

# “Dia da caça, dia do caçador”: o arquivo convulsionante da ditadura brasileira em *Sempreviva*, de Antonio Callado

“*Day of the prey, day of the hunter*”: *The Convulsing Archive of the Brazilian Dictatorship in Sempreviva*,  
by Antonio Callado

Leonardo Brandão de

Oliveira Amaral

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

João Pessoa | PA | BR

leonardobrandaoa@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4473-3236>

**Resumo:** Este trabalho investiga as dimensões mnemônicas e arquivais do romance *Sempreviva*, de Antonio Callado. Com base na estética bakhtiniana e na teoria do arquivo derridiana, enfoca-se a obra em sua historicidade aberta, a partir da sua materialidade. Quatro etapas analíticas são realizadas no decorrer do estudo. Primeiro, recompõe-se as coordenadas espaço-temporais do romance e as problemáticas centrais ao desenvolvimento da pesquisa. Em seguida, trabalha-se os desníveis entre extra e intradiegesis e entre memória e arquivo. Na quarta seção, confere-se à narrativa uma forma sintética, a partir dos agentes da rememoração e do arquivamento, as três-seis personagens fraturadas. Na última etapa, propõe-se uma síntese conclusiva das dinâmicas conservação/abertura, arquivo/memória e obra/arquivo, conforme os atravessamentos do romance. Ao final, alcança-se o entendimento de que a heterogeneidade anarquívica é preservada, mas abre-se para um porvir consumidor, do qual se espera uma resposta ou uma nova (con)formação apaziguadora do conflito convulsionante que é o estado de memória e arquivo de um país inacabado e em autodestruição.

**Palavras-chave:** Estética bakhtiniana; Mal de arquivo; Memória; Imagem.

**Abstract:** This work investigates the mnemonic and archival dimensions of the novel *Sempreviva* by Antonio Callado. Based on Bakhtinian aesthetics and Derridean archive theory, this study focuses the work in its open



historicity, starting from its materiality. Four analytical stages are carried out during the study. First, the space-time coordinates of the novel and the central issues related to the development of the research are reconstructed. Next, the disparities among extra and intradiegesis and between memory and archive are examined. In the fourth section, a synthetic form is conferred upon the narrative, focusing on the agents of remembrance and archiving, the three-six fractured characters. In the last stage, a conclusive synthesis of the dynamics conservation/opening, archive/memory, and work/archive is proposed, according to the intersections of the novel. In the end, it is understood that anarchic heterogeneity is preserved but remains open to a hereafter that brings closure, from which is expected a response or a new (con)formation that appeases the convulsive conflict, which is the state of memory and archive of a country unfinished and in self-destruction.

**Keywords:** Bakhtinian aesthetics; Archive fever; Memory; Image.

## 1 Introdução

A presente investigação tem um objeto literário delimitado: *Sempreviva*, de Antonio Callado, romance publicado em 1981. Seu ensejo, no entanto, não é, propriamente, uma análise educada do romance segundo uma interpretação específica, mas uma compreensão arquitetônica do arquivamento da obra e das pulsões de arquivo que mobiliza e pelas quais é mobilizada. Assim, como passo metodológico, reduz-se e pretere-se partes centrais do romance, em especial o desfecho, em razão da essencialização da dimensão arquivada da obra.

Em primeiro plano, este texto coloca em questão a problemática relação entre a memória e o arquivo em momentos de crise social e identitária. O romance de Callado, ao trabalhar esteticamente os processos mnemônicos e arquivísticos no contexto brasileiro e latino-americano, em geral, enfatiza a convulsionante tentativa de arquivar o presente e o passado de uma realidade desarranjada e de um povo que resiste à autoridade do arconte oficial.

Em segundo plano, e apenas superficialmente, este trabalho coloca em questão os problemas identitários e transcendentais representados que estruturam a narrativa. A terceira parte do romance, em que as implicações destas instâncias do objeto estético alcançam plenitude interpretável, é deixada de lado. Embora sejam indispensáveis para uma compreensão total da obra, requerem uma abordagem diferente que, em certa medida, depende de um entendimento analítico do primeiro plano, que pensa a obra na sua historicidade.

Esta é analisada, nas seções a seguir, como a configuração do passado em termos de uma temporalidade em contínua recuperação. Trata-se, portanto, de conceber uma mediação crítica da articulação entre memória e arquivo, rememoração e arquivamento, no romance calladiano.

Como ferramentas analíticas para completar tal tarefa, referi-me a quatro conjuntos de referências. Para estruturar sistematicamente a abordagem, privilegiei a estética bakhtiniana, como base para as demais contribuições teóricas. Recorri, ainda, às conceituações de Jacques Derrida (2001) e Georges Didi-Huberman (2015), para pensar o anacronismo da imagem, neste, e o arquivo, naquele. Para contextualizar a obra e a análise, fiz uso de trechos de entrevistas do autor (Leite, 1988 [1981]; Callado, 1988 [1981]), da fortuna crítica do romancista e de outros romances brasileiros do período (Gouveia, 2006; Figueiredo, 2017), do arquivo oficial (Brasil, 1979) e de textos de outros escritores latino-americanos (Vallejo, 2008 [1918]). Para fins práticos, para a análise da obra em sua composição e para a precisão da argumentação, utilizei a narratologia de Gérard Genette (197-) e as definições do dicionário de Antônio Geraldo da Cunha (2010) e da gramática de Evanildo Bechara (2009).

As etapas analíticas são desenvolvidas em quatro seções. Na primeira, *Entre a memória e o arquivo, a deseducação*, antecipa-se os traços e os elementos gerais da obra e a determinação espaço-temporal do romance e da sua publicação, com especial destaque para a posição do autor-arconte. Elabora-se, então, as questões principais a serem enquadradas nas seções seguintes.

A segunda parte, *A imagem-obra e a imagem-arquivo, níveis contaminados*, trabalha os desníveis entre as dimensões intra e extradiégéticas e, portanto, entre a imagem como objeto materializado e como arquivo/arquivamento. O atravessamento de tais momentos da relação do leitor com a imagem dá densidade à problemática da historicidade. O predomínio do extradiégético sobre o intradiégético, neste momento da análise, dá-se pelo posicionamento do leitor como o agente que interage, de fora, com a materialidade da obra, fluindo, pelo seu olhar, o tempo.

Na terceira seção, *Círculos autodestrutivos de consciências fraturadas: “só nos outros nos achamos e nos aprendemos”*, os agentes da rememoração e do arquivamento diégético são caracterizados e, em seguida, analisados. A narrativa, então, recebe uma forma sintética sob a perspectiva do arquivo e dos conflitos da consciência.

A divisão final, *No vértice da distância intransponível entre a imagem-obra e a imagem-arquivo, o fantasma*, de caráter conclusivo, organiza os desenvolvimentos precedentes, dando fecho à dimensão arquivada da arquitetura do romance. As problemáticas enquadradas, retomando o quadro analítico da segunda parte, são, então, as dinâmicas conservação/abertura, arquivo/memória e obra/arquivo.

As imagens são concebidas, por fim, a uma distância intransponível – entre a obra e o arquivo –, representando o conflito experienciado, não passível de solução. Não há possibilidade de organização a nível mnemônico, muito menos um arquivo pacífico. A heterogeneidade é conservada, mas abre-se para um porvir consumidor, talvez capaz de encontrar uma resposta ou uma nova (con)formação apaziguadora do fantasmagórico.

## 2 Entre a memória e o arquivo, a deseducação

*Sempre viva* – romance de Antônio Carlos Callado, publicado em 1981 – assim como parte significativa da literatura pós-64, é ponto de inflexão de dois processos de potenciais implicações históricas e sociológicas, um de arquivamento e um memorialístico. Pensar a obra na sua his-

toricidade, como configuração do passado – *relativamente fechada em si e aberta para o porvir* –, requer considerar esses momentos da atividade estética. É preciso encontrar, assim, uma mediação crítica que permita, sem lesar uma ou outra parte, reconhecer como o romance de Callado articula duas dimensões ou, melhor, níveis da *temporalidade em contínua recuperação*.

O encontro dessas duas epistemologias não é algo novo. Os percursos dos conceitos de *arquivo* e *memória* são tão embricados que, por vezes, se confundem. As zonas de contato, em termos de teorização e aplicação analítica, provocam, por vezes, ambiguidades pouco produtivas, pois, ao invés de enriquecerem os dois campos com a exploração das possibilidades de sentido provocadas pela contaminação das teorias no tempo ou no confronto do olhar com o objeto, fendem as fronteiras, levantando muros e ignorando a mestiçagem das regiões de interseção.

No romance de Callado, tal local constitui-se peça destacada da composição da arquitetura<sup>1</sup>. Apesar do movimento progressivo da narração, característico da intriga presentificada – que constrói um presente entre analepses e prolepses, utilizando a terminologia de Gérard Genette (197-, p. 34-45), mantendo, em linhas gerais, a linearidade entre narrativa e história<sup>2</sup> –, o recurso à rememoração e à solidariedade entre o passado e o presente, entre os vivos e os mortos, valora a memória como função determinante da unidade de sentido apreensível. À semelhança da narrativa em analepse, que predomina nos livros de memórias, consciências presentificadas constroem sentido do passado. À diferença, porém, predomina a ação, sendo a imaginação e o diálogo formas dela, sobre a rememoração, postergando a interpretação para o olhar superior do leitor, agente da unidade entre ação e pensamento das consciências diegéticas.

Há três personagens *duplicados*, cujas atividades mentais são formalizadas por um narrador extradiegético-heterodiegético – o qual, conforme Genette (197-, p. 246-247), está fora da narrativa e da história – que incorpora seus pensamentos e valorações ao discurso indireto livre<sup>3</sup> ou, mesmo, contraditórios monólogos interiores. A *obsessão perturbadora por amor e morte* dos três personagens Quinho-Vasco, Antero-Claudemiro e Jupira-Lucinda, fragmenta o tempo na ciclicidade de criar e enevoar e atar e romper possíveis causalidades. Nenhuma dessas consciências *organiza o mundo*, usando a expressão do próprio Callado (1988, p. 18). Para

<sup>1</sup> Para Mikhail Bakhtin (2014, p. 22), compreender o conteúdo da atividade estética, sua contemplação, que é o objeto da análise estética, passa pelo entendimento da sua singularidade e sua “estrutura puramente artística”. Esta sendo o “objeto estético arquitetônico”. Doravante, os usos de arquitetura referem-se à forma individualizada pela atividade de um autor-criador, no caso, a consciência autoral, e atualizada pela atividade de um autor-contemplador, no caso, o leitor. Compreende-se, nisso, a unificação dos dados materiais, portanto extraestéticos, por meio de uma “[...] organização composicional, concebida teleologicamente [...]” (Bakhtin, 2014, p. 23), em direção a uma axiologização, apreensível discursiva e artisticamente, do heterogêneo da cultura humana: a forma arquitetônica.

<sup>2</sup> Tomemos, para simplificar, os seguintes trechos dos primeiros parágrafos do capítulo 9, exemplo do tipo de construção composicional predominante na narração do romance: “[...] Quinho *sentiu*, na rua, o calor que *fazia*, [...]. Alguma coisa *devia* estar para acontecer [...] e aqui ele *parou*, à luz de um lampião, como se, mesmo para uma anotação mental de prioridades, fosse melhor vê-las nítidas, *à medida que as formulava* [...]” (Callado, 1981, p. 57, grifos meus). Pretéritos perfeitos e imperfeitos, estes ora no subjuntivo ora no indicativo, localizados, todos, no tempo e no espaço por meio de advérbios, com, ainda, projeções do futuro *exclusivamente* veiculadas indiretamente – como fluxos das consciências dos personagens – presentificam a narrativa na atividade física e mental dos personagens.

<sup>3</sup> Essa técnica, lembremos Bechara (2009, p. 483), citando Mattoso Câmara, estabelece um elo psíquico entre narrador e personagem.

o romancista, não há mais a capacidade de executar essa ação na sua contemporaneidade, pois, “[...] pelo menos de forma compreensível [...]”, perdeu-se a confiança de ter, na sucessão de acontecimentos, uma

[...] esperança de organizá-los, e, deles, próprios, uma falta de coesão, uma falta de sentido que eu acho que *não é só no Brasil, não, mas que aqui aparece mais*. É a perda da dimensão utópica no mundo contemporâneo, *falta de uma religiosidade*. (Callado, 1988, p. 18, grifos meus)

A determinação espaço-temporal de um aqui-Brasil não é despropositada. “[...] aqui aparece mais [...]”, nota o autor que, como sua narrativa, faz da elipse<sup>4</sup> ferramenta<sup>5</sup> dupla de conservação e abertura, duas potências contraditórias. Essa estilização, de poder retórico e com seguras intencionalidades discursivas, reafirma a defesa, por Callado,<sup>6</sup> da noção de país-inacabado, tão veemente reiterada em textos e entrevistas. O tempo da história vê-se implicado no tempo do ser, obrigando o artista, pelas circunstâncias, a conciliar as inquietações transcendentais com o mundano e, conseqüentemente, o coletivo.

A produção<sup>7</sup> de Callado é *atravessada e atravessa* – na medida que, em diversos momentos, o autor *escolhe* saltar nos furacões – pelas crises do século XX. Em 1937, inicia a carreira como jornalista no *Correio da Manhã*, sob o olhar vigilante da censura estado-novista. Em 1941, torna-se correspondente de guerra na BBC de Londres, presenciando os bombardeios do Eixo e, de novembro de 1944 a outubro de 1945, está em solo francês, logo após a retomada Aliada. De volta ao Brasil, continua a rotina de viagens e reportagens, com um itinerário que zigzagueia pelo Xingu e pelo Nordeste das ligas camponesas e do *Tempo de Arraes*, visita o Vietnã do Norte durante a guerra e a Cuba comunista. Pós-64, é preso duas vezes – uma no mesmo ano do golpe e outra em 1968, com o fechamento do congresso.

Nos entretempos, escreve ficção e crônica jornalística. Uma e outra confundem-se, por vezes, mas o autor tenta desemaranhar: a ficção não se força, leva tempo. Sua resposta para um Brasil desarranjado e a necessidade de uma organização é, no romance, a prosa fragmentada, ansiosa pelo reencontro dessa *religiosidade* perdida. Duas forças entram em conflito,

<sup>4</sup> “Chama-se elipse a omissão de um termo facilmente subentendido por faltar onde normalmente aparece, ou por ter sido anteriormente enunciado ou sugerido, ou ainda *por ser depreendido pela situação, ou contexto*” (Bechara, 2009, p. 592, grifos meus).

<sup>5</sup> Uma nota relevante, pois exemplar da composição da narrativa, sobre essa afirmação é que a elipse, no romance, é, essencialmente, interpretativa. Do ponto de vista temporal, novamente recorrendo a Genette (197-, p. 106-109), as elipses são, em geral, ausentes: os personagens sabem dos fatos, apenas são incapazes de arquivá-los – no que concerne à fisicalidade acessível do arquivo – e, o que faz parte do processo de arquivamento, interpretá-los. A única elipse temporal significativa é a morte de Lucinda, mas ela é secundária à necessidade ética que lhe segue, a vingança. Ainda, o vácuo físico deixado por Lucinda é ocupado pela sua existência espectral, de fantasma que se materializa nos sonhos e no corpo de outras, nunca elipsada.

<sup>6</sup> Dos arquivos em vídeo de Callado, dois merecem destaque pela facilidade de acesso e contextualização política: a entrevista do autor ao projeto *O perfil do pensamento brasileiro*, organizado pelo Sindicato dos Escritores do Rio de Janeiro, com participação de Antônio Carlos Lobo e Ivo Lobo e data estimada de 1987; e 3 *Antônios e 1 Jobim – histórias de uma geração: encontro de Antônio Callado, Antonio Candido, Antônio Houaiss, Antônio Carlos Jobim*, entrevista de Zuenir Carlos Ventura, em 1993.

<sup>7</sup> Para uma cronologia simplificada, considerar as entrevistas a Ligia Chiappini Moraes Leite (1988, p. 9-27).

nessa busca de sentido: a realidade histórica<sup>8</sup> e a inquietação metafísica. Sua escrita, ancorada no presente, temporal e geográfico, com raras exceções, faz da ficção o caminho elíptico, onde transcendência e engajamento buscam, na imagem refratada, uma possível síntese.

A crônica, por sua vez, é o espaço do engajamento autoral. Nela, há o imediatismo de conferir forma e sentido à ação do homem sobre o mundo. Tal ímpeto pessoal e pragmático permite a Callado dizer, sem ficcionalizar, que “[...] os Estados Unidos ficaram independentes de nós” (Callado, 1997 [1992], p. 81, grifo meu); assumir a intimidade da primeira pessoa para afirmar: “Quero deixar registrado aqui [...]” (Callado, 1997 [1995], p. 89); e não refratar seu lugar discursivo: “Eis o que acha este repórter, ex-alvo das bombas do doutor Strangelove” (Callado, 1997 [1992], p. 129).

A desorganização do mundo e das personagens, em *Sempreviva*, segue essa íntima ocupação com a dimensão histórica, mas é sujeita à refração própria da ficção estética. A fragmentação conjuga, assim, os caracteres da tradição do romance à sua historicidade – dos últimos anos da ditadura militar e de um Brasil inacabado –, motivando, tematicamente, a quebra, tanto da narração quanto das consciências diegéticas, em razão de duas crises, a transcendental e a mundana.

O modo elíptico tem, todavia, como antecipado, uma dimensão imagética indissolúvel. A obra aguarda sua *consumação* – “[...] terminar, completar, acabar [...]” (Cunha, 2010, p. 174) –, cuja realização é adiada, em razão da inorganicidade do objeto estético. A imagem, assim, aguarda, inevitavelmente, o olhar saturado de tempo, como necessidade interna aos próprios objetos, projetando, como diria Didi-Huberman (2015, p. 22, grifos do autor), uma “[...] valiosa *necessidade do anacronismo* [...]”.

Institui-se, nisto, o processo de arquivamento da obra literária. Sua abertura para o porvir consumidor, ao mesmo tempo que ancorada numa historicidade, enfatiza a necessidade anacrônica. A incapacidade da organização imediata, de um primeiro arconte que delega o fecho àqueles que estão fora do seu tempo e, portanto, anacrônicos ao objeto estético, obriga o leitor a abrir e gerir o arquivo.

Tal traço não é exclusivo de *Sempreviva*, mas deixa de ser uma condição *sine qua non* do objeto estético – na medida em que toda leitura é ativa e anacrônica, dado o distanciamento temporal e material entre leitor e escritor – para tematizar um conflito arquivado entre a memória das vítimas e o arconte-algoz. Retomando e repensando para além de *Quarup* a mensagem que Gouveia (2006, p. 23) atribui ao narrador calladiano, que se move entre as consciências fragmentadas e metamorfoseantes em discurso indireto livre ou monólogo interior, entrevê-se a “[...] necessidade de deseducação do próprio Brasil: só a partir da revelação e da assunção de sua heterogeneidade, rasgando as máscaras seculares de país uno e homogêneo para todos”. Ao mesmo tempo, porém, considerando o elencar a nível temático uma crise identitária, coloco em questão: quanto a deseducação não comporta, inevitavelmente, a (re)educação e é, portanto, sintomática – “[...] sinal, indício [...]” (Cunha, 2010, p. 599) – de uma tensão entre amor (busca da unidade) e morte (heterogeneização)?

---

<sup>8</sup> A esse propósito, Arturo Gouveia (2006, p. 9), na sua leitura de *Quarup*, resume alguns dos temas comuns do Brasil pós-golpe: “[...] a fragilidade da democracia do pós-guerra, o crescimento das Ligas Camponesas do Nordeste, o golpe de abril e a repressão militar, a fragmentação da Igreja entre seu conservadorismo histórico e os primeiros sinais do surgimento interno de uma linha progressista”.

### 3 A imagem-obra e a imagem-arquivo, níveis contaminados

O arquivamento empreendido pelo romance pode ser pensado em dois níveis, com base nos desenvolvimentos precedentes. O primeiro é o extradiegético, já solidamente definido por Eurídice Figueiredo (2017), que vê *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Está-se, então, na altura do autor-pessoa, nos termos de Bakhtin (2003, p. 190-191), aquele que é integralmente separado da obra, agora dotada de uma autonomia relativa, e que só pode conectar-se a ela como um outro contemplador, à guisa do autor-contemplador tradicional: o leitor. O estudo do arquivamento da obra a nível extradiegético tem como principal preocupação a sua recepção, em razão da ênfase histórico-sociológica, e o seu arquivamento, na medida em que a tentativa do discurso artístico de inserir-se no arquivo histórico, no nosso caso, da ditadura brasileira, contrapõe a autoridade da estética à autoridade da política estatal.

Ocorre, todavia, que uma leitura crítica, que se propõe, ela mesma, a conscientizar-se do processo de arquivamento do qual ela própria participa, não se desvincula do processamento da obra em sua materialidade irreduzível. Principalmente no caso do objeto estético, considerar em absoluto apenas a recepção da obra – na sua leitura hegemônica, por exemplo – é ignorar a própria natureza polissêmica da obra de arte. Ainda, recusar-se à interpretação – à competência hermenêutica – equivale a submeter o arconte à superioridade do arquivo, o que equivale a subordinar-se acriticamente à autoridade do arquivista antecedente.

É nessa medida que o estudo do primeiro nível arquivado de *Sempreviva* precisa incorporar o segundo, o diegético. A própria tematização do processo de arquivamento demanda um olhar que tenha em si a imagem-obra e a imagem-arquivo, percebendo o trabalho dos arcones hegemônicos em choque com o do arconte artista. O movimento de ida e vinda entre as duas imagens atravessa-as, percebendo-as como dois instantes de um processo contínuo, inacabado no presente que aguarda o porvir.

Tal via de mão dupla, ainda, é marcada pelo intenso tráfego do tempo, estendendo as pretensões do arquivo rumo ao infinito, não só para o futuro como para o passado. Os cruzamentos podem ou não ser marcados na imagem. Um dos casos especialmente significativos disso, em *Sempreviva*, e que reitera o tom elíptico, é a presença ominosa do famoso trecho de César Vallejo: “Às vezes, nas minhas pedras se erguem os nervos estropiados de um extinto puma”.<sup>9</sup>

Dimensionar a funcionalização de epígrafes, como a mencionada, nunca é tarefa banal. No presente caso, ela não pode ser ignorada, em razão das implicações de sentido que aparecem ao longo do romance, não tratando-se apenas de uma deferência intelectual ou possível inspiração. O trecho solitário entre as longas extensões em branco das páginas, *agora amareladas*, intima o leitor a integrá-lo aos outros fragmentos.

Mantendo-nos na perspectiva arquivada, as palavras de Derrida (2001, p. 17, grifos do original), comparando o *exergo* com a citação, são oportunas. Entre os dois, encontra uma expressiva convergência:

*Citar antes de começar é dar o tom deixando ressoar algumas palavras cujo sentido ou forma deveria dominar a cena. Dito de outra maneira, o exergo consiste em capitalizar numa elipse. Acumular de antemão um capital e preparar a mais-valia de um arquivo. Um*

<sup>9</sup> Tradução livre de: “A veces en mis piedras se encabritan los nervios rotos de un extinto puma”.

exergo estoca por antecipação e pré-arquiva um léxico que, a partir daí, deverá fazer a lei e *dar a ordem* contentando-se em nomear o problema, isto é, o tema.

A economia arquivável vê-se, nessa concepção, caracterizada. Reúnem-se, na incisão primeira, as funções instituidoras e conservadoras do material do arconte. Reinando acima e à frente do registro, o exergo pré-determina e coopta interpretações, validando determinada *conformação*.<sup>10</sup>

Um texto, pensado na sua forma editorada, como produto interpretável, não se furta a tal ferramenta. Dentre as partes que ocupam essa função, antecedendo diretamente o texto, pode-se mencionar os prefácios, as biografias dos autores, as contextualizações históricas, as notas de editores e as epígrafes. Cada uma delas, como dispõe Derrida, pré-arquiva um léxico, nomeia o tema-problema sobre o qual se debruça o intérprete.

No caso literário, todavia, nem sempre o “fazer a lei e *dar a ordem*” consegue capitalizar a elipse como bússola hermenêutica do texto-arquivo. A própria natureza da arte verbal, que ficciona, dramatiza e poetiza a palavra, configurando tempo, espaço, consciência e, principalmente, discurso, contrapõe-se à palavra-determinadora.

Evidentemente, há gradações dessa interação. As palavras dos editores e comentadores não conseguem disfarçar a incisão no corpo do texto, passando como acessórias. As biografias e as contextualizações, embora, para grande parte dos visitantes do arquivo, ocupem a posição de autoridade do domínio sobre a historicidade da obra, são incapazes de preencher por completo os espaços temporais entre o leitor e o arquivo. Por outro lado, os prefácios dos autores detêm plena reverência arcôntica, conferida pela indissociabilidade entre o arquivador-arquivado e o arquivo, tendo em vista que um e outro confundem-se no apagamento das fronteiras, no ato de arquivar-se que é enunciar sobre o próprio discurso.

Caso particular, dentre os mencionados, é o da epígrafe. Como incisão no corpo do texto, ela destaca-se, inserida elípticamente, sozinha, no vazio de sentido. Anterior a ela, apenas o título. Dá-se o problema, mas a ausência de um enquadramento enunciativo, de um *eu* que *reorienta* a palavra do *outro* sobreposta ao texto, capitaliza sem capitalizar, ou, para dizer como Derrida (2001, p. 77, grifos do original) – quando de uma denúncia à maliciosa colocação em prática por Yosef Hayim Yerushalmi do conceito freudiano de ‘obediência diferida’, “[...] ‘menciona-o’ (*mentions*) mas não o ‘utiliza’ (*uses*) [...]”. Faz dele um conceito (*Begriff*) que por sua vez aborda sem abordar, compreende sem apreender”.

Nessa peculiar situação, o arquivista recusa-se a capitalizar, pelo menos imediatamente. Eis, nisso, a malícia da arte, na sua rebeldia anárquica de se deixar arquivar: o arconte que se rebela contra o arquivo, que, sofrendo do *mal de arquivo* derridiano, convida o leitor, seu possível intérprete, a compartilhar um “[...] desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um

<sup>10</sup> Sobre os dois significados correntes do vocábulo, os desambiguemos sem, contudo, podar sua capacidade semântica. *Conformação* é derivada, segundo Cunha (2010, p. 171), do francês *conformation*, que, por sua vez, segue o *conformātīo* latino, cujo verbo latino é *conformāre*. Seu primeiro significado registrado é “[...] formar, dispor, configurar [...]”, ao qual se adiciona, no século XIV, “[...] conciliar, harmonizar [...]” (Cunha, 2010, p. 171). O uso presente considera as duas acepções, uma vez que a heterogeneidade do material empírico do arquivo, fundamentalmente diverso, necessita ser disposto e configurado, para, só então, estar *formado*. Conformar é, em primeiro lugar, ativamente dotar de forma o heterogêneo. Em segundo lugar, uma conformação, no âmbito do arquivo, deriva uma cooptação da interpretação, sob a autoridade do conformador. Neste sentido, coopta o acesso ao arquivo, harmonizando as discrepâncias de perspectivas em uma univocidade.

desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto” (Derrida, 2001, p. 118).

A noção de *arquivo*, à qual Derrida recusa o rigor de nomear como conceito, é instrumental para enquadrar os problemáticos nexos que permitem instituir interpretações às imagens-material que inquietam o homem na sua ânsia nostálgica. Arquivar, considera o filósofo franco-magrebino, equivale a *consignar*, “[...] constituição de uma instância e de um *lugar de autoridade* [...]” (Derrida, 2001, p. 8, grifos do autor). Lugar físico, direito e competência hermenêutica, todos sob a ordenação do arconte, quem unifica, identifica e classifica o arquivo, dotando-o de determinada homogeneidade a ser protegida.

Vê-se, assim, a instável relação estabelecida entre as incisões e o texto, sejam elas anteriores ou posteriores. A epígrafe, com exceção daquela que acompanha explicitação, é a própria marca do secreto e do heterogêneo – da multiplicação de discursos e da ligação da temporalidade por um fio invisível – na unidade da obra, o *outro* que o autor-arconte coloca na cabeceira da mesa.

Há, todavia, uma série de outras incisões, *do* e *no* texto, que tornam *mosaica* a experiência estética. Se, por um lado, a epígrafe é enxertada *no* texto, ela simboliza, também, a invasão *do* romance no poema. O eu lírico de *Huaco*, poema do Vallejo (2008, p. 53)<sup>11</sup> de *Los heraldos negros*, após *Sempreviva*, integra a trágica sede de vingança de Vasco-Quinho à da

[...] graça incaica que se rói  
em áureos *coricanchas* batizados  
de fosfatos de erro e de cicuta.

Agora, a puma peruana e a onça brasileira reclamam a mesma fúria decadente, da *caça que aguarda o seu dia*. Uma ecoa a dor da outra, fazendo símiles uma da outra e semeando seus algozes. Consequentemente, Callado torna-se um arauto negro e Vallejo um memorialista de mortos. Mal está feito esse arquivamento, torna-se anacrônico, na medida em que sua validade cronológica é questionável: já não eram, um e outro, isso, antes que o leitor-arquivista reunisse, na sua mesa de trabalho, o poema e o romance? Vallejo-Callado ou Callado-Vallejo?

Este longo pseudo-*exergo*, que pré-elabora, citando, para “[...] dar o tom deixando ressoar algumas palavras cujo sentido ou forma deveria dominar a cena [...]” (Derrida, 2001, p. 17), antecipa e institui o quadro analítico dos dois processos – o memorialístico e o seu arquivamento. A mediação crítica deles é instrumental para a compreensão arquitetônica do romance de Callado. Três dinâmicas estão em funcionamento, nos (des)encontros dessas dimensões da temporalidade em contínua recuperação: entre *conservação* e *abertura*, que faz da elipse ferramenta denunciadora do conflito entre a manutenção de uma heterogeneidade e a busca de uma religiosidade perdida, à espera do *porvir consumidor*; entre *arquivo* e *memória*, nas dimensões extra e intradieética, imagem-obra e imagem-arquivo; e entre *obra* e *arquivo*, englobando, neste, a realidade extradieética, com todas as incisões e materiais heterogêneos que a obra atualiza e pelos quais é, ela mesma, reconfigurada no porvir.

<sup>11</sup> Tradução livre de: “[...] gracia incaica que se roe / en áureos coricanchas bautizados / de fosfatos de error y de cicuta”.

O fluxo do tempo, no entanto, na mesma medida que sedimenta, dispersa. A data da publicação do livro, em relação à deste texto, demanda, do leitor, a investigação do arquivo. Este sujeito, diante de *Sempreviva*, no seu arquivo pessoal, poderia, legitimamente, prefaciá-lo – “[...] discurso ou *advertência*, [...] que antecede uma obra escrita [...]” (Cunha, 2010, p. 517, grifo meu) – com as seguintes linhas, porventura esquecidas por Callado, pouco relevantes para Vallejo:

LEI Nº 6.683, DE 28 DE AGOSTO DE 1979.

Art. 1º É concedida anistia a todos quantos, no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexos com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de fundações vinculadas ao poder público, aos Servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos Militares e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares (Brasil, 1979).

#### 4 Círculos autodestrutivos de consciências fraturadas: “só nos outros nos achamos e nos aprendemos”

Quinho-Vasco, o herói vacilante cujo tormento inicia e encerra o romance, vive um pesadelo de mais de dez anos. Seu tempo está suspenso desde o dia que sua esposa grávida, Lucinda, foi presa e assassinada por Claudemiro-Antero e Ari Knut, agentes do governo. A cena imprimiu-se na memória: a amada retirada no escuro, para nunca mais ser vista, perdida entre a vida e a morte. Vasco-Quinho, naquele momento, não resistira, nem mesmo entendera o toque final da mulher, quando os dois torturadores a arrastaram: o resignado “[...] adeus dos dedos de Lucinda [...]” ou um “[...] brado de so-corro! no escuro do cinema? Ah, isto não ia saber *nunca* [...]” (Callado, 1981, p. 44, grifo do original).

Ficaram, ele e ela, em peregrinação – no plano físico, Brasil-Europa-Brasil –, mas presos no espaço, “[...] feito um copo que vai se estilhaçar no chão mas lá não chega, gestos e copos e *cópulas sem copulação* [...]” (Callado, 1981, p. 73, grifos meus). Torna-se, então, dois: o Vasco-vingança e o Quinho-amante. Seu retorno ao Brasil, em busca dos carrascos de Lucinda, é a tentativa de, pela justiça arquivar – fazer punir e fazer lembrar –, mover o tempo.

Lucinda, todavia, não é o arquivo virtual, à espera do arconte. Não está disposta a “[...] aguardar, fora de cena, sua própria libertação, feito uma incapaz qualquer, uma sinhazinha.” (Callado, 1981, p. 14). Reaparece nos sonhos e na bruma, como fantasma do delirante que continua, eternamente, a falar. Assume a função, assim, de cobrar e guiar e, incorporando-se/ sendo incorporada a Jupira Iriarte, torna-se uma das aliadas de vingança, que consola e atormenta, mantendo Vasco-Quinho entre o sonho amoroso e o pesadelo mortal.

A junção de Jupira e Lucinda, concretizada já no terceiro capítulo, quando Quinho-Vasco vê na primeira o rosto e o corpo da segunda, é indissolúvel. As duas veem-se ligadas a Vasco-Quinho. Nos sonhos, Jupira encontra Lucinda e, na ação, perpetua sua vontade. A estirpe de Jupira, ainda, representa, simbolicamente, o desejo de Lucinda e o que ela poderia ter sido: seu pai e tio querem mais do que a detenção ou morte dos carrascos, sonham

com uma “[...] Nuremberg que inclui os amos também [...]” (Callado, 1981, p. 27) e a sua filha, Herinha, “[...] teria talvez a mesma idade da criança de mármore que tinha ficado empareada no ventre de Lucinda [...]” (Callado, 1981, p. 29).

O enredamento é mútuo: Jupira-Lucinda e Quinho-Vasco amam-se e odeiam-se. Ela é *súcuba*, alimenta-se do amor e da devoção e mantém-lo na “[...] desolada região teológica da Invencível Ignorância, dos que ficam para sempre sentados no escuro.” (Callado, 1981, p. 70), e *sibila* – “[...] entre os antigos, profetisa [...]” (Cunha, 2010, p. 594) –, que tem “[...] uma comunicação a fazer [...]”, cuja vida, “[...] exclamara Lucinda, [...] era também mutável e se regia pelas palavras e pensamentos que compunham a mente dele, Quinho” (Callado, 1981, p. 115). As quatro consciências são, paradoxalmente, imagens de desejo e repulsa, conservação e destruição: a vingança é uma luta pela sobrevivência – física ou arquivada, se é que há diferença – que Vasco-Quinho leva a cabo com o auxílio de Jupira, “[...] sem saber se falava em termos da sua ou da de Lucinda [...]” (Callado, 1981, p. 69).

Jupira-Lucinda, por sua vez, também é movida por vingança, sob a sombra de um amante morto cuja história é ocultada. Atravessou, apaziguou e orientou Vasco-Quinho, quem ela possui enquanto Lucinda, e perde como Jupira. Cumpre, assim, seu acordo trágico, de quem voluntariamente aceita ser dois – “Fale, Lucinda, minha irmã, continuou Jupira, fale aí do seu jacente mirante onde você se vê viver sua pós-vida, para retocar a vida que viveu e para continuar a ser beijada nestes seios que você me legou [...]” (Callado, 1981, p. 157). Com a concretização da vingança, Lucinda está apaziguada, e resta somente Jupira, sozinha, que, na manutenção do seu conflito íntimo sobre o abandono iminente de Vasco-Quinho, não deixa de sentir certo prazer em – no impulso de amor que habita dentro dessa morte – “[...] contemplar a perspectiva de tantos caminhos que tinham saído do humilde larguinho de um encontro em sua vida [...]” (Callado, 1981, p. 187).

O sacrifício de amar – dar-se em corpo e espírito – tem, ainda, uma segunda face. Na busca de vingança, deitou-se também com Claudemiro-Antero, o segundo lacrau, numa reza para “[...] atrair o outro [...], o contrário, nua quieta, sozinha e fechada a Deus [...] para que o contrário, o adversário, viesse ao [...] encontro, [...] como coisa nua, entregue.” (Callado, 1981, p. 177). Foi dessa forma que identificou e recrutou Vasco-Quinho, encontrando o Claudemiro Marques dentro do Antero Varjão. Segue, assim, o ofício da família, dos Iriarte *caçadores* de cobras e escorpiões para exportar veneno, cada um “[...] que morre aumenta as chances de imortalidade do resto da estirpe e agregados” (Callado, 1981, p. 48).

Fecha-se, assim, o quadro de três-seis personagens obcecadas por amor e morte, conservação e destruição. O elo do círculo é Antero-Claudemiro, o onceiro sanguíneo fraturado entre o amor por Jupira e um instinto de morte perturbador, de um Thanatos de erotismo desenfreado. Apesar da monstruosidade com que é representado, não fica de fora da fragmentação:

“[...] preferia não levar a paquera e o campaneamento ao ponto de virar dois caras, um vigiando o outro sem ser visto do outro, Claudemiro investigando Antero, Marquez averiguando Varjão, ninguém vendo ninguém, porra qual é? [...] tinha virado mesmo dois homens, dois caralhos e quatro culhões, besteirão, perdido dele mesmo e do mundo, se esquecendo que puto que era, onde é que estava [...]” (Callado, 1981, p. 134).

Espelha-se, assim, a Lucinda-Jupira, do Quinho-Vasco que – “[...] afaga e lambe quatro seios nos [...] dois e [...] possui as duas [...]” (Callado, 1981, p. 157).

Cruel torturador, de uma violência bestial, Claudemiro-Antero é amor pela morte. É homem de acordar “[...] tremendo todo, arretado de morte, quase gemendo de saudades da morte [...]” (Callado, 1981, p. 168). Numa incisão quase simultânea – no mesmo ano da publicação do romance, o que reafirma o arquivamento de uma coordenada e temporalidade precisa – Callado (1988, p. 22) o identifica com Sérgio Fleury, no que seria a tentativa de interpretar a “[...] cabeça de um policial torturador”. Mata por prazer, regozija com a dor do outro e chacina onças na ausência de mulheres, grávidas ou não.

Esse círculo autodestrutivo de seis personagens em três – “Pessoas que ficam suspensas no ar [...]” (Callado, 1981, p. 25) – é movido capítulo a capítulo do romance. A voz da Lucinda fantasma denuncia a técnica: “[...] só nos outros nos achamos e nos aprendemos, pois somos mero reflexo da intensidade com que alguém nos deseja, *para cama ou campa*”. (Callado, 1981, p. 150, grifos meus).

A configuração da intriga, em três partes, é a composição desse círculo de conhecimento e destruição. A primeira, *Retorno à chácara materna*, que ocupa mais da metade da obra, é agente inicial da fragmentação, desenvolvendo, longa e lentamente, os fractais que são as personagens. Em seguida, *O dia da caça* é o clímax vingativo, quando, pela ação de Vasco-Quinho, onça, puma e fantasma executam a vingança de todas as figuras, como Jupira e o místico pássaro Verdurino, de um “[...] reino usurpado por bastardos e vilões e que [...] competia restaurar, pela reparação de erros cometidos contra os mortos” (Callado, 1981, p. 74).

A última parte, *A deusa-arrumadeira*, sela o sentido no porvir. O místico e o elíptico assenhoram o arquivo, na recusa ao arquivo. Dentro da intriga, a vingança de Quinho-Vasco sela os torturadores no esquecimento, destruindo a possibilidade do arquivamento de suas ações. Acompanhando Derrida (2001, p. 21), faz ver a pulsão de morte como “[...] anarquívica, [...] por vocação, silenciosa, destruidora do arquivo”. Por outro lado, a obra-arquivo, com fortes *exergos* e incisões futuras – vide a associação de Claudemiro a Fleury – preserva o arquivo. Este, todavia, incorpora uma deusa-arrumadeira, cuja religiosidade perdemos e, suplica-nos Callado, precisamos recuperar.

## 5 No vértice da distância intransponível entre a imagem-obra e a imagem-arquivo, o fantasma

Para tocar os pontos sensíveis a este trabalho, deter-me-ei nos aspectos composicionais desenvolvidos até aqui, no que concerne às três dinâmicas a serem mediadas rumo a uma compreensão arquitetônica da obra-arquivo de Callado. Os demais, que compreendem a dimensão transcendental do romance, no fecho entre um destino pessoal e coletivo, entre figuração e rememoração, necessitam de uma perspectivação que, apesar de passar pelo arquivo, não é suficientemente exaurida nele. Há um componente insólito-religioso que exige outros atravessamentos.

Os desenvolvimentos precedentes relacionaram o quadro analítico do final de *A imagem-obra e a imagem-arquivo, níveis contaminados* à síntese da fragmentação mnemônica e pulsional das três (seis) personagens em *Círculos autodestrutivos de consciências fraturadas*: “só nos outros nos achamos e nos aprendemos”. Retomemos, para fins didáticos, as elaborações precedentes.

As três dinâmicas – conservação/abertura, arquivo/memória e obra/arquivo – são as problemáticas imediatas da compreensão arquitetônica de *Sempreviva* em sua dimensão arquivada. Este foco é sobre a obra na sua historicidade, como configuração do passado e passado reconfigurável no porvir, da temporalidade em contínua recuperação.

A *heterogeneidade (in)organizável* é uma das marcas do processo arquivado que, na relação entre a materialidade irreduzível, ainda que polissêmica, da obra de arte e o seu arquivamento, funciona como zona de contato, fio condutor, entre conservação/aberta, arquivo/memória e obra/arquivo, no romance. O final da última seção antecipa isso: a contraposição entre o arquivamento *na* imagem-obra, de Quinho-Vasco que lança os torturadores no esquecimento, e o arquivamento *da* imagem-arquivo, do Callado que representa Fleury em toda a podridão de Claudemiro-Antero.

Sigamos o fio, reestabelecendo a compreensão arquitetônica de *Sempreviva*-arquivo. Callado considera sua contemporaneidade inorganizável, assim, configura personagens fragmentárias, perdidas em temporalidades e subjetividades: Jupira-Lucinda, Antero-Claudemiro e Vasco-Quinho. A incapacidade de organizar a realidade é tamanha que suas próprias identidades são contraditórias, indissolúveis entre amor e ódio, memória e esquecimento.

A imagem-obra, da intriga que culmina na destruição anarquívica de todos os personagens, é a do esquecimento. A memória persiste naqueles que continuam, mas, como ferramenta hipomnésica, ela está fadada ao desaparecimento. Os impulsos destrutivos – Quinho-Vasco *escolhe* destruir Claudemiro-Antero e são as consequências de ceder a esse impulso que impossibilitam, no mundo diegético, o arquivamento da morte e da tortura – predominam sobre os conservadores.

A imagem-arquivo, por sua vez, dá fecho ao trabalho arquivado. O arconte-artista prevalece sobre o arconte-personagem, na medida em que as incisões e os materiais heterogêneos, os exergos e os complementos extradiegéticos, fazem, da literatura, arquivo da ditadura. Callado marca, a ferro, Fleury-Antero-Claudemiro, válida determinada conformação. Nesse ponto, há uma organização.

A distância entre as duas imagens, todavia, nunca é transposta. Essa disparidade é sintoma, ou denúncia, de um conflito que não chega à solução. À semelhança do onceiro, quantos outros não morreram em silêncio? Quantas Lucindas permanecem perdidas? Ainda, como evitar que se repita? O que explica, dá sentido, a uma realidade tão brutal, fragmentada e contraditória? Onde está a arconte-deusa-arrumadeira? Como conciliar, ou separar definitivamente, amor e morte?

Permanece, assim, o heterogêneo e continua a necessidade de arquivo. Perecemos, tal como as personagens, de uma obsessão por amor e morte, que preserva e enevoa. Essa perturbação, falando, novamente, com Derrida (2001, p. 117, grifos meus), é inevitável, pois não é só a do que turva a visão, mas também

[...] a perturbação dos assuntos perturbantes e perturbadores, a perturbação dos segredos, dos complôs, da clandestinidade, das conjurações meio privadas, meio públicas, sempre no limite instável entre o público e o privado, entre a família, a sociedade e o Estado, entre a família e uma intimidade ainda mais privada que a família, *entre si e si*.

Trata-se, ainda, de um problema de tradução. Este tem duas dimensões: a da autoridade, que a imagem-arquivo e a literatura como arquivo enfrentam, e “[...] um certo peso de *impensado*” (Derrida, 2001, p. 44, grifo meu). Esta é a dimensão do “[...] entre si e si [...]”, a intimidade, novamente, do “[...] desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto” (Derrida, 2001, p. 118).

A tradução, portanto, responde a imagem-obra. Compreende-se, assim, a necessária e intransponível distância entre obra e arquivo, entre a heterogeneidade e uma organização final, em *Sempreviva*. A ardência do mal de arquivo é permanente.

Ler o romance sobre a perspectiva arquivada passa, assim, por perceber quão intrincada é a relação entre o processo do seu arquivamento e a sua imagem. Ao mesmo tempo que conserva, Callado nega o arquivo: malícia da arte. Intenciona a democratização do arquivamento, abre “[...] a participação e o acesso ao arquivo, à sua constituição e à sua interpretação” (Derrida, 2001, p. 123). Ao fazer isso, como sugere Derrida (2001, p. 48-51), o autor coloca em questão o futuro, atravessando e ligando o conceito de arquivo à “[...] experiência muito singular da promessa”.

Denuncia-se, assim, a abertura eterna, para os infinitos leitores-arcontes que continuam a produzir arquivo: “[...] não se fecha jamais” (Derrida, 2001, p. 88). A autoridade do autor promete, pela elipse – “[...] omissão de um termo *facilmente* subentendido [...] *por ser depreendido pela situação, ou contexto*” (Bechara, 2009, p. 592, grifos meus) – que, naquela aparente heterogeneidade, ele encontrará o recalque, “[...] (pois o recalque é um arquivamento), isto é, arquivar *diferentemente*, recalcar o arquivo arquivando o recalque [...]” (Derrida, 2001, p. 83, grifo do original).

A epígrafe, com isso, ganha, ainda, outro efeito. Como ato performativo, que é repetido pelo romance, faz ver, em *Sempreviva*, repetição de *Huaco*, para o que a repetição testemunha uma “[...] ‘verdade histórica’ que não será jamais abalada por nenhuma transgressão à verdade material” (Derrida, 2001, p. 87). Essa repetição projeta-se caleidoscopicamente para o infinito: na trilha de epígrafes, passando por *Los heraldos negros*, livro de poemas de Vallejo em que está *Huaco*, encontra-se outra denúncia presa ao ciclo da verdade histórica recalçada, de origem, quem sabe, perdida: “*Qui potest capere capiat*” (Quem puder entender, entenda) (Vallejo, 2008, p. 7).

Novamente, menciona-se sem utilizar, compreende-se sem apreender. O futuro não pode, assim, ter sua identidade refletida, declarada ou anunciada “[...] senão a partir do que vem do futuro” (Derrida, 2001, p. 96). Exige-se, da imagem-obra, entre conservação e abertura, apenas que preserve a heterogeneidade, as obsessões, as pulsões e os fragmentos, à espera do porvir consumidor, alimentado por, talvez, alguma religiosidade reencontrada.

Por que, então, nessa convulsão metafísica, “[...] o fantasma não responde” (Derrida, 2001, p. 81)? Lá está Lucinda, incorporada, multiplicando seios e sussurrando ordens e súplicas. Para Derrida (2001, p. 81, grifos meus), quando falando do confronto de Yerushalmi com o espectro de Freud, o fantasma:

[...] já havia respondido exatamente aquilo que [...] quer ouvir de sua boca [...] porque terá ficado em posição de ter sempre já respondido [...] porque é um fantasma, portanto um morto. [...] porque é o fantasma de um analista; e talvez porque o analista deva se retirar para esta posição espectral, o lugar do morto, a partir do qual, deixando falar ele

*faz falar, não respondendo nunca senão para se calar, não se calando senão para deixar a palavra ao paciente, o tempo de transferir, de interpretar, de trabalhar.*

O fantasma, todavia, fala. Se reconhecemos, como o Freud de Derrida (2001, p. 113, grifos do original), a verdade do delírio, a qual é recalçada e reprimida, mas “[...] resiste e retorna, como tal, como verdade espectral do delírio ou da obsessão”, vemos, em *Sempreviva*, exemplo de que não é possível exorcizar os fantasmas no “[...] instante em que os deixa falar [...]” (Derrida, 2001, p. 122). Assim como o Hanold de Jensen, *o leitor-arconte persegue o fantasma das conexões elipsadas*, uma vez que, na busca dessa origem nostálgica do mal de arquivo, do começo absoluto, a “[...] memória fiel de uma tal singularidade só pode ser entregue ao fantasma” (Derrida, 2001, p. 128).

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hecitec, 2014.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BRASIL. *Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979: concede anistia e dá outras providências*. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Leis/L6683compilada.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L6683compilada.htm). Acesso em: 5 de novembro de 2023.
- CALLADO, Antônio. *Crônicas do fim do milênio*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.
- CALLADO, Antônio. *Sempreviva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- CALLADO, Antônio. Um escritor em busca do Brasil. In: CALLADO, A. *Antônio Callado*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- CUNHA, Antônio. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2017.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Lisboa: Vega, 197-.
- GOUVEIA, Arturo. *Literatura e repressão pós-64: o romance de Antonio Callado*. João Pessoa: Ideia, 2006.
- LEITE, Lígia. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico. In: CALLADO, Antônio. *Antônio Callado*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- VALLEJO, César. *Los heraldos negros*. Lima: Ediciones Laberintos, 2008.