

RELATOS DO “AVESSO DO MUNDO”: UMA LEITURA DE *ESPLENDOR DE PORTUGAL*

Fabricia Wallace Rodrigues¹

RESUMO: A experiência pós-moderna do horror e da extrema violência fez surgir construções literárias que se lançam no desafio de dizer o indizível, de representar o irrepresentável. Em *Esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes, a tentativa de representar a violência compõe-se de elementos disseminados em todo o romance. O processo de libertação angolano é parte constitutiva nessa tentativa; o irrepresentável busca ser representado, enquanto criação literária.

Palavras-chave: Violência; irrepresentável; António Lobo Antunes.

ABSTRACT: The postmodern experience of horror and extreme violence has raised literary constructions whose purpose is saying the unsayable, representing the unrepresentable. In *Esplendor de Portugal*, by António Lobo Antunes, the attempt to represent the violence consists of elements disseminated in the whole novel. The processes of freedom of Angola is a constituent of this attempt; the unrepresentable searches to be represented, as literary creation.

Key-words: Violence; unrepresentable; António Lobo Antunes.

Provavelmente inquieto, como muitos leitores, com a lacuna em *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, Ricardo Piglia se lançou no desafio menardiano de terminar o trabalho de Italo Calvino. A partir daí infere que estar às margens, fora do centro econômico e cultural é, de certa forma, um privilégio. “Mirar las cosas desde un lugar levemente marginal” (2001, p. 1) possibilita pensar sobre os limites da literatura. Em sua versão para a proposta faltosa, Piglia chama atenção para aquilo que está além do representável pela linguagem. O autor faz menção às experiências de violência e extremo horror, propondo a discussão de como a linguagem hoje poderá lidar com o indizível.

La experiencia del horror puro de la represión clandestina – una experiencia que a menudo parece estar más allá del lenguaje – quizá define nuestro uso del lenguaje y nuestra relación con la memoria y, por lo tanto, con el futuro y el sentido. Hay un punto extremo, un lugar – digamos – al que parece imposible acercarse con el lenguaje. Como si el lenguaje fuera un territorio con una frontera, después del cual

¹ UFMG- Universidade Federal de Minas Gerais. Doutoranda em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Pós-Lit. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

está el silencio. ¿Cómo narrar el horror? Cómo transmitir la experiencia del horror y no solo informar sobre él? (PIGLIA, 2001 p.2)

Sendo por si só limitada, a linguagem impõe também um limite à representação. Piglia comenta sobre o ponto em que a linguagem não basta, em que se dá a ruptura silenciosa da palavra. A experiência do horror, neste sentido, instaura o choque com a representação – há que se encontrar o ponto em que o horror pode ser representado sem escapar para a banalização, a simples informação, exigindo uma nova relação com a linguagem.

A sexta proposta para o próximo milênio então seria a “distancia, lo desplazamiento, el cambio del lugar. Salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de otro” (PIGLIA, 2001, p.3). Para ele o futuro da literatura está no dizer margeado, fronteiro. Somente pelo distanciamento de se ver e pensar outro é que se pode se aproximar da verdade. E a literatura é o espaço que promove este distanciamento: a ficcionalização do eu e de suas experiências.

A linguagem literária é o meio de escapar da linguagem institucionalizada, padronizada pelo Estado, que impõe uma forma de ver a “verdade” que é, neste caso, estereotipada. A literatura pode ser uma alternativa para se compor a história de outras perspectivas, pois está em constante tensão com os relatos oficiais, preocupados com o aspecto “factual” da verdade (como bem lembra Walter Benjamin, em “Sobre o conceito da história”). Desestabilizando, “a contrapelo”, essas histórias, que na maior parte das vezes obliteram vozes em detrimento de um controle maior da população, a literatura seria o meio em que se constroem redes de relatos, instituindo diferentes vozes na recriação das tramas do passado.

Nesse sentido, com a experiência pós-moderna da violência elevada à sua máxima potência surge um novo tipo de construção literária com o caráter de representar a violência em suas mais diversas facetas. Após vivenciar situações-limite como a Guerra do Vietnã, as Guerras de Independência Africanas, as duas Guerras Mundiais, a bomba nuclear e o Holocausto, o sujeito pós-moderno vê nos relatos de testemunho uma forma de entender estas situações traumáticas. De acordo com Shoshana Fellman:

O escritor contemporâneo frequentemente dramatiza a situação (seja ela escolhida ou imposta, consciente ou inconsciente) de uma *testemunha* voluntária ou inesperada, inadvertida e, às vezes, *involuntária*: testemunha de um trauma, de um

crime ou de um ultraje, testemunha de um horror ou de uma doença, cujos efeitos ultrapassam qualquer condição de explicação ou racionalização. (FELLMAN, 2000, p.16)

Esses relatos não constroem um passado concreto, não nos dão uma imagem absoluta da situação que se conta, mas sim fragmentos de uma memória que não se permite captar por completo. Portanto, a busca do escritor contemporâneo se dá sempre no nível do impossível, pois não poderá nunca alcançar um fim. No entanto, ao mesmo tempo que indizível, a experiência do trauma não deixa calar.

Se esta nova estruturação das narrativas constitui, de fato, um novo gênero literário (a que se chamaria literatura de testemunho) é uma questão de grandes controvérsias. O que é consenso sobre estes tipos de texto é a relação que se estabelece entre literatura e violência. Segundo Valéria de Marco (2004), existem duas principais vertentes de conceituação da literatura de testemunho: a esfera latino-americana e a que se dedica a refletir sobre a *shoah*. No contexto latino-americano é possível ainda fazer uma subdivisão, pois duas concepções diferentes de literatura de testemunho caminham lado a lado. A primeira toma o texto considerado de testemunho como uma confluência de diversos recursos literários e discursivos, em que se combinam elementos jornalísticos, literários e até mesmo registros históricos. Para o júri do Prêmio Casa das Américas, de onde partiu esta reflexão, a pós-modernidade fez surgir um tipo de texto que interpreta momentos de grande violência e eventos de horror. Era inclassificável como romance, biografia ou jornalismo este novo tipo de escrita que lhes chegava às mãos. A outra concepção considera os textos testemunhais como o espaço para a voz dos silenciados; nesta perspectiva não há uma preocupação com a qualidade literária dos textos. Neste sentido, a literatura de testemunho estaria atrelada a uma função política, a de ser o lugar de fala dos marginalizados. De Marco, entretanto, considera a primeira concepção como uma perspectiva mais ampla e aberta:

No meu entender, esta aceção do conceito de literatura de testemunho, por considerar uma grande flexibilidade quanto à forma do texto associada a uma natureza de experiências de aberto embate ideológico, abre a possibilidade de analisar uma tendência da produção literária latinoamericana do século XX em um contexto mais amplo, que ultrapassa os limites geográficos do continente e aproxima-a à geografia mundial da barbárie, impondo a necessidade de examinar as relações entre violência, representação e formas literárias. (DE MARCO, 2004, p.7)

A concepção dos intelectuais da Casa das Américas mostra-se, neste sentido, em confluência com o que se tem produzido por todo o mundo, identificando uma problemática que diz respeito não só a um contexto específico, mas à própria representação da violência, a relação entre violência e literatura. Esta concepção, portanto, busca uma reflexão sobre a “era das catástrofes”, como analisaria Fellman, e seu impacto na reflexão literária.

Quanto à vertente que se dedica à reflexão sobre a *shoah* o debate gira em torno, essencialmente, da questão da representação. Se o horror da *shoah* pode, de fato, ser representado pela arte e, no que diz respeito aos estudos literários, se a palavra pode traduzir a experiência do trauma. Também dentro desta vertente é possível identificar duas linhas de pensamento diferentes: a primeira considera o texto de testemunho sob uma visão da tragédia propriamente dita, desvinculando estes textos da ficção. Esta perspectiva está totalmente voltada para o compromisso com as vítimas da *shoah*, tendo uma grande preocupação ética. A outra perspectiva, por outro lado, amplia a percepção da literatura de testemunho para textos ficcionais que tratem ou forjem relatos de testemunho, numa perspectiva mais estética. Ainda, não se restringe à *shoah*, mas parte dela para pensar a questão pós-moderna da representação da violência em geral.

Tendo em vista estas diferentes concepções de literatura de testemunho elencadas por Valéria de Marco, como pensar alguns textos contemporâneos, que se encontram no espaço limítrofe entre a ficção e o relato do fato histórico? Como lidar com autores que abertamente falam de suas experiências traumáticas reais ficcionalmente?

Parte de um conjunto de textos que refletem a (ou sobre) a pós-modernidade, os romances de António Lobo Antunes problematizam a relação entre literatura e violência. *O esplendor de Portugal* é talvez um dos exemplos mais representativos desta problemática, constituído de relatos testemunhais ficcionais. O romance é construído em uma estrutura quádrupla de personagens-narradoras – uma família de colonos portugueses em Angola no deflagrar da guerra civil –, centralizada na figura da mãe, cujos relatos vão construindo aos poucos a coerência da narração. Carlos, Isilda, Rui e Clarisse relatam o passado da família em diferentes versões dos acontecimentos. As quatro linhas deste tear de vozes compõem um passado de culpa, dor e violência, cujo pano de fundo é o horror da guerra.

A tentativa de representar a violência não surge como clímax da narrativa de Lobo Antunes, mas compõe-se com elementos disseminados em todo o romance. O processo de

libertação angolano serve como parte constitutiva nessa tentativa; o irrepresentável tende a ser representado, enquanto criação literária. Desde o início do romance a disseminação dos rastros de memória dos personagens tenta compor o momento traumático, mesclando-se ao presente da narração. No trecho abaixo o relato de Isilda descreve a casa de colonos portugueses após a passagem dos guerrilheiros:

Devia ter desconfiado que Angola acabou para mim quando mataram as pessoas duas fazendas a norte da nossa, o homem de pescoço para baixo nos degraus, isto é, pregado aos degraus por um varão de reposteiro que lhe atravessava a barriga, a mulher nua de bruços na desordem da cozinha, muito mais nua do que se estivesse viva, sem mãos, sem língua, sem peito, sem cabelo, retalhada pela faca de trinchar com um gargalo de cerveja a espreitar-lhe das pernas, a cabeça do filho mais velho fitando-os de um ramo, o corpo que a serra mecânica decepara em fatias espalmado no canteiro, o filho mais novo nos fundos (...) misturando as tripas com as tripas do cão, dedadas de sangue nas paredes. (...) (ANTUNES, 1999, p.193)

Na era das catástrofes, chegamos ao absurdo de pedir por assassinatos “menos violentos”: a família poderia ser apenas morta, não violada e destituída de seus corpos. Neste caso, as pessoas não estão simplesmente mortas, a humilhação é a forma que a imaginação compõe a violência e a repugnância. Ao encenar os corpos nesse contexto, como se os estivesse retalhando pela linguagem, a seqüência nos conduz a uma descrição do horror – o homem nos degraus com um varão atravessado na barriga, a mulher “muito mais nua do que se estivesse viva” com o corpo todo mutilado e um gargalo de cerveja entre as pernas, uma cabeça de criança, esta morta com uma serra elétrica, outra criança “misturando as tripas com as tripas do cão” – para chegar ao detalhe quase singelo das “dedadas de sangue nas paredes”. Ao que parece, nada mais é impossível, o texto insinua um deslimite: a impossibilidade de escapar do massacre é a falta, esse indizível do trauma; perde-se a esperança de um passado, de um “esplendor”. Este simples detalhe, em contraste com o horror do resto da cena quebra o ritmo instituindo um silêncio que mistura o representável daquele panorama ao impossível da narração. Nesse sentido, a brutalidade, não só da cena, mas também das marcas deixadas representa o ponto de fuga da tela sangrenta que se nos apresenta. A convergência da perspectiva desse “espetáculo cruento” sintetiza como se opera a construção traumática do evento. A violência que parece reduzida em simples “dedadas nas paredes” na verdade reforça a profundidade do silenciamento experienciado pela personagem.

Na descrição da cena em que morre Maria da Boa Morte, a bestialidade impede que Isilda reconheça de fato o que realmente está ocorrendo. Em seu discurso, a incompreensão deste evento passa a significar para ela um teatro histriônico, em que as metralhadoras são de brinquedo, os cães correndo assustados são treinados, há contra-regras e bastidores, todos compondo um quadro dramático:

a Maria da Boa Morte num papel igual aos atores que representavam cadáveres, de
bruços no chão a esvaziar-se, a alongar uma mancha que não era sangue, tudo o que
quiserem menos sangue, não me conseguem convencer que era sangue, ao comprido
da perna, eu impaciente
– Acaba com isso não tem graça levanta-te
dobrada para ela a sacudir-lhe o ombro
– Disse levanta-te não disse?
um terço do nariz, um terço do crânio, uma franja de carne sobre o único olho, se
raspar com um pedaço de pau ou com as unhas as feições a sério aparecem por
baixo, se bater palmas, se aprovar
– Já chega foste ótima (ANTUNES, 1999, p.345)

Isilda vê aquela situação, real demais para ser assimilada, como uma cena teatral, em que os cadáveres são atores e todo o sangue, vísceras e corpos dilacerados pelo chão não passam de cenário. A própria Maria da Boa Morte desempenha um “papel igual aos atores”, ou seja, o que Isilda de fato vê é sua incapacidade de apreender o irrepresentável, uma vez que narra tudo como se fosse uma representação. A ironia é evidente, Lobo Antunes faz com que sua personagem experiencie a borda existente entre a palavra e o silêncio.

Segundo Freud, o trauma é um evento que não pode ser vivenciado por completo. É uma experiência adiada, que se repete posteriormente ao sujeito. A negação reiterada de Isilda demonstra, portanto, sua impossibilidade de enxergar aquela cena como ela estaria de fato acontecendo: “não era sangue, tudo o que quiserem menos sangue, não me conseguem convencer que era sangue”. Isilda não quer entender a morte de Maria da Boa Morte. O que Isilda visualiza é um grande espetáculo (de horror) e todo aquele rosto dilacerado é maquiagem que esconde o “a sério” da cena. Assim, o horror desloca aquela representação para um ponto em que a personagem pode tentar entender a distância que agora as separa: o calar e o representar.

A marcação temporal da diegese cria um emaranhado de datas e acontecimentos, permeados pelas quatro vozes que ressoam para além de seu momento de narração, como se fossem ecos da memória. O romance estrutura-se dentro da estrutura do trauma. Os sujeitos se

constroem em suas narrativas, que são adiamentos daqueles eventos gravados na lembrança. O episódio do presente diegético – dia 24 de dezembro de 1995 – é intercalado pelos monólogos interiores e pelas cartas-diários de Isilda, datadas entre 24 de julho de 1978 e 27 de setembro de 1995. É a partir da leitura deste ziguezague temporal, dividido em três partes – a narração em cada uma delas se divide em Carlos/Isilda; Rui/ Isilda; Clarisse/Isilda – que a diegese é construída.

Na primeira parte da narrativa acompanhamos o relato de Carlos, ansioso pela chegada dos irmãos para a festa de Natal. Em princípio Carlos mostra-se frio e arrogante para com a família. Na medida em que se transpõem os diferentes relatos, percebemos que Carlos é um personagem marcado pela rejeição e angústia de não poder pertencer de fato àquela família – filho bastardo do marido alcoólatra de Isilda com uma negra, Carlos fora adotado. O personagem vai aos poucos percebendo sua “diferença” pelo tratamento que recebe da avó (que não admitia que a filha tivesse criado o mestiço), pelas conversas atravessadas e principalmente, pela familiaridade com os negros. Nesse aspecto, enquanto o irrepresentável para Isilda está nos eventos da guerra, para Carlos esse problema da representação se constrói no cerne da mestiçagem. Ao colocá-lo distante do horror de Angola, Lobo Antunes não diminui em Carlos seus eventos traumáticos, revelados por falas entrecortadas e monólogos no presente. Sua condição bastarda revela uma pluralidade que o exila tanto de Angola quanto da família em Portugal.

Em *O pensamento mestiço*, Serge Gruzinski define mestiçagem como o choque e a resistência que permeiam os encontros civilizatórios dentro de conjuntos históricos que são entre si diversos. Neste sentido, a compreensão destas culturas passaria de unilateral para uma pluridimensionalidade em que se misturam seres imaginários e humanos, em que se misturam diferentes temporalidades, em suas diversidades histórico-sociais.

Ao se colocar para além de qualquer tentativa simplificadora das tensões existentes nos processos de dominação de um povo por outro, Gruzinski enceta a percepção de novas tessituras operadas pelas civilizações dominadas (e também pelas dominadoras, pois ressalta que ambas são modificadas neste processo), em que apropriações, adaptações e mesclas surgem como alternativas sutis ao sofrimento, ao invés de se deter apenas no esgarçamento dos fios, como o próprio Gruzinski diz, na devastação colonizadora. É importante ressaltar dois aspectos: a percepção da mestiçagem como uma forma de reação tênue à agressiva

dominação e a alteração também sofrida pelo colonizador. Mestiçar é uma forma de não aceitar totalmente a imposição e, ainda mais, de “manchar” o dominador, que não sai ileso deste processo. Gruzinski ainda ressalva que não existe a idéia de um original, pois as culturas são sempre formadas por trocas. Assim, as barreiras entre a cultura que se impõe e a que recebe esta imposição, muitas vezes pensadas em um estado de pureza, caem por terra. Se nenhuma delas pode ser considerada pura, não há diferenciação hierárquica entre o “original” e o mestiço.

A personagem Carlos, portanto, encarna a tensão da situação racial em África. Carlos é a personificação do ambiente de trocas gerado pela situação colonial: não só os negros têm que se adaptar e se submeter à presença branca, mas os brancos também são afetados por essa convivência. No entanto, entre os colonos portugueses essa mescla racial torna o ambiente familiar tenso. A família de colonos brancos já tivera que aceitar o casamento da filha Isilda com o funcionário da Contag; agora têm que suportar um mestiço. Carlos sente a pressão desta tensão, desajustado do mundo em que vive, aprendendo a odiar a família. Na passagem seguinte percebemos seu sofrimento, construído pela impossibilidade de aproximação:

Durante muitos anos se me acontecia acordar antes dos outros pensava que o bater do relógio na sala era o coração da casa, e ficava horas e horas de olhos abertos quieto no escuro a ouvi-la viver na certeza de que enquanto o pêndulo dançasse de um lado para o outro

Sístole diástole, sístole diástole, sístole diástole

nenhum de nós morreria. (ANTUNES, 1999, p.61)

Carlos sofre sozinho à noite, ao pensar que a estrutura familiar poderia ser abalada com a morte de alguém. Como numa brincadeira de criança, nada alegre neste caso, relaciona o “coração” da casa ao movimento do relógio de parede cujo som ressoa pela casa: o tique-taque do relógio é substituído pela pulsação do coração. Repare na disposição gráfica do texto, cujos espaços em branco fazem vislumbrar o silêncio da casa que dorme e a onipresença do coração, em compasso com o de Carlos, que sofre no isolamento presente a possibilidade de solidão futura. O relógio não apenas marca essa pulsação, mas é também o pulsar da memória que constrói a narrativa de Carlos. Se um membro desse “nós” se perdesse, toda a trama se mostraria descompassada.

Isilda também por diversas vezes retoma sua infância. A personagem notadamente se divide entre a criança que não sente as diferenças raciais e econômicas entre ela e Maria da Boa Morte e a adulta que a obrigaram ser: uma boa fazendeira portuguesa, que tem nojo de negros e os trata como bichos. A ambigüidade da personagem se revela nestes acessos da memória, em que se vê como irmã de Maria da Boa Morte:

(...) embora se me afigurasse impossível que nos separássemos um dia, deixássemos de apanhar enguias no rio e comer muamba na esteira, a mim que aos cinco ou seis anos me apetecia ser preta, esfregar os dentes com um pau, pentear-me com um ancinho de arame, agachar-me tardes inteiras numa pedra olhando a Pecagranja com os meses a correrem dentro de mim numa lentidão de nevoeiro, (...). (ANTUNES, 1999, p.124)

Na “lentidão de nevoeiro” da infância não existia para Isilda o cheiro dos negros, a estranheza de seus hábitos, sua comida não era repugnante. Todas estas “percepções” lhe foram infligidas à medida que crescia e começava a assumir seu posto de branca detentora do poder colonial. Assim, quando o passar do tempo é imposto a Isilda, a mesma passa a impor-se contrária à experiência “mestiça” da infância. Somam-se a isso as diversas responsabilidades que teve de assumir: administrar a fazenda com mãos de ferro, lidar com a doença do filho Rui, suportar a presença ausente do marido.

Em seus silenciamentos:

Há qualquer coisa de terrível em mim. Às vezes à noite o murmúrio dos girassóis acorda-me e sinto o ventre aumentar na escuridão do quarto com aquilo que não é um filho, não é um inchaço, não é um tumor, não é uma doença, é uma espécie de grito que vai sair não pela boca mas pelo corpo inteiro e encher os campos como os uivos dos cães, e então deixo de respirar, agarro com força a cabeceira e os mil caules do silêncio flutuam devagarinho no interior dos espelhos, aguardando a claridade pavorosa da manhã. (ANTUNES, 1999, p. 21)

A solidão de Carlos, ouvindo o relógio da casa, surge também em Isilda escutando os murmúrios dos girassóis, vendo crescer dentro do ventre uma espécie de culpa ou angústia, sentida fisicamente. Contudo, a personagem nega reiteradamente (mais uma vez) qualquer explicação física para isso: “não é um filho, não é um inchaço, não é um tumor, não é uma doença”. O que cresce em Isilda é o sintoma de seu recalque, angústia que só sairia se pelo corpo inteiro, por isso não abarcável por palavras, não há representação. Todo o peso da

repressão e das imposições que compõem o ambiente esmagador em que esta personagem vive está crescendo dentro de si como algo vivo. Isilda luta com as palavras para dizer o indizível, mas por fim se refugia entre “os mil caules do silêncio” para aguardar mais uma vez a chegada da claridade “pavorosa”, para mais uma vez recobrar seu papel racional.

Diante de sua vida conflitiva, Isilda se divide entre ser a portuguesa branca e a amiga-irmã de Maria da Boa Morte; entre amar e recuperar o marido bêbado e os encontros permissivos com o amante no escritório de casa; entre amar o filho bastardo ou entregá-lo ao desprezo racista.

Note-se que o relato das memórias de todos os personagens está intimamente interligado ao espaço, que ao invés de ser apenas pano de fundo, interfere ativamente na experiência subjetiva destes. A representação da experiência moderna de nação deve se constituir de modo a “inscrever as interseções ambivalentes e quiasmáticas de tempo e lugar”. (BHABHA, 2007, p. 201). Em *Esplendor de Portugal*, o choque do desfocamento da colônia se dá ao mesmo tempo em que o país explode com seus milhões de minas e a família se desmorona; estar em Luanda é ser estrangeiro, invasor e colonizador – voltar para Portugal é ser o símbolo da vergonha, é estar em casa, se sentindo estrangeiro. Na voz de Isilda esse símbolo se reforça na diferença: “O meu padrinho costumava dizer que a diferença entre a Europa e a África era que a Europa se esquecia da gente enquanto a África não se lembrava sequer e morava em Angola por preferir ser não sendo a ter sido um dia” (ANTUNES, 1999, p.316). A situação destes portugueses expatriados é de uma profunda ambivalência: são portugueses (muitos deles nasceram efetivamente em Portugal, outros são filhos de colonos), mas o longo tempo nestas terras estrangeiras os faz mais familiares ao “fora”.

A constituição da família, a construção de uma vida não mais está vinculada ao espaço longínquo que representa Portugal. Aquela terra para onde foram com a missão de colonizar os fez também um pouco estrangeiros, habituados com os ambientes, os hábitos, o vocabulário que também não é mais o angolano, mas sim o da mescla, o da mistura. A identidade é lançada num lugar cujas fronteiras e limites se encontram diluídos e todas as certezas são múltiplas e fragmentadas. A idéia do deslimite implica uma abertura que desestabiliza as dualidades clássicas da “razão ocidental” (Mignolo) e a própria noção de identidade como algo único, como uma concepção fechada e logicamente definível.

Como propõe Néstor García Canclini (2001) há que se pensar a identidade em termos de processo, em eterna construção. Fator propiciador e grande incitador dos processos de transculturação, mestiçagem, criolização e sincretismo, todos constituintes da hibridação, o grande aumento das imigrações, principalmente a partir da segunda metade do século XX, mudou a relação do sujeito com o mundo. As multidões que se deslocam carregam consigo suas culturas, disseminando pelo mundo uma profusão de falas e atos.

Em *O Esplendor de Portugal* temos quatro versões diferentes de lembranças amargas, marcadas pelo preconceito, pela dúvida e pela dor, que revelam não somente o passado da família de colonos portugueses, como o passado de Angola em um momento de massacre e terror. Sob pontos de vista diferentes, vemos as identidades de Carlos, Isilda, Rui e Clarissa sendo construídas e desconstruídas a partir dos diferentes relatos, assim como a noção de nação, que fica totalmente relativizada.

A utilização deste novo recurso, que é o testemunho ficcional, parece apontar para o rompimento da tríade língua, nação e tradição literária. Se a língua já não é mais capaz de expressar a identidade baseada na idéia de nação, constituída por sujeitos que se identificam com uma idéia unificadora de pátria, a composição literária tende a mudar e procurar recursos que sejam capazes de expressar a desestabilização do sujeito moderno.

Com essa ruptura, há uma expansão de gêneros impuros e fragmentações, implicando um novo olhar para o contexto, não mais em termos de nação e território, mas como fronteira. Como demonstra Gruzinski, cabe-nos investigar se a cultura mestiça se submeterá aos limites da tradição ocidental (européia) ou se possibilitará o surgimento de novas estruturas que rompam com a lógica do sistema de dominação. Pensando no caso específico da literatura, cabe-nos investigar como estes novos textos dialogam com a tradição e de que forma são constituídos os rompimentos.

Os relatos testemunhais podem estabelecer uma nova forma literária no cerne do problema com a palavra, em seus silenciamentos e distância. Quanto à discussão acerca da validade de se representar ficcionalmente as experiências de extremo horror, uma citação de Ricardo Piglia pode esclarecer: “La verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla. Hacer en el lenguaje un lugar para que el otro pueda hablar” (2001, p.2).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, António Lobo. *O esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

DE MARCO, Valéria. *A literatura de testemunho e a violência de Estado*. Lua Nova: Revista de Cultura e Política, nº 62. São Paulo, 2004.

FELLMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EdUSP, 2001.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *A colonização do imaginário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias Locais/Projetos Globais – Colonialidades, Saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

PIGLIA, Ricardo. *Una propuesta para el nuevo milenio*. Caderno de Cultura. n. 2. Outubro de 2001. Belo Horizonte, Mar Del Plata, Buenos Aires.

_____. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.