

SOB E SOBRE O AUTORITARISMO DO SILÊNCIO: MARCAS DA NARRATIVA PORTUGUESA NO PÓS-1974

UNDER AND ON THE AUTHORITARISM OF THE SILENCE: MARKS ON THE PORTUGUESE NARRATIVE IN THE POST-1974

Gislene Teixeira Coelho¹

RESUMO

No livro *Exortação aos crocodilos*, de António Lobo Antunes, eixos de forças pressionam um grupo de quatro mulheres, no final da década de 70, no período pós-Salazar; por conseguinte, reações de mal-estar fecundam no romance, em que vozes femininas expressam organicamente – *pelo corpo, no corpo* – reações a tempos de tamanha apreensão e instabilidade. Embora o livro represente o período pós-ditadura, o peso e a simbologia da censura e da repressão expressam-se sensivelmente no presente das quatro mulheres, à semelhança de uma presença secreta, não revelada, indizível, e manifestam-se como uma ainda autoridade. Um silêncio perpassa a obra no sentido de traduzir tempos de uma democracia ineficiente, em que prevalece a manutenção dos segredos. Não obstante, a obra revela *instantes* em que o segredo, impulsionado pelas paixões, verte a lei do silêncio, de modo a provocar discursivamente o efeito da desobediência, da desautorização da lei e da ordem. Este artigo projeta sua discussão em torno do *potencial* de revelação dos segredos, cujas aparições instantâneas merecem ser iluminadas no intuito de acolher testemunhos em tempos de amnésia e anistia.

PALAVRAS-CHAVE: Pós-1974; segredos; paixões.

ABSTRACT

In the book *Exortação aos crocodilos*, by António Lobo Antunes, axes of powers press a group of four women, at the end of the 70s, in the post-Salazar period; thereby, reactions of discomfort fertilize in the novel, in which

female voices express organically – *by the body, on the body* – reactions to times of such apprehension and instability. Although the book represents the post-dictatorship period, the wealth and the symbology of censorship and repression are sensitively expressed in the present of the four women, at the resemblance of a secret, unrevealed, unsaid presence, and manifest themselves as an authority yet. A silence flows throughout the work in the sense of translating times of an inefficient democracy, in which prevails the maintenance of the secrets. Nevertheless, the work reveals instants in which the secret, pushed forward by passions, bends the law of the silence, in order to provoke discursively the effect of disobedience, of disauthorization of the law and of the order. This article projects its discussion around the potential of the secrets revelation, whose instantaneous apparitions deserve to be illuminated for the purpose of taking in testimonies in times of amnesia and amnesty.

KEYWORDS: Post-1974; secrets; passions.

Exortação aos crocodilos, de António Lobo Antunes, romance de 1999, narrado sob a perspectiva de quatro mulheres, cujas vozes se alternam nos capítulos, ordenadamente, em primeira pessoa, encapsula essas quatro vidas em torno de uma mesma história, em que se impregnam impulsos e sensações advindos de experiências de vida marcadas por *segredos e paixões*. Quatro corpos reagem *organicamente* em meio a uma narrativa tensa, atravessada por violência e repressões, em diálogo com o quadro social que configura o pós-1974 em Portugal, quando grupos de pessoas ainda partilhavam a herança dos ditames ideológicos fabulados pelo longo período da ditadura portuguesa, a exemplo do grupo de terroristas que acompanha a trajetória dessas mulheres e alimenta o clima de contradições internas, de modo que é sensível o esboço de um quadro social em que antigos fantasmas da repressão continuam a rondar a vida e mente das pessoas.

Mulheres que acompanham *sob pressão* atos de um grupo saudosista de extrema-direita que opera por atentados e assassinatos em defesa da manutenção e perpetuação da herança salazarista. Quatro corpos femininos alinham-se a esse grupo de forças; curiosamente, quatro narrativas não marcadas por motivação ideológica e política, quatro narrativas que fazem explodir um fluxo interno de sensações e desejos que deixam o evento principal em segundo plano, trazendo à superfície textual uma cumplicidade reticente, em que se questiona a motivação ou a razão de estarem com os homens no grupo. Uma frase, no último capítulo do livro, introduzida na fala da personagem Simone, potencializa a leitura de linhas de tensão em torno do enquadramento dessas mulheres junto ao grupo, quando, após uma fatídica explosão, a personagem escreve uma missiva a sua amiga interrogando suas próprias escolhas: “penso tantas vezes que se seguisse os teus conselhos e me deixasse de paixões” (ANTUNES, 2001, p. 345).

“*Há segredo aí.*”, repete várias vezes Jacques Derrida em *Paixões*. “Há segredos aqui”. Reitera a frase derridiana quem se depara com a leitura de *Exortação aos crocodilos*. Uma narrativa que se torna cúmplice dessas quatro mulheres, que assume uma responsabilidade diante do segredo, que responde a essa responsabilidade sem revelar o segredo *por inteiro*, ao mesmo tempo em que dá vazão, *pela escrita literária*, a pedaços de revelações comprometedoras de um tempo real experienciador de uma muito fresca democracia em Portugal. Segredos, portanto, estão por toda parte, na história de vida das personagens, na forma como a narrativa é arquitetada (valendo-se do jogo derridiano, “respondendo sem responder”), no contexto sociopolítico português, no convívio humano das famílias e amigos, no ambiente de trabalho, no comércio, na ficção e na vida real. “Segredos secretos” de que até hoje precisamos falar, “segredos secretos” que não se deixam ver completamente, “segredos secretos” aguçados pelas paixões, pelas muitas paixões, que desafiam a ordem do silêncio e que ligeiramente ultrapassam o medo e a clausura.

Ao referendar a paixão como um catalisador das experiências secretas, Derrida localiza nos segredos seu caráter orgânico, sendo movido por e fazendo mover estímulos, pulsões, desejos e projeções. A paixão, como um propulsor orgânico, medeia a tensão entre segredo e palavra, privado e público, clausura e revelação, tornando o lugar do segredo instável e, sobretudo, dolente. Duas considerações merecem destaque. Uma primeira em que os segredos constituem formas expressivas de (má) comunicação com nosso tempo-espaço, de sorte que, como comumente portam realidades alternativas e transgressoras em contraste com modelos padronizados e engessados socialmente, precisam ser (e deseja-se que sejam) mantidas em sigilo; uma segunda em que o segredo expõe nossos corpos (guardiões diuturnos) à recepção das tensões, das angústias, de forma que, comumente, o corpo sofre fisicamente com as agruras da interdição. Três explosões íntimas de Mimi, Fátima e Simone, personagens de Antunes, ilustram o peso do silêncio sobre o corpo mantenedor do segredo em clausura, manifestando um incômodo invasivo e constante:

não ouço as pessoas, nem o telefone, nem a campanha da rua, e todavia ouço os ruídos do mundo, o forno, os relógios, estalos da madeira, gemidos de canos, a angústia da plantas na varanda, a inquietude e o sofrimento da casa eram extensão da minha inquietude do meu sofrimento, outra pele sobre a minha pele, com as suas vísceras incompreensíveis e a vibração dos meus nervos, (...) (ANTUNES, 2001, p. 10-11)

não pedem licença para entrar na minha vida, pulam-lhe sem autorização para dentro, enfeitados de espinhos, demasiado grandes para o tamanho da casa, demasiado desajeitados, demasiados inquietos [...] (ANTUNES, 2001, p. 149)

e agora aí tem, é conforme lhe apetecer e poupa-me o trabalho de procurar a noite inteira uma pedra de veios de mármore entre os pinheiros, com medo da agitação dos troncos

e do meu namorado, não diga nada mas as corujas assustam-me, o vento assusta-me, uma pinha que cai de um ramo faz-me saltar de pavor, não sei se o coração aguenta, eu aguento, consigo estar aqui muito mais tempo [...] (ANTUNES, 2001, p. 312)

O segredo eleva em torno de si uma zona de tensão, na medida em que naturalmente exprime a manifestação simultânea da contradição entre a potência da revelação e a impotência do desnudamento. Derrida vai mais fundo na ideia da impossibilidade ao designar o segredo como “intratável”, já que, em suas palavras, “Quer o respeitemos, quer não, o segredo fica lá, impassível, a distância, fora do alcance.” (DERRIDA, 1995, p. 46), como se nem o portador fosse seu mestre, seu dono, como se o segredo tivesse uma sobrevida, que resistisse à domesticação, ao dobramento da e pela “verdade”. Derrida prossegue dizendo:

Permanece inviolável até quando se acredita tê-lo revelado. Não que se esconda para sempre numa cripta indecifrável, ou atrás de uma véu absoluto. Simplesmente excede o jogo do vender/desvendar: dissimulação/revelação, noite/dia, esquecimento/anamnésia, terra/céu etc. (DERRIDA, 1995, p. 44)

O segredo “excede”. Escolha vocabular que exprime uma *potência de ação de resistência*, que instiga a abertura de outras vertentes de sentido. Como expressão de sua natureza insubordinada e autônoma, uma vez que congrega a noção de que parece ludibriar o desejo de revelação ou ocultação do próprio portador, o segredo parece concentrar forças que o fazem ir além, ser superior a, estar à frente de; como expressão de uma existência personificada, a que auxilia toda a carga semântica de humanização do segredo eleita por Derrida, que parece dispor de uma existência um tanto agenciada e voluntariosa. Em vista disso, o segredo faz suspender uma linha de tensão no cruzamento entre obediência e desobediência, silêncio e verbalização, de modo a quebrar com o contrato de submissão e controle sustentado pelo enquadramento hierárquico que tradicionalmente o coloca na posição de possuído e de objeto. O segredo excede o papel de ser posse de alguém, especialmente quando submetido à violência do silêncio ou da revelação, arquiteta, por vontade própria, um meio de reação.

No romance *Exortação aos crocodilos*, o autor-narrador faz uma intromissão repentina no fluxo de seu discurso para inserir um pequeno enxerto, entre parênteses, que diz: “(é difícil escrever isto porque se a gente transforma em palavras deixa de fazer sentido)” (ANTUNES, 2001, p. 280). Enxerto que responde sem responder à inquirição da interrogação “– Como?”, lançada em linhas acima do trecho citado. Nele, expressa-se a dificuldade da linguagem em verbalizar algo tão secreto que nem mesmo Fátima, a personagem narradora do capítulo em que o referendado excerto se encontra, consegue desencapsular os sedimentos de vida secretamente alojados em sua memória. Derrida discute igualmente esse descompasso entre segredo e palavra, comentando que:

Há segredo. Pode-se sempre falar dele, e isso não basta para rompê-lo. Pode-se falar dele ao infinito, contar histórias a seu respeito, dizer todos os discursos que ele prepara e as histórias que desencadeia ou encadeia, pois muitas vezes o segredo faz pensar em histórias secretas e até desperta o gosto por elas. O segredo permanecerá secreto, mudo, impassível como a *khôra* (...) a qualquer periodização, a qualquer epocalização. Ele se cala, não para deixar uma palavra na reserva ou na retaguarda, mas porque permanece estranho à palavra, sem que se possa dizer, sintagma distinto, o segredo é o que, na palavra, é estranho à palavra. (DERRIDA, 1995, p. 45)

Derrida acena para a impotência da revelação pela palavra, pois, por mais que se persiga o segredo, este sempre lhe dá voltas, a palavra não consegue aprisioná-lo textualmente. É exatamente tudo aquilo que há de insubordinado e de insubordinação na estrutura do segredo que instiga o pensamento do filósofo; no entanto, em vez de defender o direito incondicional ao segredo, a não-resposta incondicional, Derrida chama o segredo à responsabilidade ética por tudo aquilo que porta, que oculta, que não revela. Se convidado a falar, como burlar a impossibilidade verbal a favor da necessidade ou desejo de responder? Ciente da aporia a que sua discussão conduz, Derrida lança a pergunta “O que fazer?”, respondendo de imediato “É impossível responder aqui. É impossível responder à questão sobre a resposta.” (DERRIDA, 1995, p. 39)

No entanto, direciona, no final do seu texto, o potencial da literatura e da escrita literária como veículo portador (possuidor e condutor, em seu próprio nome e em nome de outrem) de um segredo, bem como chama a literatura a responder a uma responsabilidade. No encaixe desse pensamento, a literatura serve-nos, aqui, com uma resposta provisória e inconclusiva de quatro mulheres que relatam em tempo real os impactos de tempos de transição, em que a recém-declarada democracia portuguesa, por um lado, apontava para um clima de esperança pela regeneração e, por outro, não garantia a livre comunicação das experiências interditas e silenciadas. No mesmo rastro, quatro mulheres, quatro histórias de opressão feminina, seja pela presença patriarcal, pela opressão dos companheiros, pela opressão política e moral, pela marginalização social. Interessa-nos que se destaque, nesse conjunto de forças, uma presença opressora que opera pela continuidade do silêncio, para que se estanquem os rompantes do pós-1974, para que experiências potencialmente transgressoras pereçam em meio à sombria herança dos longos anos salazaristas.

Em *Exortação aos crocodilos*, insinuam-se segredos, melhor dizendo, a existência de segredos [*Há segredos aí.*]. Revela-se uma narrativa truncada, ditos mal ditos, frases entrecortadas, insinuações vagas, palavras censuradas, mas, sobretudo, sobressai uma cumplicidade das quatro mulheres pelo silêncio, pela não-resposta. O trecho, a seguir, ilustra essa codificação discursiva compartilhada pelo grupo feminino:

– Não diga nada
o sorriso da surda, uma careta de anjo com asas de arame e
penas de ganso

– Não digo nada descanse
afinal era isso, o exército, os comunistas, a nossa morte que
elas, quer dizer a Celina, quer dizer a Mimi
dona Celina dona Mimi
dividiam em segredo, a nossa morte hoje no dia dos meus
anos, a igreja das Mercês pousando a mão enorme no telha-
do da casa, não ameaças, não zangas, aviso mas de quê, as
amoreiras avisaram-me, as vitrines das lojas avisavam-me, a
roupa pendurada das varandas avisa-me, o canário não pa-
rava de mangar comigo em gargalhadinhas trinadas
– Nunca hás de ser mulher Fatinha (ANTUNES, 2001, p. 290)

Como se pode observar, no entanto, a engenhosidade textual de Antunes faz com que essa não-resposta “exceda” a instável e enigmática relação segredo-palavra, comportando, na opção pelo uso do recurso de negação pelo silêncio, pela censura, pelo *nonsense*, uma resposta possível para seu próprio tempo. É como se Antunes desafiasse, pelo uso da palavra, a impossibilidade de resposta, a intratabilidade do segredo, como se extraíssem da negação à resposta os elementos que performatizam a relação de engajamento entre literatura, ética e política.

O segredo é portador de uma realidade potencialmente transgressora em relação a determinada ordem estabelecida, seja ela de natureza social, moral, política ou ética, de modo que admitir que “Há segredo aí” projeta tensão e medo. Nesse sentido, ele traz em essência a manifestação do interdito, do proibido, do renegado, sendo, portanto, a expressão potencial da desobediência e da insubordinação. Como realidade contradiscursiva, ele chama pelo engajamento, todavia, dada sua natureza “intratável”, lidar com o segredo é trabalhar nas bordas da aporia de não dobrar-se ao esclarecimento e de não morrer no esquecimento. Em consonância com o valor do segredo, Derrida quebra o direito absoluto ao silêncio ao referendar um direito de resposta por quem o interpela, assim: “Em todo lugar onde são requeridas uma resposta e uma responsabilidade, o direito ao segredo torna-se condicional.” (DERRIDA, 1995, p. 43). Simultaneamente, não se esquece de referendar os inúmeros casos em que o segredo é submetido à violência da domesticação, dizendo: “E há violência pior do que aquela que consiste em requerer a resposta, em exigir que se preste contas de tudo e, além disso, de preferência tematicamente? (DERRIDA, 1995, p. 42-43).

Em *Paixões*, o próprio Derrida destaca o que ele denomina “o segredo exemplar da literatura” ou, talvez, parafraseando, a literatura como espaço exemplar do segredo. Segundo o filósofo, a literatura estaria “autorizada” a dizer tudo e de todas as formas, e, como espaço privilegiado da não censura e de não censuramento, está descompromissada em “dizer toda a verdade”, testemunhar a “verdade”, domesticar os segredos. Derrida lê na liberdade criativa e criadora da literatura um espaço de abertura que potencializa trabalhar a aporia do segredo sem anular os princípios do direito ao silêncio ou do direito à resposta, de modo a incorporar um

engajamento triplo que se configura no exercício de resposta, no pedido de resposta ou mesmo na opção pela não-resposta absoluta, em que faz valer “[...] o direito ilimitado de fazer todas as perguntas, de suspeitar de todos os dogmatismos, de analisar todas as pressuposições, quer as da ética, quer as da política de responsabilidade.” (DERRIDA, 1995, p. 48). A literatura exerce, segundo a visão de Derrida, o preenchimento ético de lugar de testemunho. Nesse sentido, o pensamento derridiano dessacraliza – questionando o autoritarismo – o espaço do testemunho como lugar da certeza, do comprovado, do documentado, do factual, colocando-o sob tensão ao permitir a intromissão de paixões e segredos no corpo do discurso testemunhal, supostamente tomado como lugar da não-ficção.

Com efeito, Derrida revela seu envolvimento (sua paixão) ao salientar a comunhão de paixão e segredo no corpo da escrita literária, de modo a sugerir que, no espaço literário, exemplarmente: “Não há paixão sem segredo, este segredo, mas não há segredo sem paixão.” (DERRIDA, 1995, p. 47), aproximação que o instiga a localizar na literatura um lugar potencial de testemunho, ou melhor, um lugar potencial de um tipo de testemunho que perverte o conceito solene de testemunho como “confissão verdadeira”, “confissão juramentada”. Essa insubordinação da literatura do e ao testemunho atrai significativamente o olhar de Derrida, sendo, inclusive, objeto de seu outro ensaio intitulado *Passions de la littérature* (1996), em que o filósofo esgarça os limites entre ficção e testemunho, sobressaltando novamente o lugar da literatura como produtora de testemunho.

Na obra *Exortação aos crocodilos*, Antunes opera, sobretudo, pelo silêncio, pela não-resposta, expressando – em tempos difíceis – a dificuldade de resposta. Não há, em momento algum, um pacto pela confissão, pela revelação dos segredos de suas personagens. Entretanto, fagulhas flutuam sobre e sob esse silêncio, orquestrando o espaço da dúvida e do questionamento, seja pelas pequenas revelações ou pela censura absoluta, a narrativa lentamente caminha no sentido de representar engajamento com seu próprio tempo. Às vezes, rasos indícios surgem no texto, aparentemente gratuitos, mas que comportam textualmente uma explosiva cadeia semântica que aciona um cenário sócio-histórico marcado pela combinação de paixão, violência e opressão. Na leitura do trecho que se segue, atente-se para os morangos, os incômodos morangos:

o ponteiro dos minutos do relógio da cozinha de número em número, indiferente ao tempo que faltava e aproximando-se do que eu não queria que acontecesse nunca, visitei o meu pai no hospital com um pacotinho de morangos, degraus, salas de espera, empregadas, visitas, uma criança procurando de gatas, debaixo das mesinhas-de-cabeceira, uma bola de tênis, *os morangos começaram a sangrar uma pasta cor-de-rosa* de que nasciam frases indistintas e pedidos de auxílio, às quatro horas um sino sacudia tabuletas com flechas Radiologia Urgência Administração o secretário afastou-me do barranco

– Tonturas dona Fátima?

depois lançarem sobre os comunistas, que riscavam os muros de insultos a tinta, uma manta que ardia regada de petróleo, as chamas colavam-se ao restolho e apagavam-se, vimo-los desenharem afrontas no bairro econômico, sorrindo como se concordássemos com eles, os antigos polícias dispararam as pistolas do interior do casaco, a tinta alastrou no chão a minha mãe, preocupadíssima, esfregava a lama com o detergente da louça

– Aposto que não vai sair nunca mais (ANTUNES, 2001, p. 194, grifo nosso)

Os morangos, o sangue, continuam a pedir o apagamento; o pai doente, os comunistas, o marido, tudo pedia o apagamento, para não sobrarem rastros. Um pouco adiante, a personagem revela: “[...] se a minha mãe trouxesse o esfregão e apagasse o meu padrinho conforme apagava as nódoas de sangue, apagasse a minha vida toda” (ANTUNES, 2001, p. 195). O segredo precisa manter-se secreto, não são tempos de revelação. No entanto, há sempre um resto que fica na narrativa, como um restolho de paixão que escapa do controle do segredo absoluto. Esses restos de paixão espalham-se pela narrativa, potencializando uma importante leitura crítica dos tempos pós-ditadura, servindo-nos como testemunho em tempos de não-resposta, em que a clausura e o silêncio prejudicam o exercício de uma política de memória.

Toda essa discussão projetada pela leitura da obra de Antunes exemplarmente aciona um contexto sociopolítico de instabilidade e indefinição instaurado no pós-1974, período de que o autor pinça algumas das inumeráveis contradições por que Portugal passa. Em tempos pós-ditatoriais e pós-imperiais, embora de forma mais sorrateira, um clima de tensão ainda permanece sob a forma de proibições, segredos e repressões. Nesse contexto conturbado, um nome surge em meio a essa convulsão, o de Eduardo Lourenço, que ousadamente revela aquilo que se desejava manter em segredo, aquilo que – deixando de ser secreto/não revelado/encapsulado – traria repercussões indesejadas e inesperadas. Lourenço publica, em 1978, seu livro *O Labirinto da saudade*, em que desvenda temas e problemas que impactaram em solo despreparado. Em reedições dessa mesma obra, uma espécie de prefácio é acrescido ao livro, datado de outubro de 2000, de onde se extrai o trecho a seguir, exemplo sintomático da dificuldade de falar sobre/com:

Quando, em 1978, publiquei *O Labirinto da Saudade*, Portugal acabava de perder o seu velho império. E com ele – pensava eu – uma certa maneira de imaginar o seu passado através de uma mitologia responsável pelo fim da nossa história de nação colonizadora. Parecia, então, que o aparente fracasso da nossa mitologia imperial oferecia uma boa ocasião par “repensar Portugal”, para pôr a nu as raízes de um comportamento colectivo que nos levava, não àquele fim de império, que era inevitável, mas a uma guerra absurda, politicamente anacrónica e eticamente contrária à mitologia

mesmo do nosso colonialismo “exemplar, com o seu famoso humanismo cristão a servir-lhe de referencia e de caução. Não fui a única pessoa, em Portugal, que pensou, então, que era urgente reformular o nosso discurso histórico e cultural. O grande ensaísta e jesuíta Manuel Antunes pensou o mesmo. Creio que ambos nos enganámos e eu, pelo radicalismo do exame de consciência que propunha, mais do que ele. (LOURENÇO, 2016, p. 13)

Lourenço revela no trecho a sensação de desapontamento, relatando a não receptividade de sua resposta. De fato, sobressai uma noção de que Portugal estava despreparado para “pôr a nu suas raízes”, de que, pelo contrário, encobria até o momento suas raízes, preferindo-as em segredo. Corrobora essa leitura do choque uma pequena fala de José Saramago estampada na contracapa do livro, que comenta a má recepção do livro nos seguintes termos:

Uma irresistível e já automática associação de ideias faz-me sempre recordar a *Melancolia* de Dürer quando penso na obra de Eduardo Lourenço. Se o *Só* de António Nobre é o livro mais triste que alguma vez se escreveu em Portugal, faltava-nos quem sobre essa tristeza reflectisse e meditasse. Veio Eduardo Lourenço e explicou-nos quem somos e porque o somos. Abriu-nos os olhos, mas a luz era demasiado forte. Por isso, tornámos a fechá-los. (LOURENÇO, 2016, contracapa)

“Fechar os olhos”. “Apagar as nódoas”. Essas revelam ser reações de não desejo de resposta, de tentativas de proteção do segredo. No livro *O labirinto da saudade*, à semelhança de um exercício psicanalítico, Lourenço vai fundo demais, incitando uma interpretação de Portugal em que considera a possibilidade ousada, para os portugueses, de que “nos possamos rever sem ressentimentos fúnebres, nem delírios patológicos” (LOURENÇO, 2016, p. 142).

Vale a pena aproximar, aqui, um outro recorte de uma obra sua, *Do colonialismo como nosso impensado*, em que se compilam textos de épocas distintas, já publicados ou alguns ainda inéditos, que trazem discussões que fizeram e fazem efervescer o caldeirão de segredos portugueses, tocando a problemática do colonialismo e da identidade colonial portuguesa. Em um dos ensaios, intitulado “Situação africana e consciência nacional”, guardado sob segredo pelo próprio autor por mais de uma década e só vindo ao público em 1976, além, é claro, da aparição na acima referendada coletânea, Lourenço tece o seguinte comentário em nota de rodapé na edição de 2014: “Estas reflexões fazem parte de um ensaio escrito entre 1961 e 1963, e *conservado inédito* por motivos óbvios, dedicado ao problema do colonialismo português.” (LOURENÇO, 2016, p. 109, grifo nosso). O autor reitera, em seu comentário, seu desejo de “pôr a nu” algumas questões portuguesas mantidas sob segredo absoluto no período salazarista e, conseqüentemente, ratifica sua crença de que os novos tempos em Portugal chamassem pelo engajamento com a política do direito à resposta.

Em suma, nas duas publicações supracitadas de Lourenço, há uma nítida tomada de postura crítica em um contexto histórico bem recente de pós-ditadura, em que se sinaliza um claro enfrentamento à política da interdição, que produziu e ainda produz no cenário português contemporâneo a sensação de que se vivencia – em tempos presentes – o rescaldo dos “40 anos de atraso”.² Como uma espécie de representação metonímica dos anos de ditadura, salpicam-se, entre os ensaios da obra *Do colonialismo como nosso impensado*, impressões de um silêncio perseguidor, o que sensivelmente conota uma herança viva de tempos de autoritarismo e de autoridade, a exemplo de trechos como: “O que é verdadeiramente original no comportamento português é o silêncio” (LOURENÇO, 2016, p. 149); “a cortina de silêncio” (LOURENÇO, 2016, p. 157); “Pelo silêncio intrínseco ao regime de Salazar” (LOURENÇO, 2016, p. 294).

Citar-se-á, ainda, um excerto de um dos pré-textos do seu livro *Do colonialismo como nosso impensado*, em que Lourenço traça uma pequena genealogia do enclausuramento e da libertação de seus textos, sugerindo encontrar, depois de abril de 1974, a oportunidade de trazer à luz algumas de suas reflexões. Ao mesmo tempo, reconhece-se um tanto sozinho na empreitada, pois, ainda que necessárias, as manifestações críticas chocavam-se com o clima de silêncio que prevalecia ainda em Portugal, que pressionava pela manutenção do segredo. Em suas palavras:

Os textos, em particular escritos ou rabiscados antes do fim do Antigo Regime, nem sempre foram destinados para a publicação. Era inconcebível pensar que pudessem encontrar oportunidade naquele tempo. Parte desse material encontrou, depois de 25 de Abril, uma divulgação, outro continuou inédito na gaveta. Às vezes, pelo tom, o discurso parece assumir traços de monólogo, quase uma confissão comigo mesmo, um solilóquio sobre as contradições de um País, limiar da Europa, que encontrou nos mares o seu sonho e o seu pesadelo de grandeza. No entanto, as solicitações do presente, naquele tempo, eram tão numerosas que não me podia coibir de tomar, embora de modo solitário, uma posição antes de tudo analítica. (LOURENÇO, 2016, p. 10)

Na contramão das revelações de Lourenço, que apostavam na abertura crítica do pós-1974, esse mesmo período representou ainda para muitos portugueses o registro de uma época para ser mantida sob segredo. Lourenço (2016, p. 294) lembra que boa parte do que se tem sobre a guerra colonial e seus últimos movimentos só aparece depois de 1976, com destaque para a literatura de Lobo Antunes, Lídia Jorge e Fernando Dacosta, nomes que estão na dianteira do testemunho desse dramático período. Entretanto, em consonância com o tempo do silêncio, esses autores assumem uma abordagem mais alusiva, porém não menos agressiva à política da clausura e do esquecimento, de modo que um quadro social de doença, demência, delírio e dores se dissemina em suas performances literárias, como a registrar impressões de tempos ainda de controle das pulsões, das paixões, das vontades e, sobretudo, da palavra.

Em *Exortação aos crocodilos*, no último capítulo, em que nos deparamos com uma carta de Simone à amiga Gisélia, a narrativa preserva o direito ao segredo, termina com uma não-resposta. Em vez de uma confissão à amiga, o que se apresenta ao leitor é uma carta de negação de todas as informações que a mídia teria revelado sobre “um grupo saudoso da ditadura que perseguia democratas e pessoas de bem” (ANTUNES, 2001, p. 343). No trecho abaixo, vê-se a inscrição da preservação do segredo:

querida Gisélia

e termino esta carta, o bico do lápis ficou rombo outra vez a impedir-me despedidas, desejos de saúde, abraços, um ou dois parágrafos ainda sobre a esplanada em Belém, os cumprimentos à Bernilde e à Fernanda que escutarão distraídas, chupando as rodela de laranjas que enfeitam os refrescos, imaginar-vos de regresso a casa, os namorados, os beijos, o telefonema mais logo, o Catita a presentir-te do outro lado da porta, tu a afugentares-lhe o entusiasmo com o salto, a recuares os joelhos num pânico de malhas

- Larga-me larga-me

o piano vertical onde a tua irmã de tranças entre relógios parados, não, o teu irmão de calções e óculos míopes que se enganava nas teclas, a tia de luto, travesseiros bordados a retrós num sofazinho coxo, o abajur com desenhos de flores pestanejando a cada nota a borboletear reflexos, peço-te que acredites ao garantir que não existiam generais nem comandantes nem surdas nem viúvas a espreitarem os pinheiros, nem moradia nem bombas nem presumível autor material, peço-te que não liguês aos jornais e à rádio

(os leitores, os patrocínios)

e continuemos amigas, conheces-me desde a escola, somos vizinhas, roubei dinheiro à minha mãe para comprares os brincos de coral, como peço

(não te ofendas) (ANTUNES, 2001, p. 357)

A narrativa encerra, portanto, com a não-resposta, que, por sua vez, representa, para aquele momento, a resposta possível a tempos de ainda repressão e violência. Diferentemente de Lourenço, cria-se serem tempos não oportunos para confissões e revelações; em alguns momentos da narrativa, conforme se salientou em outras passagens, parte do segredo acaba escapando pelas frestas da prisão, no entanto, o mesmo se mantém até o final não revelado. Antunes parece dialogar com a impossibilidade da revelação no momento histórico da obra, ao mesmo tempo em que se alia à política e à ética do não esquecimento. Se, por um lado, verte, por instantes, a clausura do segredo, por outro, expressa a incomunicabilidade de certas experiências latentes e angustiantes. O pós-1974 convive ainda com o medo, com a morte, com a repressão e, em consonância, o romance em tela traduz os impactos de tempos malditos, produzindo, para tanto, na escrita, as ressonâncias de uma perspectiva sensível à impossibilidade de “dizer a verdade” e à potencialidade crítica de se comunicar o segredo (ou parte dele).

Há, no conjunto das vozes das mulheres-narradoras de Antunes, a inscrição da fratura do segredo, no sentido de produzir discursivamente o efeito da desobediência, da desautorização da lei e da ordem que obrigam o silêncio e a clausura. Tal desautorização orquestra-se na soma das quatro vozes, por meio de discursos explosivos que denunciam e, mais significativamente, suspendem a suposta tranquilidade dos fins dos anos 70. Retomando a ideia derridiana acerca da aliança entre ficção e testemunho e de modo muito especial para o caso português, a literatura toma a dianteira na resposta sobre os tumultuados tempos portugueses, desafiando a pressão pela manutenção incondicional dos segredos, pela não comunicação dos segredos.

Saberes desafiadores estão dissolvidos na narrativa de Antunes, manifestando-se sobremaneira em sua parte menos sóbria, menos lúcida e menos real. Nesse sentido, os segredos ganham vazão nos momentos de vivência de sonhos e delírios, em que passado e presente convergem sob a dupla face de menina e mulher, pai e marido, saúde e doença, frescor e velhice, liberdade e opressão, instantes esses que se fazem representáveis por uma narrativa confusa, difícil de ser narrada, difícil de ser lida, em que se sobressaem, paradoxalmente, explosões verborrágicas e um texto vazio de informações, em concomitância. Esses trechos narrativos na obra, normalmente, estendem-se por muitas linhas, falando muito de quase nada, deixando registrados apenas os lampejos de algo muito maior, mais secreto, mais íntimo, mais profundo. É especialmente nos instantes de transgressão à linearidade tempo-espacial e à verossimilhança narrativas que as quatro mulheres-narradoras desafiam a autoridade do silêncio, deixando rasos vestígios atravessarem o espaço de domínio do silêncio e da (auto)censura.

No recorte abaixo, salienta-se a aparição instantânea e sugestiva de registros de um universo desarticulado para a personagem Fátima, em que trechos curtos, semeados em meio a um conjunto aparentemente aleatório de dados, acenam para questões e problemas do tempo presente que se resumem pela expressão latente da angústia e do medo:

de modo que não pude contar-lhe que tudo hoje me parece diferente e não sei o motivo, as árvores, os reformados no jardim, o lago onde as folhas cobrem de manchas negras o que sobeja o sol, as pessoas nas esplanadas e ao redor da estátua, gestos de mártires abençoando-me em silêncio, algo nisto tudo de separação, de adeus, uma falta de intimidade entre nós e as coisas, contar-lhe que me movo indecisa no meio de objetos estranhos, se calhar é meu este fogão, esta máquina de roupa, este ferro de engomar, o arlequim empoleirado no exaustor a encorajar-me, não pude contar do galheteiro com as camponesas de louça cujo chapéu é a tampa e o braço com o cestinho a asa, conhece-se qual delas contém o azeite dado que o avental se partiu, contar-lhe que entre mim e o meu marido, que entre mim e o meu padrinho, que não é por amor, que não é por gostar dele, que tenho medo, que os militares espanhóis e os antigos polícias e o embaixador americano se foram embora, que se olharmos em volta e daqui a nada, ao compreendermos melhor, olharemos em volta

a única pessoa que estará conosco é a minha mãe de pé a um canto da sala embaraçada no seu vestido de domingo, nos sapatos que guardava para estrear no caixão, a única pessoa que resta é a minha mãe procurando os óculos na carteira a fim de observar uma vaca no pano, perseguida ao longo dos canteiros pelos militares do governo, e que acaba por tombar contra o muro com nós duas, ouça, com nós duas, você e eu, com nós duas, ouça bem, lá dentro. (ANTUNES, 2001, p. 240)

Informações subterrâneas submergem no trecho supracitado, o casamento com o padrinho (o bispo católico), a convulsão política em Portugal, o medo da morte, o medo do pecado, o medo da perseguição, o medo da solidão. Esses dados, espalhados por todo o romance, se recompostos, retomam partes de uma história clandestina, de que se tem poucos registros e pouca memória.

Diferentemente da expectativa que se construiu em torno do pós-1974, *Exortação aos crocodilos* revela tempos de uma democracia um tanto vigiada, medida, portanto, ineficiente para gerenciar os conflitos e contradições internas, ineficiente para abrandar os efeitos, atrasos e sintomas de tantos anos de repressão política e ineficiente para se confrontar com os resquícios do regime anterior. As ações do grupo terrorista de que as quatro mulheres são cúmplices, por extensão de seus companheiros, corroboram a ilustração do quadro remanescente de opressão social e ideológica nos fins dos anos 70, reforçando a ideia de que parte de Portugal fornecia ainda apoio e vigor para que a ditadura do silêncio continuasse a pressionar, logo, emperrava os avanços da política regeneradora pós-ditadura. Outrossim, a narrativa do silêncio ganha mais relevo quando observamos na obra a ação repressora dos homens que impunham medo e silêncio a suas companheiras, como a sufocar a manifestação de qualquer reação adversária. Forças repressoras que, comungando de um mesmo fundamento ideológico conservador e retrógrado, atuam sobre a vida dessas mulheres, de modo a afirmarem que “tudo me persegue, me ameaça, me cerca” (ANTUNES, 2001, p. 304).

Tem-se no conjunto narrativo das quatro vozes femininas a aclimatação de um ambiente de histórias de vida clandestinas, em que, em diversos momentos (lampejos de momentos), se desafia a ordem do silêncio, revelando restos de um tempo que se pretendia manter sob segredo, quando fantasmas da censura e da repressão impediam o direito à resposta e o direito de pedir resposta. Conforme lembra Georges Didi-Huberman, em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, mesmo diante da persistência de políticas totalitárias reducionistas, o exercício de redução “[...] quase sempre deixa rastros, e os restos quase sempre se movimentam [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 149) e, conseqüentemente, deixam rasas aparições sob a forma de lampejos de palavras, imagens e memórias. Na contramão da política do esquecimento, são esses lampejos que chamam a atenção do nosso olhar, de modo que, em meio à obscuridade e ao sombreamento do

contexto português no pós-1974, lê-se na obra de Lobo Antunes algumas incursões de luz, que penetra em ambiente hostil para fazer-se lembrança e fazer-se lembrada.

O livro de George Didi-Huberman, neste final de artigo, além de ampliar significativamente o alcance teórico das questões propostas, agrega uma beleza teórica de que não poderíamos prescindir. Ao contrário de Pier Paolo Pasolini que reconhece e teoriza o desaparecimento dos vaga-lumes, Didi-Huberman retoma a metáfora da luminescência, em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, a fim de ativar a potência dessas experiências clandestinas em seu tempo. Seu trabalho empenha-se em argumentar que esses corpos luminosos não desapareceram, *apesar de tudo*, como ele mesmo insiste em ratificar em seu texto, de modo que continuam em chamas; nesse sentido, o apagamento desses corpos está atrelado a uma não capacidade de enxergá-los, “Que eles ‘desapareceram’ apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 47). Como observador atento, o estudioso entrega-se ao movimento reverberante desses corpúsculos em meio à hostilidade e à tentativa de apagamento dos ambientes em que se inserem. É-lhe indiferente a potência da luz que emitem, importa que resistam e continuem a emitir, *apesar de tudo*, lampejos de luz (*luccio-la*). Nos trechos transcritos abaixo, recorta-se uma leitura de Didi-Huberman, em que se salienta um tom lamentoso pela perda de capacidade de ver do próprio Pasolini:

Mas Pasolini, seguido nisso por inúmeros comentadores, foi bem mais longe: ele praticamente teorizou ou afirmou, como uma tese histórica, o *desaparecimento* dos vaga-lumes. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 25, grifo do autor)

O que desapareceu nele [em Pasolini] foi a capacidade de ver – tanto à noite quanto sob a luz feroz dos projetores – aquilo que não havia desaparecido completamente e, sobretudo, *aquilo que aparece apesar de tudo*, como novidade remanescente, como novidade ‘inocente’, no presente desta história detestável de cujo interior ele não sabia mais, daí em diante, se desvencilhar. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 65, grifo do autor)

Didi-Huberman cria quatro palavras compostas que exprimem a dimensão crítica de seu trabalho e, assim como Jacques Derrida, amplia o arsenal de memória ao validar como testemunha e como testemunháveis restos de experiências que resistiram ao silêncio, ao medo e à morte, são elas: “palavras-vaga-lumes”, “saber-vaga-lumes”, “imagens-vaga-lumes” e “povos-vaga-lumes”. Os termos convergem naquilo que o autor associa à produção humana aprisionada em um universo clandestino, onde corpos ainda luminescentes são mantidos para a execução do desaparecimento definitivo. Nesse sentido, *Sobrevivência de vaga-lumes* encontra uma ressonância na obra *Paixões*, pois, além de referendarem corpos sob clausura e sob a pressão do silêncio e do esquecimento, há algo orgânico que os movimenta e os mantém sobreviventes associado a um fervor, uma pulsão,

uma chama, que poderiam ser sintetizados como a paixão, sentimento que mantém uma luz acesa, seja ela impulsionada por amor, entusiasmo, cólera, ódio. Todo esse complexo conjunto de reações, sintomas e sentimentos potencializa que corpos e experiências emitam algum tipo de luz, mesmo quando existe um conjunto de forças que deseja e pressiona pelo domínio da escuridão.

Trazê-lo para essa conversa implica apostar na possibilidade de resposta, implica acreditar que são tempos efetivamente oportunos, implica avocar uma responsabilidade nossa, *no presente*, sobre o suposto desaparecimento dos vaga-lumes. Didi-Huberman responde a esse compromisso, investindo na indestrutibilidade das experiências humanas, que, por consequência de atos sucessivos de sufocamento, ficam reduzidas a sutis pontos luminosos e são frequentemente ignoradas; todavia, segundo ele, não desaparecem. Apesar da perceptível fragilidade desses corpos, a sobrevivência dos vaga-lumes aviventa a chance de ter a quem perguntar e de se obterem as respostas por que tanto ansiamos, mesmo que sejam *pedaços* de uma resposta; em contrapartida, o desaparecimento dos mesmos incidiria sobre a não-resposta absoluta e definitiva.

Didi-Huberman trava em sua discussão uma querela conceitual com Giorgio Agamben, questionando os limites criados por ele em torno do testemunho, que acabam por esbarrar na impossibilidade de comunicação da experiência e, conseqüentemente, no apagamento da memória. Agamben, em *O que resta de Auschwitz*, ao trabalhar as experiências extremas dos campos de concentração, reconhece a potência do que se tem a dizer, entretanto, enovela-se na aporia de tratar tais experiências humanas como não testemunháveis, não dizíveis, como portadoras de um segredo absoluto. A palavra “resto” estampada no título de sua obra é provocativa, pois Agamben não acolhe o testemunho do resto, proveniente daquilo que sobra, do resíduo, das ruínas; em vez disso, afirma a impossibilidade da narração de eventos radicais que têm a morte como limite para a memória. Em lugar da morte como amnésia, como cripta inviolável do segredo, Didi-Huberman vê na sobrevivência dos vaga-lumes uma possibilidade de “testemunhar para além de sua própria morte” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 131); nesse sentido, afirma um conceito de testemunho além da “testemunha ideal” de Agamben, como o exímio exemplo de Primo Levi, abordando a possibilidade do testemunho na constelação de corpúsculos luminosos, cuja iluminação provisória, frágil e parcial não chega a iluminar a noite, mas chega a inquietar quem observa esses contrastes luminosos na escuridão.

Prevalece entre as obras elencadas nesta discussão uma expectativa em torno da possibilidade do testemunho, para o qual contribui a valorosa constelação de fragmentos, restos e rastros, postura acolhedora que exprime uma despreensão à totalidade, ao fechamento e até mesmo à verdade e um apreço às microaparições (*lucciola*) de uma realidade que sabemos ter sido muito maior (*luce*). Compartilha-se, então, o entendimento

de que saberes e experiências clandestinos potencialmente sobrevivem a tempos difíceis e hostis e de que o segredo que portam pode exceder o tempo da clausura e do silêncio, o que alimenta a expectativa de que mais pontos luminosos possam cruzar a noite. Investir no valor do segredo, mesmo após a morte, implica acreditar no potencial residual que insiste em ficar, em resistência a um conjunto de forças opressoras que atuam a favor da não comunicação e da não sobrevivência.

À pergunta “Os vaga-lumes desapareceram?”, inscreve-se a imediata e incisiva resposta “Certamente não.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 160). Didi-Huberman transfere o foco da pergunta: parece, segundo ele, que desapareceram os observadores de vaga-lumes. Em seus próprios termos, “Os vaga-lumes, depende apenas de nós não vê-los desaparecerem. [...] Devemos, portanto, [...] formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 154-155). Em suma, sua obra encaminha a leitura de duas vertentes: se, de um lado, é reconfortante saber que os vaga-lumes estão bem perto de nós e talvez aguardando que alguém os encontre na escuridão, de outro, é demasiado angustiante no sentido em que nos chama a um compromisso em nosso tempo com a memória e história de vida desses tantos vaga-lumes.

A obra de Antunes caminha em direção a esse chamado. *Exortação aos crocodilos* engrossa a multidão de vaga-lumes imersos na escuridão, valendo-se do apoio semântico do verbo exortar, animando e incitando esses corpos de luz. Como forma de conduzir nossas reflexões finais, parece emblemático um trecho da obra em que se visita a metáfora contrastiva de luz e trevas: “e deixei a luz acesa ao ir-me embora de modo que na sala às escuras as gazelas, as ninfas, os mexicanos acorados e as moças em traje de banho eram os únicos objetos vivos num deserto de trevas com o relógio de plástico” (ANTUNES, 2001, p. 251). Assim como esse ponto de luz, a obra segue seu fluxo tortuoso, descontínuo, inseguro, fornecendo ligeiras luminescências de que se pode extrair instantes de resistência ao soterramento e contenção da palavra e das paixões. Desafiando o domínio e a autoridade da narrativa do silêncio, trechos fulguram no corpo textual quebrando a inviolabilidade do segredo, como o que se transcreve abaixo em que se suscita uma das ações do grupo:

guardou a pistola na algibeira, à medida que o trem se deslocava o quadro desaparecia a pouco e pouco, deixei de ver o trem, a ponte, as casas, fiquei sem nada para alegrar o café, ao espreitar pela janela traseira pessoas minúsculas corriam a fugir da praça onde as explosões continuavam, uma caminhonete junto à cerca principiou a arder, o que se mantinha de um cartaz agitou barbatanas de farrapos, o sino da igreja cuspiu uma desordem de morcegos tresnoitados, uma labareda azul ergueu-se de repente e alcançou-os, o comandante para o meu namorado que não tinha dito nada

– Cale-se (ANTUNES, 2001, p. 218)

Em meio a uma paisagem sombria e assustadora, pontos dispersos de *lucciola* assomam de dentro da escuridão, de modo aparentemente aleatório e espontâneo, mesmo diante de trechos imperativos em que se comanda a não-reação, por exemplo, “- Não diga nada” (ANTUNES, 2001, p. 289, p. 284, p. 283, p. 290), “- Cale-se” (ANTUNES, 2001, p. 218) e “- Não vais chorar pois não?” (ANTUNES, 2001, p. 331, p. 335, p. 340), os quais bloqueiam a luminosidade e retomam o clima de silêncio e de continência. Em resumo, a obra em questão, *Exortação aos crocodilos*, a exemplo do pequeno excerto citado anteriormente, compõe significativamente a constelação dos testemunhos que responde como presença viva pelos tumultuados tempos do pós-1974, quando uma difícil herança imperial e ditatorial começa a engatilhar um arrastado trabalho de luto, conforme lucidamente recorda Lourenço: “Na sociedade portuguesa o trabalho de luto, em todas suas dimensões psicanalíticas e colectivas, não foi completado, até só parcialmente começou.” (2016, p. 11). Essas testemunhas-vaga-lumes cruzam intermitentemente com seus feixes de luz, no entanto, conforme bem salientou Didi-Huberman, independentemente de sua potência e firmamento, devem sobreviver *apesar de tudo*.

Neste nosso tempo, pedem-se mais observadores atentos que reconheçam os vaga-lumes em meio à escuridão, exigindo uma postura de mais ousadia e sensibilidade para que se dê passagem, usando, aqui, a metáfora derridiana da hospitalidade (2003), sem levantar regras de condicionamentos e restrições a sua entrada. Para se aproximar desses corpos luminosos, há que se relevar sua natureza arisca e desconfiada – portanto, se preciso, aproxime-se devagar. Para tanto, parece válido trazer novamente os ensinamentos derridianos, no sentido de que se cumpra o ritual de uma aproximação respeitosa e acolhedora. Se o observador atento constata que “Há segredo aí.”, deve deixar que ele mesmo se revele aos poucos. Não deve violar o seu tempo. Não o deve obrigar a falar. Não o deve deixar esquecer. Resguardado o receio da simplificação, talvez essas seriam as questões centrais de que se ocupa Derrida no tratamento dos saberes em potencial que o segredo e seu portador (o vaga-lume) transportam. Talvez sejam essas algumas das demandas hoje para tratar nossa falta de memória, que pede que mais testemunhas se apresentem, que se acolha o produto narrativo das testemunhas como dádiva e que se “exceda” a dificuldade comunicativa, tanto por parte de quem produz o testemunho quanto por parte de quem interpela o outro a falar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ANTUNES, António Lobo. *Exortação aos crocodilos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. Trad. Antonio Romane; Rev. Técnica Paulo Ottoni. São Paulo: Escuta, 2003.

_____. *Paixões*. Trad. Lóris Z. Machado. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

_____. *Passions de la littérature*. Paris, Éditions Galilée, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Rev. Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

LOURENÇO, Eduardo. *Do colonialismo como nosso impensado*. Org. e prefácio Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi. Lisboa: Gradiva, 2016.

_____. *O labirinto da saudade*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china, Brasil, 2016.

Recebido para publicação em 11/11/2017

Aprovado em 05/02/2018

NOTAS

1 Doutora em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2012) e desenvolveu estágio de pós-doutorado na Universidade Federal Fluminense (2016), ambos dedicados aos estudos da literatura portuguesa. Professora do Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais. Tem desenvolvido pesquisas sobre a produção literária portuguesa contemporânea, debruçando-se sobre questões ligadas ao colonialismo, pós-colonialismo, interculturalidade e representações e espaços da memória.

2 Expressão que intitulada a *Nota prévia* da coletânea de textos do livro *Do colonialismo como nosso impensado* e que referenda o retardamento das discussões propostas e, *estranhamente*, um certo ineditismo quando o assunto conduz às paixões e segredos portugueses sob tempos de ditadura.