, o romance tem como epígrafe um fragmento do Hino Nacional Português:

---

Heróis do mar, nobre povo,  
Nação valente e imortal,  
levantai hoje de novo  
o esplendor de Portugal!  
Dentre as brumas da memória  
ó Pátria sente-se a voz  
dos teus egrégios avós  
que te há-de levar à vitória.

Às armas, às armas,  
sobre a terra e sobre o mar!  
Às armas, às armas,  
pela Pátria lutar!  
Contra os canhões marchar, marchar.

A voz dos egrégios avós ressoa no romance como um significante esvaziado de sentido, entre as brumas da memória, as quais, ao invés de atar o presente ao passado com um discurso hegemônico e consistente, conduzem ao estilhecimento da História. As relações e os olhares de uns sobre os outros são deteriorados, afastando a narrativa de noções edulcoradas de nobreza, esplendor, vitória... Essa deterioração transparece na fala da personagem Isilda:

O meu pai costumava explicar que aquilo que tínhamos vindo procurar na África não era dinheiro nem poder mas pretos sem dinheiro e sem poder algum que nos dessem a ilusão do dinheiro e do poder que de fato ainda que o tivéssemos não tínhamos por não sermos mais que tolerados, aceitos com desprezo em Portugal, olhados como olhávamos os bailundos que trabalhavam para nós e portanto de certo modo éramos os pretos dos outros da mesma forma que os pretos possuíam os seus pretos e estes os seus pretos ainda em degraus sucessivos descendo ao fundo da miséria, aleijados, leprosos, escravos de escravos, cães. (ANTUNES, 1999, p. 243)

Temos aí uma hierarquia nas relações de poder, que apontam para a degradação dos seres ao ponto de sua animalização. Mesmo que o romance configure uma história de perdas, poder-se-ia argumentar que, não obstante, a História se faz presente ali. Admitindo-se que sim, a pergunta anteriormente feita ressoa novamente: como a ficção conta a História, se é que pode contá-la?

---

## 1.2 Um remoinho de penas na memória

*Boa tarde às coisas aqui em baixo* encena o episódio de contrabando de diamantes na Angola pós-independência, em que ainda persistem interesses portugueses na atividade ilegal, que enriquece tanto mandatários locais quanto estrangeiros que participaram dos movimentos de descolonização. No prólogo, a personagem Marina atea fogo à casa em Luanda do tio assassinado 20 anos antes, onde ela própria havia residido. Também foram mortos a tia e o primo, na tentativa de fuga. O narrador parece ser uma espécie de investigador que tenta organizar os fatos do passado, misturando ao relato documentos classificados, fotos, mapas e coordenadas, glossários. As tentativas de sistematização, entretanto, são inúteis, uma vez que a narrativa é marcada por dúvidas, hesitações, incertezas, indecisões, como se houvesse um discurso “oficial” a tentar resistir em vão à narrativa ficcional, cuja errância e indecidibilidade prevalecem. Assim como o incêndio consumiu a casa, a impossibilidade de narrar consome todo o passado que se pretende resgatar. Não se pode divulgar claramente nem o sentido da trama nem a presença do tema, que aparecem diluídos, quase intangíveis. A narrativa, assim, não se sustenta em um centro, fincado em raízes sólidas; antes, pulveriza-se incontrolavelmente como Marina em seu remoinho de penas:

(somente olhos vermelhos na picada antes de o tio atropelá-los e um remoinho de penas dissolvendo-se depois, virava-se no carro sem saber que o remoinho de penas lhe havia de persistir todos estes anos na memória, o tio um remoinho de penas, a tia um remoinho de penas, a sua vida um remoinho de penas impossíveis de tocar – Há vinte anos nós). (ANTUNES, 2003, p. 27)

O passado: um remoinho de penas, impossível de tocar, de resgatar, de encontrar. Que faz então aí esse passado, com tanta impossibilidade? Essa aparente irrepresentabilidade suscita outra reflexão importante, que se pode estender aos outros dois romances aqui investigados: essas imagens do horror

---

oscilam entre a *verdade* de verificação e a *obscuridade* literária, proporcionando *instantes de verdade*, que garantem a presença de alguma verdade por ali infiltrada, conforme Hanna Arendt, citada por Didi-Huberman (2004, p. 38). As impossibilidades mencionadas constituíam, para os nazistas, juntamente com a aniquilação das testemunhas, a garantia de sucesso de seu projeto sinistro, conforme declara Primo Levi (1990, p. X): “[...] as pessoas dirão que os fatos que contais são demasiado monstruosos para serem acreditados” (ANTUNES, 2004, p. 9). Não obstante, o que parecia ser indizível ou inimaginável em sua impossibilidade de narrar persevera na insistência das enunciações, nas lacunas e deformações da linguagem literária, que mantêm o evento em suspenso. Quanto mais a enunciação se afirma diante do enunciado, mais nos aproximamos da obra de arte, que garante sua potência na impotência de dizer. (AGAMBEN, 2012) O que está em suspenso não encontra repouso, não conclui — a conclusão consolida a informação, desgastando-a. Assim, a inexatidão, a insuficiência do discurso, literário ou não, permite o diálogo com o que poderia ter sido. O que pode parecer inimaginável torna-se, dessa forma, imaginável ao extremo.

### 1.3 Coágulos vermelhos no coração

Em *Comissão das lágrimas*, há uma personagem, Cristina, que se encontra em uma clínica em Lisboa escrevendo, lembrando os horrores da Comissão das Lágrimas, nome que se deu ao massacre dos dissidentes do regime de Agostinho Neto em Angola entre 1977 e 1979. Esse é o acontecimento histórico, que emerge – ou submerge – da fala fragmentada, embaraçada, descontínua de Cristina. Ela parece obedecer mecanicamente ao que lhe ditam, ainda sem controle, ainda sem apreender o sentido da escritura, mas aparentemente sem dor, de forma automática: “[...] não percebo o que este livro diz, limito-me a

---

escrever o que as coisas ordenam [...]” (ANTUNES, 2011, p. 138) A narradora não exerce controle sobre a escrita, há vozes que ditam o livro; quando estas cessam, ela se torna um ser “sem substância nem contornos, de lembranças apagadas, de frases sem sentido, de balbucios incompreensíveis, e ‘o pavor a crescer’”. (ANTUNES, 2011, p. 167) A personagem duvida de seu próprio relato: “E se fosse tudo mentira, o que contava mentira, o que o director da Clínica chamava a sua doença mentira [...]”. (2011, p. 201) Tudo se abala nas indefinições, na instabilidade do discurso: “[...] a Cristina não existe, há frases que principiam a aparecer, tornando o que digo evidente, mas quando vou escrevê-las somem-se, trago notícias incompletas, não a verdade inteira [...]” (ANTUNES, 2011, p. 204)

Há momentos em que a narrativa de Cristina aproxima-se de um grito, ou de um choro incontrolável. Como resgatar um grito, um momento de horror, o canto de uma mulher sendo dilacerada pela tortura? A Comissão das Lágrimas é inabordável como evento, é inacessível. Mas não é inimaginável, como não o é o canto da mulher torturada,

[...] que não parava de cantar enquanto lhe batiam, erguiam-na com um gancho, deixavam-na cair, escutavam-se-lhe as gengivas contra o cimento e ela a cantar com as gengivas, uma bala no ventre e cantava, uma bala no peito e cantava, inclusive sem nariz e sem língua, e o nariz e a língua substituídos por coágulos vermelhos, continuava a cantar, julgaram calá-la com um revólver no coração e os arbustos do pátio tremiam, pergunto-me se em lugar dos arbustos eram as minhas mãos que não achavam repouso [...]. (ANTUNES, 2011, p. 35)

Cristina escreve e espera que sua mãe responda às perguntas que sua escrita não sabe responder, mas a mãe permanece calada. O que se escreve é como o que sai da boca, fragmentos de uma verdade misteriosa sem relação com a vida, nem a luz do dia basta, nem para clarear a verdade da escritura e das vozes, nem para revelar o próprio nome dela, “que nome, sob o Cristina, é o meu.” (ANTUNES, 2011, p. 184) E a voz pensa na possibilidade de Deus ser

---

interrogado pela Comissão das Lágrimas por conspiração, e ela continua tentando construir um passado, “conforme desenterro defuntos que pilho à minha mãe e ao meu pai porque não sei qual de nós três fala agora.” (ANTUNES, 2011, p. 187) A voz segue pensando na maldade dos brinquedos, que podiam agredi-la enquanto dormia, lembra um gato bordado em uma almofada que ela liquidou com uma faca para proteger a família, até que comparece a voz do diretor da Clínica e classifica a fala de Cristina dos altos da ciência: “— Faz parte do delírio dela.” (ANTUNES, 2011, p. 188) E o delírio continua com a imagem do pai com uma chave nas costas, que funciona por corda, os horrores da guerra, dos mortos mutilados, do pai a fugir da plantação dos brancos porque se recusava a trabalhar sem paga. Ele mistura o horror da Comissão das Lágrimas com o tempo de seminário e o pavor de ser caçado em Lisboa para responder por seus crimes de comissário interrogador, refere-se à mulher como alguém a quem não pode amar por ser preto e ela branca, ouve a filha a perguntar “qual de nós fala agora” (ANTUNES, 2011, p. 190), sugere que ele próprio é criação da filha, “existo na cabeça dela para que consiga existir.” (ANTUNES, 2011, p. 191) Daí em diante a voz parece pertencer ao pai, que, como integrante da Comissão das Lágrimas, portanto agora com poder, sai em busca dos brancos que o expulsaram da igreja, que o impediram de ser padre porque ele é preto.

## 2 O IRREPRESENTÁVEL EXISTE?

Os discursos do desastre são antes de tudo lacunares — aí, então, é preciso escutar a lacuna, verificar o que ela fala, se é que fala. A lacuna é parte importante do que a literatura nos mostra, e nos faz escutar, e até ver, o que a literatura nos lega. Talvez escutar o não dito é o que a literatura nos ensina. Nesse caso, a fidelidade aos eventos é absolutamente prescindível.

---

Poder-se-ia comparar a literatura do horror a um balbucio desarticulado, ou ao estertor de um moribundo? O testemunho afinal fala além das palavras, como um grito fala, como fala um canto, e como descrever um grito, um canto? A tentativa de narrar artisticamente acontecimentos históricos, particularmente plenos de horror, não seria um mergulho nas trevas da história, não seria uma mutilação obscura da linguagem, que não consegue mais comunicar o que devia ser comunicado, que não pode mais dizer o que devia ser dito? O que dá o testemunho, assim, não é mais linguagem, não comunica, e é sobre esse não testemunho que se deve interrogar, é sobre essa linguagem que as perguntas devem se desdobrar. Na literatura, tem-se a impressão de que aquelas pessoas, aqueles seres de ficção, a Marina, a Isilda, a Cristina enunciam discursos que testemunham a impossibilidade de testemunhar; suas vozes não são apenas incompreensíveis, mas atestam sua impotência de dizer. Na literatura, as lacunas que constituem a linguagem humana se multiplicam até desdobrarem-se numa não linguagem, impotente de tudo, mais ainda de testemunhar.

Entretanto, pode-se considerar o texto literário também como uma resistência ao esquecimento. As imagens produzidas pela ficção, por não serem fiéis aos fatos, por serem lacunares, podem reforçar a indignação, a perplexidade daquele que as vê, mantendo ligado o alerta ao desastre e ao horror. Assim a literatura fala, não como enunciado — declarado de antemão impossível — mas em sua articulação, em sua linguagem que fala não falando, assim como falam as como as fotografias arrebatadas ao inferno de Auschwitz, comentadas por Didi-Huberman (2004) em *Imágenes pese a todo*.

É nesse contexto que Jacques Rancière (2012) situa a representabilidade da arte. Para ele, as noções de irrepresentável e de representável não estão relacionadas ao realismo da representação ou a não figuração ou, ainda, à intransitividade. Primeiramente, ele recusa a noção de irrepresentável como a impossibilidade de figuração ou de descrição ou de narração como fidelidade

---

aos fatos narrados, descritos, figurados, o que para ele é uma “fábula cômoda”. (RANCIÈRE, 2012, p. 129) O regime representativo não tem como função produzir semelhanças, mas organizar os modos de ver e fazer, subordinando-os a uma regulação ligada a uma contenção da visão, ao equilíbrio entre efeitos de saber e efeitos de *páthos*, e a submissão da ficção a critérios de verossimilhança e conveniência. Em oposição ao regime representativo, Rancière (2012) propõe o regime estético, que vem desfazer essas obrigações. Tudo então na arte torna-se representável, detonando as fundações do sistema representativo. No novo regime, a palavra não faz ver o que se situa do outro lado de sua transparência, mas manifesta sua opacidade, impondo sua própria presença.

A desestabilização da relação clássica entre sensível e inteligível é mais uma ilimitação dos poderes da representação do que a irrepresentabilidade em si. Para se crer na segunda possibilidade, é necessária, segundo Rancière (2012), uma dupla sub-repção: uma, referente ao acontecimento; outra, referente à arte em si. Consideremos Auschwitz: como acontecimento seria impensável, como arte seria irrepresentável. O espírito diante desse acontecimento e dessa arte torna-se miserável, tomado pelo terror, pelo choque inicial que o transforma em refém do Outro, que, “na tradição ocidental, teria tomado o nome de Judeu.” (RANCIÈRE, 2012, p. 141) A responsabilidade de pensar o impensável é transferida ao Outro, cujo testemunho deve ser exterminado: “Deduz-se daí que o extermínio dos judeus está inscrito no projeto de si do pensamento ocidental, na sua vontade de aniquilar a testemunha do Outro, a testemunha do impensável no cerne do pensamento.” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 141)

No regime estético da arte, a quebra das adequações não impede a representação; antes, amplia suas possibilidades, elimina o irrepresentável ao recusar os limites: “Não há mais limites intrínsecos à representação, não há mais limites para suas possibilidades.” (RANCIÈRE, 2012, p. 147)

---

A palavra literária agora, destituída de sua pretensão de transparência, de mediação, não mais revela imagens; ela se impõe em sua opacidade. Pode-se pensar na transparência da palavra literária como um encontro feliz entre a linguagem e os eventos, o qual encerra uma ideia, conclui um pensamento, faz ver o acontecido. Do outro lado, situa-se a opacidade, que cria o evento, que se estabelece como força de palavra. O final de *O esplendor de Portugal* exemplifica essa ideia: ao invés de um encontro, temos o desencontro, não apenas da família, em seu estilhaçamento, mas sobretudo o desencontro ficcional da narrativa que não consegue dizer, que não consegue afirmar, que não consegue fazer encontrar fatos e linguagem. E, nas últimas palavras de Isilda, a sugestão de sua própria morte, morte que não é morte, que não se consuma, que não resolve:

[...] os tropas, mesmo o dos botins de verniz, não iam roubar-me nem levar-me com eles nem fazer-me mal, não havia um só quarto às escuras na casa de Malanje, erguiam as metralhadoras, fixavam-me com a mira, desapareciam atrás das armas, o modo como os músculos endureceram, o modo como as bocas se cerraram e eu a trotar na areia na direção de meus pais, de chapéu de palha a escorregar para a nuca, feliz, sem precisar perguntar-lhes se gostavam de mim. (ANTUNES, ANO, p. 381)

A morte fica em suspenso, como ficam suspensos os eventos que deveriam ter servido de substrato à narrativa. Esses desencontros ensejam uma reflexão curiosa sobre o verbo *encontrar* em português, em francês e em italiano.

No capítulo *Parler, c'est ne pas voir*, de "*L'entretien infini*", Blanchot (2012, p. 35-36, tradução nossa) retoma o *trouver* francês:

Eu me lembro de que a palavra 'trouver' inicialmente não significa de forma alguma encontrar, no sentido de um resultado prático ou científico. 'Trouver' é voltar, fazer a volta, andar em torno. 'Trouver' um canto é tornar melódico o movimento, fazê-lo voltar. Aqui não há nenhuma ideia

---

de finalidade, ainda menos de parada. ‘Trouver’ é quase exatamente o mesmo que buscar, o qual diz: ‘fazer a volta em’.<sup>2</sup>

No pequeno ensaio "Aventure", do livro *L'avventura*, Giorgio Agamben (2015) faz uma reflexão semelhante à de Blanchot, ao buscar as possibilidades do termo *aventure* nos poemas cavalheirescos medievais:

A única certeza é que isso tem a ver com a maravilha (*d'aventure ou de merveille*) e que deverá servir de prova para a coragem de Yvain. Não se entende, porém, a sutileza semântica desse trecho xaso não se recorde que o verbo francês antigo *trover* não significa simplesmente “encontrar”. Embora sobre sua etimologia não haja acordo entre os filólogos, é certo, porém, que de origem se tratava de um termo técnico do vocabulário poetológico do romance, cujo significado era ‘compor poesia’ (por isso, os poetas chamavam a si mesmos *trobadors*, *trouvères*, ou ‘trovadores’).<sup>3</sup> (AGAMBEN, 2015, p. 18-19, tradução nossa)

Em ambos os textos, os autores procuram desvencilhar-se do caráter terminativo de *trover-trouver-trovare* no francês antigo, no francês atual e no italiano, expandindo suas possibilidades para a criação artística, a fala figurada, a invenção, que não comportam fechamento, que dispensam o encontro. Ao invés da ideia de chegada, privilegia-se a noção de andar em volta, de voltear (a melodia, a canção). Em português, o verbo *trovar* parece manter seu estatuto original de versejar, entoar um canto, longe do significado de encontrar e estabelecer um desfecho.

---

<sup>2</sup> — Je me rapelle que le mot trouver ne signifie d’abord nullement trouver, au sens du résultat pratique ou scientifique. Trouver, c’est tourner, faire le tour, aller autour. Trouver un chant, c’est tourner le mouvement mélodique, le faire tourner. Ici nulle idée de but, encor moins d’arrêt. Trouver est presque exactement le même mot que chercher, lequel dit: “faire le tour de”.

<sup>3</sup> La sola cosa sicura è che esso ha che fare con la meraviglia (*d'aventure ou de merveille*) e che dovrà fungere da prova per il coraggio di Yvain. Non s’intende, però, la sottigliezza semântica di questo passo, se non si ricorda che il verbo antico-francese *trover* non significa semplicemente “trovare”. Sebbene sulla sua etimologia non vi si accordo fra i filologi, è certo, però, che esso era in origine un termine tecnico del vocabolario poetologico romanzo, il cui significato era “comporre poesia” (per questo i poeti chiamavani se stessi *trobadors*, *trouvères*, o “trovatori”).

---

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais importante do que ensejar ou não um desenlace, parece-nos cara para esta pesquisa a ideia de desencontro, ligada ao foco principal destas reflexões: como se relaciona a escritura literária com os eventos que de algum modo parecem jazer na base das narrativas aqui examinadas? Aqui as ideias de *trover-trouver-trovare-trovar*, no desencontro entre os sentidos rejeitados que se fecham e as possibilidades criativas que se abrem, conduzem à essência de nossas reflexões: longe de selar o encontro entre fato e escritura, o texto literário mantém em suspenso o evento, para se fazer ouvir. E essa suspensão se deve ao próprio estatuto da linguagem literária, cuja dimensão estética recusa o fechamento. A verdade do texto, assim, não pode nem de longe equivaler a uma verdade de verificação ou cotejo, verdade apofântica ou histórica, mas uma verdade poética, emanada do texto, que assinala o acontecer da verdade, como quer Heidegger (2008) em sua *A origem da obra de arte*. Uma vez recusada a verdade de verificação, tudo o que vier da ficção é imaginável, sem limite. Poder-se-ia supor, a partir destas considerações, que o horror seja literariamente irrepresentável, ou inimaginável. Ao contrário, o que a linguagem de ficção faz, ao fazer valer sua opacidade de coisa, é levar o representável ao extremo, vazar-lhe os limites, transformar em hiperimaginável o que se supõe inimaginável. O evento em suspensão, oriundo do desencontro, ao recusar a acomodação entre palavras e coisas, mantém infinitas possibilidades entremeadas a suas lacunas, cuja audição a escritura enseja, juntamente com o que se esconde sob a construção estética. A arte, assim, mostra além, sem recuar diante do acontecimento.

Quanto ao pós-colonialismo luso-africano em Lobo Antunes, as histórias de Isilda, Cristina e Marina reafirmam a condição de representabilidade extrema da narrativa contemporânea, que, pela força de sua elocução, pelo

---

vigor de sua linguagem, torna hiperimaginável o que se poderia supor inimaginável.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz: L'archivio e il testimone*. Torino: Bollati Boringhieri, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *L'avventura*. Roma: Nottetempo, 2015.
- ANTUNES, António Lobo. *Boa tarde às coisas aqui em baixo*. Lisboa: Dom Quixote, 2006.
- ANTUNES, António Lobo. *Comissão das lágrimas*. Alfragide: Dom Quixote, 2011.
- ANTUNES, António Lobo. *O esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. *La part du feu*. Paris: Gallimard, 2003.
- BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo: memória visual Del Holocausto*. Tradução por Mariana Miracle. Barcelona: Paidós, 2004.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução por Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2008.
- LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. Tradução por Luiz Sergio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução por Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 136- 143.