
A IMAGEM COMO FANTASMA

EM OS CUS DE JUDAS,

DE ANTÔNIO LOBO

ANTUNES*

Norival Bottos Junior**

Resumo: *o presente artigo procura investigar as imagens de resistência do horror no romance ‘Os Cus de Judas’, de Antonio Lobo Antunes, que narra a experiência traumática da guerra em Angola no período em que Portugal encerrava sua fase de exploração colonial. Dentre os vários temas propostos neste romance escolheu-se o problema do sintoma como ocultamento de certas imagens que retornam muito tempo depois na condição de fantasmas à consciência do narrador inominado, depois de muitos anos de inexplicável silêncio. Utilizaremos o aporte teórico de Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman sobre o caráter fantasmático das imagens do horror da guerra, ou seja, tentar alcançar o objeto perdido, mesmo sabendo, de antemão, que se trata de uma tarefa impossível, eis a relação que os dois filósofos estabelecem entre o que está perdido de maneira irremediável e o fantasma imagético da perda, o fantasmático pode ser percebido como um modo de sublimação.*

Palavras-chave: *Horror. Guerra. Fantasma. Imagem.*

Em *Os Cus de Judas*, de Antônio Lobo Antunes, temos um dos exemplos mais contundentes a respeito da tradição das narrativas literárias que se põem a serviço de relatar o horror da guerra, neste romance, temos o momento que se poderia chamar de “o último suspiro” do colonialismo europeu no continente africano. O protagonista é um médico que participou da guerra colonial em Angola na década de 1970. A história de sua experiência na guerra é narrada em uma única noite, muitos anos depois, a uma mulher que conhecera num bar em Lisboa. Trata-se de uma narrativa que assume o caráter de uma experiência limite bastante dolorosa, ele _ o protagonista não nos diz seu nome _ acaba narrando não apenas os horrores que

* Recebido em: 23.02.2016. Aprovado em: 05.04.2017.

** PG-UFG-CNPq

presenciou durante os anos finais da guerra quando atuava como médico do exército português, mas intercala a experiência do absurdo da guerra com outros dois momentos que de certo modo se conectam.

Embora estejamos em torno de um monólogo inteiramente fragmentado, a narrativa acaba aludindo a esses momentos de forma quase obsessiva, são esses momentos, a saber, o de uma criança que visita com os pais o jardim zoológico, sustenta-se das memórias de uma criança que viveu a experiência colonial desde o início, pois sua família pertence a uma longa tradição de oficiais que serviam ao país no continente africano e que culmina historicamente com o salazarismo, uma das ditaduras mais longevas da Europa.

Na juventude, o protagonista, indiferente, v seu futuro sendo traçado pelos mesmos interesses familiares e em outro momento, no instante da narração, nos deparamos com um homem de meia idade que, completamente amargurado e apático, tenta fazer com que alguém ouça a história que ele decide narrar sem nenhum motivo aparente.

O homem que encontramos na narrativa é, portanto, além de um médico quinquagenrio e solitário, tmbm um sobrevivente do horror inaudito de uma guerra, que, para ele e para todos seus companheiros, não fazia o menor sentido, ele é sobrevivente e testemunha ao mesmo tempo porque está na guerra, participa dela, mas não está no *front*. Além disso, ele está servindo o exército português pouco antes da revolução em Angola e é, portanto, a testemunha do horror em seu ápice, o homem que ao voltar para casa após o fim da guerra e que retoma sua vida cotidiana é, apesar de tudo, incapaz de narrar aos que ficaram o absurdo da experiência da guerra, sabemos que terá mais uma filha antes do divórcio e isto parece ser tudo, até o momento em que a narrativa tem início num bar em Lisboa, onde, por algum motivo inaudito, ele resolve contar tudo o que viveu.

O HORROR ENTRE A IMAGEM E O SIMBÓLICO

O ponto que nos interessa discutir, dentre vários outros possíveis, é o sintoma do ocultamento de certas imagens que retornam muito tempo depois como fantasmas - fantasias, de acordo com a tradução brasileira para o termo cunhado por Sigmund Freud -  consciência do narrador inominado, depois de muitos anos de inexplicável silêncio. O que merece atenção, a nso ver, é verificar o que acontece com a substância do real que nos romance retorna em forma de imagens traumáticas, importa verificar como sua carnatura desvela a ordem do irrepresentável. E ainda, o que é uma aparição fantasmática na representação?

Mas há ainda outra questão que perturba o relato do narrador e protagonista, que parece partir de sua própria coerência interna, afinal, por que o protagonista decide contar sua experiência da guerra tanto tempo depois a uma desconhecida, uma mulher que ele conhecera a pouco? A cortante ironia de Lobo Antunes (2010, p. 9)  magnífica desde o início:

Se fôssemos, por exemplo, papa-formigas, a senhora e eu, em lugar de conversarmos um com o outro neste ângulo de bar, Talvez que eu me acomodasse melhor ao seu silêncio, às suas mãos paradas no copo, aos seus olhos de pescada de vidro boiando algures na minha calva ou no meu

umbig, talvez que nos pudéssemos entender numa cumplicidade de trombas inquietas farejando a meias no cimento saudade de insectos que não há, talvez que nos uníssemos, a coberto do escuro, em coitos tão tristes como as noites de Lisboa, quando os neptunos dos lagos se despem do lodo do seu musgo e passeiam nas praças vazias ansiosas órbitas ferrugentas...

O que há de eficiente na associação de imagens que ficaram represadas e que de súbito se efetivam como uma experiência irresistível? Há algo que possa explicar no plano narrativo tamanho contrassenso? Uma resposta possível nos levaria a pensar que seria a partir do duplo olhar interno de quem se vê naquilo que olha a experiência verdadeira da imagem recordada, no caso, o horror da guerra e o horror de uma vida doutrinação para a guerra e para a manutenção de um império decadente, esse conjunto de experiências, ainda que obnubilada pelo véu do fugaz, apesar desse hiato entre a coisa a ver e a consequência do ato em potência do olhar, é justamente esse detalhe que não cessa de se repetir que o protagonista pode, finalmente, expor, através de fragmentos e sem uma motivação clara, porque o destinatário do monólogo _ a mulher com quem ele pretende, sem grande interesse, manter uma noite de amor _ é alguém que ele desconhece por completo e que também parece muito pouco interessada no relato.

Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta _ ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem _, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue... (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 33).

Essa dupla ambivalência norteia toda a narrativa. Ambivalência do inelutável é o traço que poderia traçar, através do exorcismo imagético, os traços de um gesto que se esgota em si mesmo através de seu duplo olhar, principalmente se considerarmos o seguinte trecho:

... Nunca lhe aconteceu isto, sentir que está perto, que vai lograr num segundo a aspiração adiada e eternamente perseguida por 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 incontrolável 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? Mas talvez que você não conheça essa espécie horrorosa de derrota, [...] talvez que a habite a jubilosa leveza dos botes ancorados, balouçando devagar numa cadência autônoma de berços. Uma das coisas, aliás, que me encanta em si, permita-me que lho afirme, é a inocência, não a inocência inocente das crianças e dos polícias, feita de uma espécie de virgindade interior obtida à custa da credulidade ou da estupidez, mas a inocência sábia, resignada, quase vegetal, diria, dos que aguardam dos outros e deles próprios o mesmo que você e eu, aqui sentados, esperamos do empregado que se dirige para nós chamado pelo meu braço no ar de bom aluno crônico: uma vaga atenção distraída e o absoluto desdém pela magra gorjeta da nossa gratidão (LOBO ANTUNES, 2010, p.22-3).

Partimos da ideia de que esses relatos trazem à tona uma série de imagens fantasmáticas. Esses fantasmas podem ser vistos de formas bastante variadas. Para o filósofo italiano Agamben (2004), por exemplo, interessa a via do esvaziamento do significante, o fantasma seria a essência mesma da melancolia, pois trata da incapacidade do espírito de ter acesso à realidade, o “eu” fica, então, envolto pelo fluxo desejante, trata-se de uma tentativa de manter a relação imagem e objeto de algum modo presentes.

A imagem fantasma se situaria, desse modo, no espaço intermediário entre o real e o irreal provocado pela melancolia, ou seja, tentar alcançar o desejo e saber, de antemão que se trata de uma tarefa impossível, eis a relação que o filósofo italiano estabelece entre o que está perdido de maneira irremediável e o fantasma imagético da perda, o fantasmático pode ser percebido como um modo de sublimação, como quando Agamben (2002, p. 138) se volta para a poesia de Dante Alighieri para explicar a relação de entre a impossibilidade de realizar um desejo e sua sublimação na fantasia poética:

... o fantasma polariza-se e se converte em lugar de uma experiência extrema da alma, na qual ela pode elevar-se até ao limite deslumbrante do divino, ou então precipitar-se no abismo vertiginoso da perdição e do mal. Isso explica por que época alguma foi, ao mesmo tempo, tão ‘idólatra’ e ‘iconoclasta’ quanto a que via nos fantasmas ‘a alta fantasia’ a que Dante confia a sua visão suprema...

A relação que Agamben estabelece entre o fantasma e o objeto de desejo ausente é muito próximo do que propõe o filósofo francês e historiador da arte Georges Didi-Huberman (2013), nesse último, o que os difere, no entanto, é que Georges Didi-Huberman põe em causa uma preocupação com a proliferação dos signos fantasmáticos. Didi-Huberman (2013, p. 35) trabalha, portanto, visando uma proliferação dos fantasmas em certos grupos de imagens:

As próprias imagens, nessa óptica de retorno de fantasmas, viriam a ser consideradas como aquilo que sobrevive de uma dinâmica e uma sedimentação antropológicas tornadas parciais, virtuais, por terem sido, em larga medida, destruídas pelo tempo. A imagem [...] deveria ser considerada, portanto, numa primeira aproximação, o que sobrevive de uma população de fantasmas.

Para Didi-Huberman (2010) o conceito de fantasma está associado, assim como para Agamben (2015), à ideia de um “espaço liminar” que surge como um furo na imagem. Utilizaremos, a partir daqui a perspectiva de George Didi-Huberman que delimita o campo do fantasma no campo da imagem e dentro de uma antropologia das imagens, porque o fantasma, para ele, é uma imagem capaz de estabelecer uma narrativa “outra” dentro da imagem, trata-se de um dos regimes visuais mais significativos porque é capaz de desvelar aquilo que não pode ser desvelado por outra via.

É preciso lembrar que para Didi-Huberman (2013) há três grandes regimes de visualidades: a imagem pática; a imagem fantasma e a imagem sintomal. Uma das características mais marcantes em seu método de trabalho reside na ideia de colocar o fantasma intimamente ligado a

imagem, por isso o fantasma surge como um espaço outro na imagem. O fantasma, desse modo, é essa coisa “outra” que emerge de um rasgo, uma perfuração na imagem, é esse “algo” que se avizinha do objeto, colada a ele, é uma presença, mas ao mesmo tempo ausente.

O FANTASMA COMO A MORTE DA EXPERIÊNCIA: O ESPAÇO DA EXPERIMENTAÇÃO

No romance de Lobo Antunes há um regime de imagens recorrentes durante o monólogo. Essas imagens aparecem em vários momentos e de várias maneiras: aparecem como fantasmas nos retratos dos seus antepassados, na casa de sua infância, cujos indivíduos parecem antes formados por antigos espectros do passado distante, talvez espectros de alguma grandeza nunca alcançada. Pode se notar, por exemplo, o modo como o narrador descreve a casa da infância, os ritos familiares:

Lembra-se das águias de pedra da entrada do Jardim e das bilheterias semelhantes a guaritas de sentinela onde ficavam empregados bolorentos, a piscarem órbitas míopes de mocho na penumbra húmida? Os meus pais moravam não muito longe, perto de uma agência de caixões, mãos de cera e bustos de padre Cruz, que os vivos nocturnos dos tigres faziam vibrar de terror artrítico nas prateleiras da montra. (...) Da janela do quarto dos meus irmãos enxergava-se a cerca dos camelos, a cujas expressões aborrecidas faltava o complemento de um charuto de gestor. [...] A cama da minha mãe gemia em certas madrugadas o lumbago do elefante desdentado que tocava a sineta contra o molho de couves, num comércio centenariamente inalterável à inflação, comandada pela asma do meu pai em assopros ritmados de cornaca. [...] A mancha do sol da tarde trotava no soalho na cadência furtiva das hienas, revelando e escondendo os desenhos sucessivos do tapete, o relevo lascado do rodapé, o retrato de um tio bombeiro na parede, iluminado de bigodes, de que o capacete areado cintilava reflexos domésticos de maçaneta (LOBO ANTUNES, 2010, p. 9-10).

Mas os fantasmas também aparecem noutros conjuntos humanos que irão perfazer a experiência da memória da guerra como, principalmente, nas imagens grandiloquentes de multidões que vão ao porto para dar adeus aos soldados antes da partida, enfim, há todo um conjunto de fantasmas que permeiam o passado do protagonista que ficaram, por algum motivo, intocados. Didi-Huberman (2014) se ocupa precisamente com o que há de problemático neste tipo de rememoração e arquivamento de imagens, que é a exposição ao perigo do horror.

Deste modo, ao mesmo tempo que a imagem fantasmal é uma solução para uma estrutura que deseja retomar algo do passado, o fantasma coloca o narrador diante de um perigo, que pode ser uma zona de prazer, é como se o narrador estivesse o tempo todo nos remetendo à seguinte questão: “mas o que eu posso ver com _ e nessa _ imagem?” O que se vê são vestígios de estados já desaparecidos. O que o fantasma trás é um elemento vestigial, residual, um resto de algo que já está desaparecido, por isso, tudo o que o narrador tende a nos contar já resulta de vestígios de eventos que estão mais próximos da impotência da morte e do esquecimento do que da potência da lembrança e da vida.

Para Didi-Huberman (2013) não se trata de um caso especificamente psíquico, é mais uma questão social, cultural e política, para o filósofo francês, essas cenas que retornam como numa

imagem se sedimentam em determinados elementos, no caso de Os Cus de Judas, nesses três instantes que envolvem a preparação do jovem para a guerra, da guerra em si mesma e o pós-guerra, são elementos que são podem se conjugar de forma fragmentária, pois não são narradas de forma linear, e  por isso que essas imagens são fragmentos, a própria ideia de cena, é o que Freud dizia, a cena ou a imagem não pode ser entendida como uma narração, ela vai ser encadeada num outro tipo de estrutura, no romance de Lobo Antunes, em forma de fragmentos.

Por que as imagens elencadas no romance de Lobo Antunes podem ser consideradas imagens fantasmas? Ou melhor, histórias de fantasmas, de sobrevivências? Uma resposta possível  que provavelmente elas revelem uma impotência; a imagem fantasma é a revelação da falha do sujeito, não é a revelação da potência da imagem, ela é a revelação da impotência de coisas que, por não terem sido vividas plena e propriamente na sua época, são retornaram  consciência do narrador como resíduo.

Estas características da impotência residual são as coisas que ele provavelmente não pde compreender na época em que aconteceram, coisas que ele não conseguiu viver direito, aquilo que não elaborou e aquilo que se deslocou no tempo, não ficaram recalculadas porque, provavelmente eram justamente aquilo que não era sequer imaginável resolver, então, ficou um quantum de energia fantasmal ali, recolhida, esperando o momento de vir à tona, mas na verdade essas imagens acabam se destinando  impotência e ao desaparecimento social, cultural e político, os fantasmas no mundo amorfo do narrador não são as imagens potentes em nenhuma das épocas evocadas de sua vida, são antes as imagens que desapareceram na sua própria época, que não tiveram força quase nenhuma, mas que emergem inesperadamente, assombrando-o:

– *Felizmente que a tropa há-de torná-lo um homem.*

Esta profecia vigorosa, transmitida ao longo da infância e da adolescência por dentaduras postiças de indiscutível autoridade, prolongava-se em ecos estridentes nas mesas de canasta, onde as fêmeas do cl forneciam  missa dos domingos um contrapeso pago a dois centavos o ponto, quantia nominal que lhes servia de pretexto para expelirem, a propósito de um beste, ódios antigos pacientemente segredados. Os homens da família, cuja solenidade pomposa me fascinava antes da primeira comunhão, quando eu não entendia ainda que os seus concilibulos sussurrados, inacessíveis e vitais como as assembleias de deuses, se destinavam simplesmente a discutir os méritos fofos das nádegas da criada, apoiavam gravemente as tias no intuito de afastarem uma futura mão rival em beliscos furtivos durante o levantar dos pratos. o espectro de Salazar pairava sobre as calvas pias labaredazinhas de Espírito Santo corporativo, salvando-nos da ideia tenebrosa e deletéria do socialismo (LOBO ANTUNES, 2010, p. 13).

As imagens o assombraram porque não foram resolvidas, eram imagens extremamente precárias, não significavam nada. Quando se fala das fantasias num sujeito, Didi-Huberman (2010) chama a atenção para a ideia de que não interessa tanto as imagens fortes, já bastante visíveis por si, mas antes as imagens fracas, aquelas que foram destinadas ao desaparecimento, sem desaparecer por completo.

Estas imagens são consideradas fracas porque não conseguem ser compreendidas em seu próprio tempo, elas não conseguem se tornar uma representação, elas não são reconhecidas no seu

próprio tempo, portanto, rapidamente se esvaem, porém algo delas não se esvai e não morre, é algo que fica no limbo, que é o lugar dos fantasmas, são vestígios que estão fadados a desaparecer, no entanto, não desaparecem, e em algum momento emergem, mas emergem num ponto da história cultural que é inesperado, essa é a irrupção da imagem fantasmal que causa um curioso paradoxo na narrativa de Os Cus de Judas, pois, as imagens que desaparecem deveriam ser fortes, pois tratam da guerra, da morte de inocentes, do caráter escuso da empreitada colonial. O que dizer então, das imagens do horror da guerra que o narrador constantemente evoca? Como no trecho abaixo:

É esquisito falar-lhe disto enquanto lhe toco os seis, lhe percorro o ventre, procuro com os dedos a junção húmida das coxas onde realmente o mundo começa, porque foi das pernas da minha mãe que divisei pela primeira vez, com órbitas recentes como moedas novas, o universo ciciado e estranho dos adultos, a sua inquietação e a sua pressa [...]

O tipo sem rosto agoniza numa agitação incontrolável, amarrado à marquesa de ferro que oscila, e vibra, e parece desfazer-se a cada um dos seus sacões, gemendo pela lepra de ferrugem das juntas. Ventas curiosas espreitam das janelas, um pequeno cacho acumula-se à porta para assistir, fascinado e em pânico ao sangue e à saliva que borbulham pela garganta inexistente, aos sons indefiníveis que o que sobeja de nariz emite, aos olhos que a pólvora rebentou como ovos cozidos que explodissem. As ampolas de morfina sucessivamente injectadas no deltóide parecem esporear cada vez mais o corpo amarrado que se rebola e torce, e o petromax multiplica nas paredes em sombras que confluem, se sobrepõem e se afastam formando uma dança frenética de manchas na geometria suja do estuque. Apetece-me abrir a porta de golpe, abandoná-lo, sair dali, tropeçar ao acaso, cá fora, nos cães do quartel e nos miúdos espantados que se nos enrodilham nas pernas, respirar o algodão húmido do ar de África, sentar-me nos degraus de uma velha casa de colono, de mãos no queixo, vazio de indignação, de remorso, de piedade, a lembrar as íris cor de capim da minha filha nos retratos que de Lisboa, pelo correio, me mandam, [...] 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 falar do meu país com a ironia horripelantemente provinciana do Eça, (...) e apetece-me estudar Economia, ou Sociologia, ou a puta que o pariu em Vincennes, aguardar tranquilamente, desdenhando a minha terra, que os assassinos a libertassem, que os chacinados de Angola expulsassem a escória cobarde que escravizava a minha terra, e regressar então, competente, grave, sábio, social-democrata, sardónico, transportando na mala dos livros a esperteza fácil da última verdade de papel (LOBO ANTUNES, 2010, p.162-3).

A imagem fantasmal deve ser capaz de nessa sua fragilidade, de sua inaptidão em sua própria época, se transformar, ainda que temporariamente, em reemergência como forma de outra temporalidade: o que ela tem que ser capaz de fazer é, provavelmente, conseguir trazer consigo a temporalidade latente, através da estrutura da ficção, uma nova percepção do que se passou e refletir sobre esse acontecimento traumático sob uma nova ótica, um ponto de vista já distanciado, não exatamente indiferente, mas também longe do calor do momento, é isto que parece sugerir o romance de Lobo Antunes, o que está em discussão não é apenas o retorno do que nunca foi embora, mas a sua emergência enquanto impotência do inaudito.

Através da teoria de Didi-Huberman (2010) sobre o caráter antropológico das imagem,  possível refletir a respeito de uma figura e uma forma em *Os Cus de Judas*, pois as imagens que voltam à mente do protagonista perfazem uma cadeia e o questionamento passa a ser então, menos se essa imagem, ou figura, no sentido que Auerbach (1997) confere ao termo, ao se deslocar de sua época se efetiva como representao hegemnica, mas antes, naquilo que, como forma sobrevivente restitui a validade de algo do passado capaz de torná-la um problema epistemologicamente sobrevivente.

Por isso o protagonista d mostras o tempo todo de que ele é alguém que não vive, mas sobrevive,  alguém que está ali, porém, ausente, ele se situa entre morrer e voltar à vida, por isso ele assume um lugar fantasmal, é um lugar aonde ele vai se meta-representar, ou dizendo em outros termos, vai assumir o lugar de uma quase representao, uma arqui-representao, como diz Derrida (2005), uma ato que é insuficiente para chegar a termo, algo que não será apto a chegar ao ponto e de fato não é pra chegar lá, porque o que importa é que essa imagem patenteia-se numa nova temporalidade e seja capaz de operar a efetiva dimensão traumática que não foi elaborada em seu momento histórico.

O que parece interessar seguindo essa linha de pensamento é que a imagem como representao não é o bastante, é preciso que se efetive como potência criativa, porque são os afetos que carregam possibilidades, que não se tornam representao estáveis no mundo,  potência como criao gera outras novas aoes, novos atos.

As representaoes consolidadas tornam rarefeitas e a desconformidade cria um consenso em torno do que estão dispostas ali, elas criam certa estabilidade da imagem, dos significados, de certa época. São as imagens que tem o poder de caracterizar uma época, um momento importante, por isso são avassaladoras, assustadoras.

Porém, o que o narrador desconstrói através da revelao da impotência de imagens de guerra e decadência moral que deveriam ser fortes o bastante, porém, acabam imantadas por algo que não está na imagem, esse parece ser o paradoxo que percorre todo o monólogo do narrador, a imagem fica nesse lugar de quase representao, porque ela é um fantasma, ela está revelando algo que não é apenas uma superfície, é como um corpo estranho no presente fazendo um ruído no passado, trazendo, por sua vez, um resíduo de passado que incide no presente, repetindo-o, é um lugar de deslocamento contínuo.

Utilizar o conceito de imagem fantasma em Georges Didi-Huberman (2013), -nos útil justamente porque o filósofo francês trabalha com a iconografia para examinar conflitos de ordem tica, social e política nas imagens, são tensoes que ele prioriza ao contrário de estabelecer os lugares de conflito nas representaoes.

CONSIDERAOES FINAIS

O paradoxo do horror da guerra sugere um questionamento histórico que se coaduna com a teoria de Didi-Huberman que v nos vestígios de imagens o poder de revelar a temporalidade latente de um trauma, e, portanto, manifestar um sistema cultural e social diferenciado. O que é que emerge na forma fantasmal e ganha o lugar do trauma de uma narrao que não foi bem

resolvida em sua própria época? O que há de eticamente problemático no que essa imagem faz agora? São questões que estão presentes no romance do escritor português e tentam, a seu modo, através de uma estrutura de fico, contar algo sobre a representao do que não foi aceito, daquilo que não conseguiu “tomar um lugar” no corpus das representaes de sua própria época.

Essas imagens são políticas, culturais e sociais, mas acima de tudo, estão carregadas de afetos. De última instância, o que Lobo Antunes promove em seu romance é tomar um tema, que é a presença de resíduos do arcaico no contemporâneo, e questionar a seu leitor o que essa imagem fantasma faz cair como máscara numa forma sintomal para a sim, revelar algo da ordem de um verdadeiro trauma?

É neste ponto que estamos falando de um acontecimento cultural, social e histórico, pois essas são as características do trauma de acordo com Sigmund Freud, quando o acontecimento presente tem relao traumática direta com o acontecimento real do passado, e quando não tem uma relao direta, ela tem relao com uma fico que revela a verdade do passado,  também uma questão retomada por Walter Benjamin em outros termos, ou seja, para se falar a verdade não é preciso chamar a ateno para todos os fatos, sejam negativos ou positivos na ordem que eles aconteceram, senão não seríamos capazes de avançar para esse lugar de discussão para além do positivismo.

 de um pathos do passado que a imagem do horror da guerra venha à tona em *Os Cus de Judas*,  do sintoma. O fantasma só aparece se tiver um pathos, uma parte pode ser simples recalque, outra pode se tornar sublimao, pois nem tudo  da ordem do fantasma, por isto, são fracas e residuais, que são pode voltar por esse afeto, por esse comprometimento afectual, ela vem quando uma coisa  hiper exposta, ela vem como irrupo, porque o pathos faz com que algo se exponha, é um rubor, então, qual o valor de exposio, o que se expõe nessa forma que está ali e  incontrolável e faz um furo na imagem e faz vir à tona o fantasma.

THE IMAGE AS A PHANTOM IN THE CUS DE JUDAS, BY ANTNIO LOBO ANTUNES

Abstract: *the following article try to investigate the resistance`s images of horror on the novel South of Nowhere, by the portuguese writer Antnio Lobo Antunes, which narrate the traumatic experience of war in angola on the perod that Portugal was ending the colonial exploration on the region. Among the variety of themes proposed in this novel we having choose the problem of the sympton of hidding of the certain images that returns to the inominate narrator`s conscience after many years of inexplicable silence. We consider important to use the theorical contribution by the philosophers Giorgio Agamben and George Didi-Huberman and their studies about the ghostly aspects to the images of horror in war, in other words, the philosophers establish what is lost and irreparably in the figure of the imagetic ghost of the lost, the ghostly could be understand as a way of sublimation.*

Keywords: *Horror. War. Ghost. Image.*

Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Traduo de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Traduo de

Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceao*. Traduao de Iracy D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *Bartleby, ou da contingência*. Traduao de Vinícius Honesko. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. *Opus Dei: arqueologia do ofício, homo sacer*. Traduao de Daniel Arruda Nascimento. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Traduao de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

_____. *O que resta de Auschwitz*. Traduao de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *Meios sem fim: notas sobre política*. Traduao de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

AUERBACH, E. *Figura*. Traduao de Duda Machado. Ed. tica, São Paulo, 1997.

DERRIDA, J. *A Escritura e a Diferença*. 3.ed. Traduao de Maria Beatriz Marques Niza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LOBO ANTUNES, Antnio. *Os Cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.