

Tribunais de papel.
O palimpsesto do romance policial e Sempreviva

Agnese Soffritti
UNIVERSITÀ DI CATANIA

ABSTRACT

The aim of this study is to analyze the way in which detective novel as a genre shapes narratives that discuss the function of law and, therefore, the existence of a(n) (im)possible justice, when it is (not) put into existence by the institutions responsible for it. The starting point of this analysis will be Antônio Callado's novel, *Sempreviva*, written in 1981 during the transitional period towards democracy when the Amnesty Law, institutionalizing an official amnesia, makes it difficult to access reality and to process trauma, identifying, instead of a change, the persistence of the past into the present.

Keywords: Brazilian dictatorship, Lei de Anistia, memory, detective novel, justice.

O alvo deste estudo será discutir de que forma o romance policial como gênero molda uma literatura que dialoga com a questão do direito e por conseguinte de uma justiça (im)possível, quando (não) levada a cabo pelas instituições responsáveis. O objeto dessa análise será o romance de Antônio Callado, *Sempreviva*, escrito em 1981, ou seja, ainda dentro daquele que foi definido como “período de transição”, onde a Lei de Anistia, instituindo um pacto de esquecimento institucionalizado, dificulta tanto o acesso ao real, como à elaboração dos traumas, enquadrando não um momento de viragem mas um passado que não passa.

Palavras-chave: ditadura brasileira, Lei de Anistia, memória, romance policial, justiça.

Ainda hoje, depois de mais de 50 anos do golpe militar e dos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade (2011-2014), o debate sobre a memória da ditadura é excepcionalmente atual, pois, como aponta Jaime Ginzburg num ensaio intitulado significativamente “A ditadura militar e a literatura brasileira: tragicidade, sinistro e impasse” (Ginzburg, 2009, p. 557), as heranças conservadoras e o caráter complexamente dramático do acontecimento fizeram com que o processo de esclarecimento e elaboração do passado, embora correspondente a uma necessidade histórica e pessoal forte, não tenha sido totalmente levado a cabo. É dentro de um tal contexto que sociólogos, juristas, artistas e políticos convergem numa tentativa de reflexão sobre a necessidade de “desarquivar a ditadura” (Santos, 2009), pois o que sobressai numa análise histórica da trajetória da evolução do regime autoritário para o regime democrático, é, desde o princípio, a dificuldade em permitir a consulta livre do material da vivência passada, já que a transição foi feita com base num consenso que negou caráter público à memória.

A Lei da Anistia, promulgada em Agosto de 1979, num contexto excepcional de Justiça de Transição¹ “gerido de cima”², em nome de uma necessidade de pacificação, recusou-se a abrir uma discussão pública sobre o passado, visando, na realidade, negar por completo o acesso a informações que pudessem esclarecer os crimes cometidos pelo mesmo Estado. Nesse sentido, a Lei de Anistia, “foi costurada não como justiça [...] mas antes ela foi decretada como suspensão de toda futura tentativa de se concretizar a justiça” (Seligmann-Silva, 2009, p. 542). Esse fato acabou por determinar a impossibilidade de um acesso real à configuração simbólica da história e do que era a verdadeira natureza da situação política-social do presente. Antes de colocar um ponto final, impossibilitando a elaboração do luto, a lei, de forma contraditória, minava as próprias premissas de perseguir uma “conciliação pragmática” (Mezarobba, 2015) mostrando antes a permanência do uso arbitrário do poder e de uma forma de violência que se manifestava a outros níveis. A Lei de Anistia e as sucessivas integrações, colocando em primeiro plano a questão de uma reparação económica e de uma justiça administrativa (reintegração nos cargos), instituíram um verdadeiro pacto de esquecimento recusando-se a levar a cabo a investigação e julgamento dos responsáveis dos crimes cometidos. Só em época recente foram realizadas medidas

¹ Florestan Fernandes, apoiando-se na definição do jornalista Jânio de Freitas, falará em “Transição Transada” assinalando que a desejada abertura se deu na realidade a partir de um pacto conservador, em que é evidente a intenção de “zerar a presença popular em todos os processos cívicos e políticos de alguma magnitude, monopolizados pelas elites culturais e políticas ‘esclarecidas’” (Chagas, 2010, p. 590), o que institui uma continuidade com o contexto anterior.

² No sentido de que o retorno à democracia foi hegemonizado pelo regime ditatorial. Mezarobba acrescenta “não houve nenhuma campanha envolvendo a sociedade quando se tratou de discutir as obrigações do Estado Democrático” (Mezarobba, 2015, p.115)

de reparação simbólica tais como As Caravanas da Anistia, o estabelecimento da Comissão Nacional da Verdade³.

Enquanto instituições e arquivos ainda encobrem mistérios⁴ fundamentais sobre o passado recente, são cruciais as intervenções de escritores, cineastas, músicos, artistas para procurar modos de mediar o contato da sociedade consigo mesma, trazendo consciência a respeito do que ocorreu. Se isto é ainda hoje indispensável, mais o era num período onde não se tratava só de discutir a memória mas também a própria atualidade de uma realidade que permanecia estranha e incompreensível a quem a vivia, uma realidade ainda cheia de uma violência que se queria institucionalmente fechar, através de um apagamento.

Num tal contexto é interessante analisar o uso do romance policial, que se foi tornando um verdadeiro padrão da literatura das ditaduras, através do romance de um autor que teve parte ativa no processo de luta pela democracia.

O palimpsesto policial

A obra de Antônio Callado remete para um período determinado da história do Brasil, o Brasil do pós golpe, e neste contexto transforma-se num exemplo daquela forma de arte que tenta ligar o estético ao social enquanto arte de resistência. Na esteira dos romances *Quarup* (1967), *Bar Don Juan* (1971) e *Reflexos de Baile* (1976), também *Sempreviva* (1981) é uma daquelas obras que marcaram a “cultura de oposição”. A propósito desta geração de artistas comprometidos, a definição proposta por Ligia Chiappini Leite de “geração de representação” (Leite, 1998, p. 203) parece adquirir um valor semânticamente mais relevante do que aquela de “literatura participante” (Candido, 1989), pois se qualquer arte é re-apresentação, reflexo signifiante e significativo da realidade, neste contexto é fundamental salientar o papel quase jurídico do gesto representativo, expressão da vontade de afirmação de uma realidade que a ditadura tinha interesse em silenciar: estas obras de fato “assumem a tarefa de dar conta dos fatos que a imprensa censurada não pode narrar e que só a literatura parecia poder salvar do esquecimento” (Leite, 1998, p. 203).

É a partir desta perspectiva que será possível considerar o hipotexto policial em *Sempreviva*, como um fator não de simplificação da narrativa mas antes como filtro funcional a tornar mais densa e significativa a leitura da realidade numa perspectiva de intervenção civil.

³ Um sinal da dificuldade para levar a cabo este processo, e o peso do princípio “conciliatório” que a Lei de Anistia deixou como legado no presente é patente nas afirmações que até os membros da Comissão da Verdade repetiam enfaticamente, ou seja, que a Comissão não teria poderes para julgar pessoas envolvidas em crimes durante a ditadura (Lehen, 2014, p. 77).

⁴ A personagem de K. *Relato de uma busca* (2011) o denuncia claramente: “Ele não podia saber que quarenta anos depois esse muro [de silêncio] ainda estará de pé, intocado. (Kucinsky, 2016, p. 136)

A trama é aparentemente simples: Quinho exilado por motivos políticos, volta ao Brasil para vingar a companheira de luta, Lucinda, sequestrada, torturada e morta durante o período da ditadura. Disfarçado de escritor que pretende escrever um livro sobre fazendas no Pantanal, o protagonista introduz-se na fazenda de Antero Varjão, caçador de onças e ex-torturador de Lucinda com o objetivo de investigar, fotografar os tráficos ilícitos e as crueldades perpetradas para denunciá-los perante os organismos internacionais. A partir daqui, precipitam-se desenlaces inesperados e assustadores até um desfecho sangrento em que é incluído o assassinato do mesmo protagonista.

O que dá coerência a uma história que se debruça sobre as vivências de múltiplas personagens é o inquérito policial de Quinho que desde o momento da sua chegada se depara com uma situação de precário equilíbrio histórico e social, em que ex-torturadores e vítimas, inimigos históricos, convivem⁵ dedicando-se cada um à atividade de contrabando disfarçada por um lado de atividade de fazendeiros, por outro de comerciantes. Será o remexer no passado através da investigação do protagonista que romperá o equilíbrio aparente, deixando irromper aquele passado violento dentro do presente, revelando assim “as faces de antes sob as máscaras de hoje” (Leite, 1983, p. 71).

“A eleição de um género literário é resultado das modas da época, dos mitos imperantes e da intenção social do escritor” (Briones, 1998, p. 267) e de fato em vários países da América Latina o género policial ultimamente tem-se tornado um género em voga devido ao contexto histórico em que os autores vivem. No momento em que é possível identificar características constantes do género como código, se torna possível levar a cabo um estudo sobre a maneira como os tópicos destilados desta abstração são trabalhados na singularidade de qualquer obra, fornecendo um padrão de interpretação do real.

Considerando os três elementos do género que o crítico italiano Giuseppe Petronio considera fundamentais – “il delitto, l’indagine poliziesca e la soluzione o scoperta” (Petronio, 1985) – é possível afirmar que embora *Sempreviva* não se apresente primariamente como romance policial, é esta a estrutura que molda e dirige o sentido da narrativa. Aliás, no decorrer da diegese identificamos alguns momentos regulares da narrativa policial: a busca de pistas, a formulação de hipóteses⁶, a construção de estratégias de decifração, o reconhecimento das diferentes vozes e perspectivas⁷, e finalmente a combinação de dados. Também o

⁵ O tema é trabalhado de maneira impecável em *O condomínio* (1982) de Luis Fernando Veríssimo onde se apontam os resultados desta falta de descontinuidade entre um antes e um depois. O conto, que do ponto de vista temporal situa-se, tal como *Sempreviva*, nos anos imediatamente posteriores à Anistia, mostra os “efeitos perversos” da Lei, já que não houve a possibilidade de pôr um limite nítido entre vítimas e perpetradores. (Vecchi, Delcastagné, 2014, p. 11)

⁶ “Imaginava, supunha ou deduzia, para usar a palavra certa” (Callado, *Sempreviva*, 1981, p. 48).

⁷ “a menos, a menos, digo eu agora, que o Knut seja, quem sabe, Lino Mano?” (*ivi*, p. 53).

vocabulário, por outro lado, aponta para o uso do gênero como filtro de interpretação da realidade⁸.

Além disso a narração procede por omissões e por dados que se vão somando e definindo ao longo da investigação e do texto⁹. O narrador reúne, junto com o protagonista, sugestões e detalhes ambíguos que só no final possibilitam ter uma visão completa não só do acontecido mas também do que está acontecendo. Tarde demais, aliás, e será isto que levará ao assassinato trágico do próprio investigador.

Diferentes são as tipologias de romances policiais até hoje classificadas: em geral na América Latina prevalece a vertente do romance noir, mas falta ao protagonista a dureza dos modos destes detetives, e é essa face de anti-herói que revela, antes, o horizonte de “Derrota” (Avelar, 2003) apontado por Idelber Avelar como o pano de fundo das narrativas pós-ditatoriais nas quais já não há espaço para figuras sociais de redenção.

Sempreviva parece antes corresponder ao romance de enigma, onde o fator mais importante não é o crime mas o esforço para solucionar a charada: em *Sempreviva* quase não se fala da maneira como Lucinda foi eventualmente presa e torturada e em princípio já se sabem quais são os autores da violência. O que mais se destaca é a maneira como se leva a cabo o processo de elucidação ou ocultação da verdade.

São estes esforços interpretativos, signo de um anseio pela verdade, que estabelecem o caráter de denúncia social da narrativa mostrando as ambiguidades que identificam as pessoas e as suas relações. É neste sentido que a literatura estabelece um diálogo implícito com a realidade a partir da qual é escrita, e é neste sentido que a matriz do policial se oferece como uma perspectiva crítica mordaz para compreender a vivência histórica.

Desvendar o que foi ocultado

A relação complexa entre público e privado é significativa durante os períodos de ditadura: ao passo que a dinâmica interna do poder normativo tende para a dimensão pública, mantendo um Estado de Direito, a lógica interna do poder coercitivo, sustentada pela violência, age sobre o âmbito privado, convencendo os

⁸ Os exemplos desta metalinguagem são inúmeros: “antes de fechar a janela por onde ia entrar o assassino” (*ivi*, p. 50); “disfarçar o crime” (*ivi*, p. 54); “Interrogatório? Depoimento? Confissão?” (*ivi*, p. 58).

⁹ O exemplo da cena do rapto de Lucinda no cinema é neste sentido exemplificativo da forma como se desenvolve a narrativa. Num primeiro momento o episódio é só sugerido sem permitir ao leitor perceber bem o que aconteceu e a razão deste flashback; depois é retomado em vários momentos até pautar obsessivamente a narração, cada vez mais enriquecidos em detalhes até reconstruir a cena toda que toma sentido dentro de um contexto mais amplo.

cidadãos que não é possível se contraporem ao governo. Uma das características da ditadura brasileira é que fez questão de manter uma forma de legalidade aparente¹⁰ reservando para si a possibilidade de suspender a lei e transformar o seu poder soberano num arbítrio traumático. “Pois, nestas situação nunca se sabe quando se está fora da lei, já que o próprio poder faz questão de mostrar que pode embaralhar, a qualquer momento, direito e ausência de direito” (Teles, 2015, p. 11). Dentro de um tal contexto, pretendemos demonstrar que não foi só a Lei de Anistia a instaurar, com o seu silenciamento forçado, um clima de confusão e inapreensibilidade da realidade com o qual a estrutura do romance policial dialoga, mas já a própria estrutura do regime ditatorial predispunha um clima de indecisão e equilíbrio instável entre nomia e anomia construindo uma realidade difícil de destrinçar.

O que impressiona neste âmbito é que, como aponta Márcio Seligmann-Silva, se uma aparência de legalidade mesmo que reduzida a “force de lei” existia no aparato estatal, a perseguição, o encarceramento, a tortura e o assassinato dos opositores deu-se inteiramente fora da lei. Ou seja, num tal contexto as leis eram mantidas justamente para dar uma aparência de ordem judicial a um governo que abusava da violência de forma indiscriminada. As leis paradoxalmente serviam para encobrir a ilegalidade (Seligmann-Silva, 2009, p. 543). No final do romance, Antônio Callado mostra este mecanismo perversamente aterrorizador através das declarações de Knut :

Nosso caro defunto não tardou a perceber que ninguém precisa de ajuda técnico científica especializada para, digamos, trucidar jaguatirica sem deixar traço de violência, ou para, numa autópsia dum macaco, ou mesmo dum índio ou até de subversivos argentinos ou urugaios, provar que morreu de influenza quem pereceu com o crânio afundado. Quando as execuções ocorrem sem patíbulo, [...] e, sobretudo, sem multidão, quando ocorre, em suma, numa pátio de fazenda e quando os funerais [...] se realizam sem qualquer formalidade, num antigo dormitório de escravas, certas delicadezas médicas e legais são perfeitamente dispensáveis (Callado, 1981, p. 237).

O que emerge destas considerações é que a maneira como a ditadura se relacionava com a população civil foi um processo de ocultação, resultando no pressentimento de uma realidade ambígua tornada opaca e de difícil apreensão. A

¹⁰ Pense-se num ato simbólico como a validação por parte dos militares da Constituição vigente, logo depois do golpe de 1964, salvo introduzirem uma série de medidas que gradativamente outorgassem maior poder ao Presidente e ao Congresso e que abrissem a possibilidade de epurações e limitações de liberdade, o que implicaria, dentro de um Estado de Direito, a aplicação seletiva do poder coercitivo sobre a sociedade.

narrativa de Antônio Callado estabelece, neste sentido, um diálogo simbólico importante com o extra-textual.

O tema do disfarce, da duplicidade é central no romance: o propósito de Quinho é precisamente revelar o que se esconde por debaixo de uma realidade aparentemente pacífica e pacificada. Ligia Chiappini Leite, no seu estudo sobre os romances de Callado, aprofunda o aspeto da inquietante ambiguidade da figura do amigo-confidente, Juvenal Palhano que se revela ser, no final do romance, o cruel médico legal Knut de quem tanto Quinho estava à procura. Esta revelação, além de representar a reviravolta inesperada que não pode faltar na receita do romance policial tradicional, convida a uma reflexão sobre o caráter contraditório e perigoso dos jogos entre aparência e realidade. Leite liga o tema da relação entre máscara e figura à experiência do teatro de Callado e insere a questão num horizonte de considerações metafísicas de caráter universal.

Gostaríamos de sugerir, antes, a pertinência da dicotomia assinalada por Seligmann-Silva a propósito da problemática anteriormente referida da ambiguidade do estado de direito no Brasil: o personagem que encena o choque desta revelação contraditória é um médico “legal”. Se a aparência de legalidade é mantida, durante o regime ditatorial, é justamente para ocultar a radicalidade da exceção e da violência.

Mas o tema da duplicidade e do disfarce, emerge também através da duplicidade dos apelidos dos personagens. Isto tem justamente a ver com o precário equilíbrio em que se instalam as figuras entre uma identidade legal e ilegal; declarada ou ocultada: “Claudemiro Marques, carrasco de comunas, deflorador de freiras e enrabador de freires que morrera Antero Varjao, verdugo de antas, onças e jaguarticas” (Callado, 1981, p. 231).

Mas não é só pelo tema que o autor nos apresenta a natureza problemática de uma realidade por investigar; é também pela própria forma como a narração é realizada.

Os enfoques múltiplos através dos quais é contada a história denotam a parcialidade dos pontos de vista; as elipses, o fato de os capítulos começarem *in medias res*, a construção de um enredo por fragmentos exemplificam os elementos típicos e funcionais à constituição do padrão policial, e acabam também por denunciar a dificuldade do confronto com uma realidade histórica que foge constantemente à sua compreensão pelo que nega e oculta, como refere o autor ao buscar: “recriar todo um clima de mistério e disparate em que, na realidade, todos nós estávamos mergulhados quando procurávamos adivinhar pelas cifradas mensagens de uma imprensa censurada o que realmente acontecia com sequestrados e sequestradores” (Callado in Leite, 1983, p. 38).

Não muito diferentemente, em *K. Relato de uma busca* (2011) de Kucinski temos um enredo que é uma busca, onde se o romance policial como género não

permeia a narração com as suas atmosferas clássicas, estrutura-a porém tornando-se quase explícita metáfora de uma realidade que é um enigma insolúvel e adiado, que precisa ser desvendado por tentativas, procurando detetar pistas e despistagens, vozes; reconstruindo os fragmentos de que os capítulos, também aqui desconetados, elípticos, de diferentes enfoques, são voz¹¹. A sensação de sumir num labirinto vertiginoso lembrado indiretamente pelos ecos kafkianos do título (Vecchi, 2014, p. 142) é também aqui reforçada pelos jogos de falsas aparências montados pelo regime ditatorial. Nada é o que parece: “os militares armaram o processo para demonstrar que a filha nunca fora presa” (Kucinsky, 2016, p. 137)

A este propósito parece-nos importante lembrar as considerações de António Candido em relação a como a forma interage com o núcleo do discurso narrativo ao pensar nas palavras como tijolos de uma construção: “eu diria que esses tijolos representam um modo de organizar a matéria, e que enquanto organização eles exercem papel ordenador sobre a nossa mente” (Candido, 1995, p. 95). Neste caso as palavras manifestam a realidade como um romance policial a desvendar.

Não se trata só de demonstrar pelo vazio, pelos cortes do fragmentário, espécie de metonímia da realidade, a “história como texto lacunoso” de que fala Roberto Vecchi (2014, p. 145), mas também denunciar a impossibilidade de compreender essa mesma realidade.

Há uma diferença entre a confiança que você tem na sua capacidade de organizar o mundo na sua cabeça pelo menos de forma compreensível e o momento que você começa a viver uma sucessão de acontecimentos nos quais passou a faltar, de sua parte, uma esperança de organizá-los, e deles próprios uma falta de coesão, uma falta de sentido (Callado, Entrevista concedida a Lígia Chiappini Moraes Leite, 1983, p. 143).

A fragmentação do romance como expressão de uma dificuldade em construir uma visão coerente do mundo é uma característica que se pode verificar em outros autores¹² e para a qual os críticos chamaram a atenção.

É a partir desta constatação que Domingos Pellegrini Jr, em 1977, tenta encontrar razões para a proliferação do conto:

¹¹ “Depois, quando se passaram já muitos dias sem resposta, esse pai ergue a voz; angustiado já não sussurra, aborda sem pudor os amigos, os amigos dos amigos e até desconhecidos; assim vai mapeando [...] a extensa e insuspeita muralha de silêncio que o impedirá de saber a verdade” (Kucinsky, 2016, p. 84).

¹² “K. Chegou a compor vários cartões com registros de episódios, diálogos, cenários. Mas ao tentar reuni-los numa narrativa coerente, algo não funcionou” (Kucinsky, 2016, p. 126).

[...] o conto consegue ser uma visão parcial da realidade, o romance é uma visão mais abrangente. Numa época parca, vamos dizer assim, de debate ideológico, o romance tende a sofrer a influência disso. É por isso que há poucos romancistas e tantos contistas. Uma visão parcial, caótica, desorganizada, anarquista da realidade, é fácil de ter. Agora, uma visão sistematizada, mesmo que seja sistematizada para o surrealismo, mesmo que seja sistematizada para o non-sense, é difícil de ter (Pellegrini Jr in Leite, 1983, p. 67).

Sempreviva leva às extremas consequências este tipo de percepção mostrando o romance como conjunto de verdadeiros “contos” alternativos a partir de uma mesma realidade. Encenando a parcialidade das visões, o autor concretiza a dificuldade de acesso ao real já não numa forma mas num género: o romance policial.

Os pontos de vista parciais se por um lado limitam a abertura da perspectiva, por outro permitem mergulhar na mente dos personagens, sondar o seu passado e fazer emergir o que a superfície esconde: um tempo de violência e a abstrusidade, e a gratuidade desta. O enfoque interno é o principal recurso utilizado neste sentido, o que viabiliza os flashbacks e as revelações do passado de torturas através de simples associações de ideias. Por exemplo, Quinho, ao entrar na fazenda não pode escusar de associar os elementos que constituem o mobiliário de cada sala às lembranças das salas dos interrogatórios: “A fazenda onde se instalava Claudemiro Marques em sua versão rural de Antero Varjão formava uma série ininterrupta de distritos, de delegacias” (Callado, 1981, p. 39). Assim o oniceiro ao caçar os animais no mato chama à memória cenas de violência sobre os seus prisioneiros “o maracajá pernas pra que te quero deu aquele esturro rouco quase de gente nas derradeiras, engasgando com sangue e dente na delegacia” (*ivi*, p. 135). É desta maneira que o passado (que não é tão passado) violento que o governo quer negar se reinsere na história, os fragmentos começam a recompor-se numa unidade que ao mostrar, denuncia o que a história oficial quer silenciar. O inquérito de Quinho e o inquérito da narrativa começam a estabelecer relações entre o passado e o presente, as vítimas e os torturadores, violências ocultadas e violências realizadas onde os animais são os substitutos dos homens como alvo de perpetração de crimes.

Este aproveitamento dum narrativa fragmentária e parcial para tecer o tempo do discurso, leva a considerações sobre a metáfora da história como narração despedaçada a recompor, explicitada num capítulo que se destaca dos outros pelo carácter fantasmagórico e por isso emblemático: a cascavel Joselina, fantomática costureira a quem a pequena Herinha entrega pedaços de histórias, conversas e relatos, atando os retalhos reconstitui o fio de uma narração onde todas as peças encaixam perfeitamente, atribuindo outra vez à história um sentido, como no desfecho de um romance policial em que enfim os papéis e as

responsabilidades dos personagens, relacionando-se e definindo-se reciprocamente, vão devolvendo um significado a uma narrativa que parecia não ter nenhum.

Recompor a história, este é o papel do detetive, mas é também o papel do historiador, sobretudo quando o passado é objeto de ocultação. A denúncia da história como narração é um tema bem explorado por vários narradores contemporâneos e está no centro do debate na teoria pós-moderna. Linda Hutcheon, defensora do pós-modernismo como estratégia cognitiva, defende o frequente uso das paródias dos gêneros na literatura contemporânea justamente neste sentido: o gênero policial como filtro para ler a realidade ajuda por um lado a clarificar a estrutura desta, e por outro, visa provocar uma reflexão sobre a história com uma clara função social e política: “the overt self-consciousness about language and (hi)story-writing in the novel [...] tied directly to the political” (Hutcheon, 2002, p. 6).

Chamar a atenção para a história como narrativa, como construção, implicitamente remete para a importância do papel de quem a escreve, levantando questões sobre a relação entre poder e representação, sobretudo em período de autoritarismo.

Resgatar o tempo

Negação foi portanto a palavra chave do regime ditatorial: negar a verdade, negar a informação, negar os corpos para negar a existência das violências¹³. Seligmann-Silva realça que a mesma lei de Anistia que foi elaborada com o intento declarado de reimplantar a justiça e acabar com a perpetuação da violência, não foi senão mais uma tentativa para o governo negar a sua responsabilidade nos processos de violação dos direitos humanos e portanto afirmar a própria impunidade transformando a Anistia numa forma de Esquecimento institucionalizado (Seligmann-Silva, 2009, p. 546).

São a este propósito esclarecedoras as palavras do ex-presidente José Sarney: “Portanto é necessário um esforço nacional para, de uma vez por todas, sepultarmos esses fatos no silêncio da história. Não remexamos esses infernos, porque não é bom para o Brasil. Essa conduta nos distingue dos nossos vizinhos, e assim, o Brasil é uma sociedade reconciliada” (*ibidem*)

¹³ Negar é neste sentido um verbo mais forte do que ocultar, o que implicaria a existência de algo. Por isso K. fala no Estado como “sorvedouro” (Kucinsky, 2016, p. 16) e refere-se à filha de forma provocatória, não como a uma desaparecida mas uma “inexistente” (*ivi*, p. 13) segundo a retórica oficial. A ideia é justamente aquela de “eliminar sem deixar vestígios” (Teles, 2015, p. 260).

O romance de Antônio Callado se situa neste contexto pós-ditatorial¹⁴ em que o tempo parece que foi suspenso “Paciência, há dias assim, que continuam abertos por tempo indeterminado, incalculável, sem salda de olvido” (Callado, 1981, p. 220).

E foi mesmo, porque não obstante a declarada intenção de seguir em frente, este passado fica presente transformando a opressão de antes na repressão do depois. O silêncio a que foram reduzidos os desaparecidos durante a vida, silêncio ontológico no caso dos desaparecimentos, continua no silêncio presente da impossibilidade de resgatar a memória deles, portanto anulando-os mais uma vez. (“enterrar os casos sem enterrar os mortos” Kucinsky, 2011, p. 156). Para seguir em frente é preciso fazer o luto, ter o corpo, tomar consciência da morte a fim de interiorizar a perda e deixar livre a libido para se endereçar a outro objeto (Freud, 1992, p. 132). Mas para salvaguardar o passado e a posição dos implicados no desaparecimento, a dimensão da morte não podia ser admitida.

Em *Sempreviva* o tempo ficou parado no momento do trauma, o momento em que a Quinho foi subtraído o corpo da amada na escuridão de um cinema, tempo suspenso como o copo do excerto do filme que os dois estavam assistindo e que “nunca chega a atingir o chão” (Callado, 1981, p. 43)

A investigação de Quinho toma a forma de um inquérito em que emergem as recordações dos personagens, porque só materializando o corpo negado que é o passado, será possível colmatar as falhas da história e permitir que o protagonista elabore o seu luto.

Se tal não acontecer, o passado ficará parado naquele momento, Lucinda “sempreviva”¹⁵ num estado fantasmático. Na cena com que se abre o romance, a mulher é apresentada significativamente como figura real, só depois de algum tempo o autor nos sugere que se trata de uma fantasia do protagonista. Até nos parece uma figura mais real do que todas as outras: ela interage com Quinho, é ela que exige o ato de vingança, é ela que dirige a sua vida¹⁶. A este propósito cabe plenamente lembrar a teoria de Abraham & Torok sobre a noção de memória críptica (Abraham & Torok, 1995): a impossibilidade de elaborar o luto determina a sua permanência fantasmática.

Todas as palavras que não puderam ser ditas, todas as cenas que não puderam ser rememoradas, todas as lágrimas que não puderam ser vertidas, serão engolidas, assim como, ao mesmo tempo, o traumatismo, causa da perda. Engolidos e postos

¹⁴ No sentido que, embora escrito ainda durante a época de uma gradual abertura, põe em jogo questões relativas ao significado do “pós”, do passado e do presente, do que realmente muda e do que permanece, da elaboração do legado da memória e da violência.

¹⁵ É esse o nome da “flor mortuária das saudades perpétuas” (Vecchi, 2014, p. 142)

¹⁶ “com a morta guiando o carro, ingressou de novo na terra do Brasil” (Callado, 2011, p. 21). Aqui encontramos mais uma metáfora de um presente ainda conduzido pelo passado.

em conserva. O luto indizível instala no interior do sujeito uma *sepultura secreta*. Na furna repousa, vivo, reconstruído a partir de lembranças de palavras, de imagens e de afetos, o correlato objetal da perda, enquanto pessoa completa (Abraham & Torok, 1995, p. 249).

A Lucinda “sempreviva”, carregada no interior de Quinho, poderia bem ser uma metáfora desse difícil processamento do luto que atinge uma nação inteira. A cripta seria o lugar em que se aloja o objeto perdido, “enterrado vivo e condenado a uma existência espectral sintomatizando a insistência da incorporação à obstrução do trabalho do luto” (Avelar, 2003, p. 39). É portanto preciso “libertar” Lucinda daquela tumba intrapsíquica a que foi confinada, desenterrando a memória do que aconteceu:

“eu estou sempre preocupado em libertar Lucinda.

-Libertar? Como assim?

- Bem, quero dizer, expondo ao mundo, em toda a sua feiura, Claudemiro Marques, vulgo Antero Varjao o e Dr. Ari-Knut [...] é como se restabelecêssemos, no cinema, o instante da queda do copo, que nunca chegou ao chão e que se liga diretamente ao episódio e ao instante exato da prisão que permanece, de Lucinda” (Callado, 1981, p.24).

Libertar é uma palavra muito significativa: Lucinda estaria ainda nas mãos dos seus torturadores literalmente e metaforicamente, porque no presente do relato o governo continua o processo de repressão negando a libertação do debate sobre os desaparecidos.

Mas Lucinda é primariamente encarcerada na própria interioridade de Quinho, o que o torna o verdadeiro “preso” ao passado.

Não só o tempo pessoal do protagonista ficou sepultado no momento do trauma, como o tempo da História parece ter ficado congelado: as palmeiras, símbolo do Brasil, várias vezes lembrado através das referências ao poema de Gonçalves Dias, como anota Leite, estão significativamente imóveis (Leite, 1983, p. 84). O tempo da narração parece também não fluir.

Roberto Vecchi, estudando a etimologia de dois termos muito usados dentro do debate sobre a Anistia, encontra uma comum raiz dos verbos *reparar* e *restituir* na ideia de estaticidade¹⁷ (Vecchi, 2014, p. 143). Sem entrar nos pormenores das diferenças pertinentes e da análise que o investigador desenvolve, achamos que dentro da ótica conciliatória nenhuma recomposição poderá haver sem aceitar que o metafórico copo de *Sempreviva* chegue a tocar no chão e quebrar. Sem expor a rotura não poderá haver alguma forma de reconstrução. A lei de Anistia, proclamando a institucionalização do esquecimento, declarava o desejo de colocar

¹⁷ Reparar do latim *parare*, Restituir do latim *statuere*.

um ponto final ao que aconteceu para permitir que o tempo avançasse. O que não ficou evidente, foi o fato de a sua redação negar esta possibilidade: sem passado não poderá jamais haver futuro. É preciso desenterrar o passado para recolocá-lo no presente e deixar a história fluir.

Isto é o que faz o romance policial: cavar na memória negada, recolocá-la no seu lugar, recompor os fragmentos de um tempo partido, como os retalhos da cobra de Heirinha, e permitir que este siga o seu sentido (afinal a cobra, feita ela própria destes pedaços, muda simbolicamente de pele).

Desde o princípio estabelece-se uma correspondência entre a personagem de Lucinda e a pátria (Leite, 1983, p. 84), libertar Lucinda significa portanto libertar a pátria, é este o objetivo da viagem pela memória através da investigação do passado realizada pelo protagonista. Mas isto é também o que a narrativa faz: proporcionar um acesso ao passado que a história oficial nega, mergulhar e desvendar este passado para que o luto coletivo possa ser elaborado. No romance, a cena do descobrimento do túmulo das duas argentinas na fazenda, prova da criminalidade do Onceiro, é de importância simbólica: a função de Quinho é a de “exumar e sepultar de novo os corpos”(Callado, 1981, p. 193) porque sem desvendar este passado também não será possível enterrá-lo de uma vez por todas: neste sentido a cena se torna metáfora de toda a operação literária. A ideia de um passado que foi roubado é patente também na obsessão do protagonista de poder libertar Lucinda para novamente “possuí-la” (Callado, 1981, p.30).

A ambiguidade do mecanismo instaurado pela implantação da Lei de Anistia já é manifesto na polissemia do substantivo: Janaína de Almeida Teles mostra que o termo contém em si dois sentidos (Teles, 2015, p. 17), um deles é justamente o de amnésia (o silenciamento pelo esquecimento), o outro, que esperaríamos ser o significado principal, relativo à dimensão de anamnese, fica porém não a cargo do Estado mas da literatura que, como mostramos, desenvolve esta função vicária na reivindicação da implantação de processos de justiça.

Parece-nos pertinente a este propósito a distinção proposta por Jeanne Marie Gagnebin entre a atividade de Comemoração que pode deslizar perigosamente para o religioso ou para as celebrações de Estado, e a Rememoração, termo que achamos sugestivo de um movimento de reinstalação do passado no presente da continuidade mnemónica. A autora defende que a rememoração

implica uma certa ascese da atividade historiadora, que em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalçado, para dizer [...] aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras (Gagnebin, 1999, p.91).

Idelber Avelar, repensando o estatuto da memória em tempos de mercado, mostra como o apagamento do passado histórico, se por um lado é o objetivo evidente dos regimes ditatoriais, por outro lado está já implícito nos rituais de consumo que a lógica capitalista das estruturas neoliberais implantada por estes regimes traz consigo. (Avelar, 2003, p. 13).

Nesta lógica o passado é visto como um tempo homogêneo em que cada objeto pode ser substituído por outro sem deixar resíduos. Esta é também a dimensão em que é pensada e definida a memória a partir da Lei da Anistia. Mas há uma coisa que não pode caber dentro deste parâmetro: a dor.

[...] A dor por definição, recusa qualquer tipo de transação ou negociação, qualquer substituição. [...] A dor fluiria fora da conhecida distinção marxista entre valor de uso e valor de intercâmbio, e criaria um terceiro valor não previsto pelo marxismo: o valor da memória (Avelar, 1997, p. 25).

No romance de Callado esta consideração encontra um reflexo evidente: Jupira a nova amante de Quinho, em muitos aspetos parecida com Lucinda (tanto que o protagonista não deixa de apontar as semelhanças), não consegue até ao final substituir-se ao antigo amor do anti-heróico detetive. A memória de Lucinda implanta o seu domínio sobre tudo.

A lei da Anistia aponta para uma delimitação rígida de fronteiras entre os que não podem lembrar e os que não podem esquecer: o passado pode ser sepultado no silêncio só a partir do ponto de vista dos vencedores, mas para os que sofreram neste passado a perda de uma pessoa, o luto não pode cair em prescrição. Lembrar é a maneira de não ceder ao silêncio ontológico a que foram destinadas em vida estas vítimas. O fato de o luto ficar “sempre-vivo” na memória de “os que restam” é uma constante na literatura do trauma¹⁸ e manifesta-se em várias outras narrativas, poemas e músicas do período da ditadura. Na canção de Chico Buarque, *Angélica*, inspirada pelo assassinato de Zuzu Angel por membros do aparato do governo que queriam impedir as suas investigações sobre o paradeiro do filho, a insistência do advérbio “sempre” marca pausadamente a repetição dos versos¹⁹.

¹⁸ Para Freud, o que fica incompreendido é destinado a retornar. Em geral, a partir das primeiras análises das psicoses dos soldados após a Primeira Guerra Mundial, Freud identifica como mecanismo típico do trauma a fixação psíquica no momento de ruptura: o reiterado episódio da separação no cinema, em *Sempreviva*, é representativo deste mecanismo.

¹⁹ Quem é essa mulher / Que canta sempre esse estribilho? / Só queria embalar meu filho / Que mora na escuridão do mar / Quem é essa mulher / Que canta sempre esse lamento? / Só queria lembrar o tormento / Que fez meu filho suspirar / Quem é essa mulher / que canta sempre o mesmo arranjo? / Só queria agasalhar meu anjo / E deixar seu corpo descansar / Quem é esta mulher / Que canta como dobra um sino / Queria cantar por meu menino / Que ele não pode mais cantar.

Essa música expressa o desejo da mãe de cumprir o luto pelo filho trazendo à tona a verdade sobre ele: enquanto tal não acontecer, a dor ficará instalada na memória da mulher declarando a sua natureza constante e reiterativa.

A escrita como *porteira da cripta*.

A subtração de Lucinda é vivida por Quinho acima de tudo como um trauma. Por isso, a dificuldade de realizar o luto é pessoal para além de institucional. As características da experiência acima referida são constantes da vivência de qualquer tipo de trauma e bem difundidas em qualquer tempo pós-catástrofe. A fixação no momento traumático que se repete constantemente nos sonhos, por exemplo, foi alvo de estudos por parte da psicanálise sobretudo a partir da experiência dos soldados da Primeira Guerra Mundial. A síndrome de culpabilidade do sobrevivente, outra constante, foi característica dos que sobreviveram ao extermínio dos Campos de Concentração²⁰; outros tópicos, que podemos detetar na análise acima desenvolvida, são a incapacidade de distinguir entre realidade e fantasia; a incapacidade de enlutar que leva à melancolia; a memória críptica (Abraham & Torok, 1995), o imperativo de narrar. Benjamin e Freud, porém, falam da perda da transmissibilidade da experiência quando ligada ao trauma, já que este, pelo seu excesso, corta ao sujeito o acesso ao simbólico (in Gagnebin, 1999, p. 87).

Em relação a esse assunto desejamos propor uma série de considerações que estão ligadas mais uma vez com a teoria da memória críptica, abordando agora a questão dos processos de dialética entre consciente e inconsciente, e a importância fulcral do sentimento de culpa. Para Abraham & Torok a realidade na psicanálise é considerada como o “lugar em que o segredo está escondido”, neste sentido trata-se de “realidade enquanto crime cometido” (Abraham & Torok, 1995, p. 237) âmbito que tem a ver, mesmo fora de metáforas psíquicas, com o contexto da ditadura. A realidade incorporada em túmulo fica, segundo os autores, “sob a guarda de um ego que deve ser cheio de malícia, de astúcia e de diplomacia” (*ivi*, p. 239). Se é evidente que isto lembra de imediato o contexto histórico gerido pelo Estado no momento de transição e representado no romance pela ambiguidade lúcida e sem escrúpulos do médico Knut, o que queríamos destacar aqui, é que o processo de encriptação, não advém só de uma imposição estatal mas diz respeito ao sentimento de culpabilidade vivido por cada um dos personagens. Em Quinho trata-se do remorso por ter deixado que os torturadores levassem a mulher; em Lucinda por ter cedido à convivência com os torturadores, mesmo que fosse

²⁰ “A culpa, sempre a culpa.” (Kucinsky, 2016, p. 155). Em K. o tema da culpa é obsessivo e a ligação com a experiência do nazismo, pelos movimentos no tempo que estruturam o livro, é mais evidente ainda.

estratégia funcional à realização da luta; em Claudemiro, o criminoso, trata-se da lembrança das violências perpetradas. Cada um tem razões suficientes para não querer lembrar o passado mas, ao mesmo tempo, toda a narrativa é pautada por cenas do inconsciente que volta sob a forma de pesadelo a inquietar o indivíduo em imagens distorcidas de difícil interpretação.

Em resumo, nos deparamos com uma situação em que o Estado induz um esquecimento institucionalizado, as consciências individuais recusam-se a encarar as responsabilidades, o excesso de experiência da ditadura por si próprio limita a possibilidade de um acesso significativo ao vivido por parte de quantos tiveram experiência direta dele. A realidade toda é expulsa da vida e escondida sob forma de cripta o que nos faz deparar com uma “sociedade culpada que não entende sua história” (Seligmann-Silva, 2001, p. 112). Por isso, uma literatura que através de uma investigação policial traga à consciência o que foi expulso, mas também que na medida em que reconstrói a realidade lhe confira sentido, é de fundamental importância, para evitar que o que permaneceu incompreendido retorne. Seligmann-Silva defende a ideia de que a literatura possa ser neste caso uma “porteira da cripta”: “ela é marcada pelo real e busca caminhos que levem a ele, procura estabelecer vasos comunicantes com ele” (*ibidem*). É a nosso ver interessante notar que se todas estas funções são imputáveis em geral a qualquer tipo de literatura, a função epistemológica torna-se mais evidente no uso do romance policial como gênero, porque encena explicitamente esta procura de conhecimento. E o inquérito policial torna-se metáfora do processo da escrita em si:

[...] quem encontra as palavras exactas atinge a tranquilidade de espírito e só lhe faltavam umas poucas palavras –talvez uma só - para *explicar* Lucinda, e explicá-la era, reaver ele o sossego [...]. Para explicar Lucinda, uma vez *desenterradas*, lavadas e filtradas as palavras que ainda não possuía, era só organizar o conhecimento que tivera dela - ah, ao conhecimento nunca chegara: conhecimento era o que buscava nas palavras (Callado, 1981, p. 31).

Não se trata aqui de partir dos conceitos para encontrar a realidade mas do percurso inverso: “Schliemann colheira na *Ilíada* a informação de que necessitava para descobrir Tróia, enquanto que ele, Quinho, chegado de chofre a Tróia, precisava agora de reescrever a *Ilíada*” (*ibidem*). Ou seja, paradoxalmente é a literatura, a ficção que pode ajudar, no momento em que rescreve o real, a encontrá-lo de forma autêntica, sobretudo nos períodos de crise. A literatura representa verdadeiramente a entrada da cripta, na medida em que realegorizando o real sob outra forma (quer dizer sob outra cripta) também ajuda a desvendá-lo.

Literatura e justiça

O tema do conhecimento é portanto fundamental na intriga do romance de Antônio Callado, e o género policial é a estrutura que morfologicamente denota como primária esta função: que se trate de desmascarar o presente, de trazer à tona os crimes do passado, ou proporcionar também ao nível da psique individual a maneira de lidar com o excesso de violência que a vivência da ditadura encerra, isto tudo acarreta um questionamento da realidade que tem como objetivo a “revelação e castigo” (Leite, 1983, p. 74) dos responsáveis, levado a cabo por uma personagem definida “meio detective, meio deus-ultor, de vingança e reparação” (Callado, 1981, p. 193). Ou seja, já a partir da caracterização das personagens, passando pelo enredo, pode-se notar um forte vínculo entre a tematização da investigação e a questão da justiça conscientemente evocada por uma linguagem marcadamente legal.

O pano de fundo desta narração é dado pela instituição da Lei da Anistia que levanta muitas questões sobre a relação entre direito e poder. O uso da lei para acobertar a ilegalidade, como já referido, é tematizado pelo mesmo romance através da figura do Knut. Cabe aqui sublinhar mais um detalhe: o facto de na narrativa ser o amigo mais insuspeitável o verdadeiro criminoso, evidentemente pode lembrar a relação ambígua que se estabeleceu na história entre o Estado e os direitos “conquistados” pela população civil.

Márcio Seligmann-Silva ao considerar a questão da justiça sublinha a complexa ambivalência do estatuto da lei em Derrida e Kafka, “se a lei é o interdito, como Derrida recorda, ela é retratada por Kafka como algo interditado” (Seligmann-Silva, 2001, p. 113), enfim direito e justiça nem sempre coincidem, menos ainda num contexto em que o Estado é o mesmo fautor do crime. A crítica argentina Ana Maria Sanches referindo-se ao romance de Walsh *Operación Masacre* expressa umas considerações aplicáveis também ao caso brasileiro: se “el Estado no sólo es criminal o cómplice, sino que acumula nuevos delitos como el ocultamiento de evidencias y la persecución y maltrato de las víctimas, no queda espacio que pueda garantizar la justicia” (in Carignano, 2008, p. 138).

Impõe-se portanto a necessidade de outra forma de garantir essa justiça para que possa realmente estabelecer-se um novo Estado de Direito e para que a dor de uma nação marcada por um luto não reconhecido possa encontrar uma forma de se libertar. A literatura encarrega-se de levar a cabo este delicado e complexo papel. Se a lei propunha um esquecimento do passado e um obscurecimento do presente, ou seja se o papel do direito era encobrir, a literatura encarrega-se de desvendar e de chamar à superfície o que foi ocultado. Não se trata de punir ou julgar, mas propriamente de combater a (in)justiça no mesmo plano em que ela atua: usando as palavras, mostrando, rendendo evidente, até a

dinâmica de acobertar. “É uma questão de apontar, de publicar a maldade desnecessária”(Callado, 1981, p. 51); “Sua ideia de expor Claudemiro Marques [...] à execração mundial vale muito mais do que a simples detenção dele”(ivi, p. 27). E o objetivo é levado a cabo não só reintegrando na História os *conteúdos* que lhe foram subtraídos através de múltiplas outras histórias silenciadas, mas de forma mais subtil, desvendando a mesma *forma* como a justiça tradicional age. No caso de *Sempreviva* a escolha do género policial, ao mesmo tempo que serve de pretexto à investigação para falar dos crimes cometidos, revela a realidade como construção de ocultação. Ou seja é precisamente mostrando o “processamento” que é possível levar a cabo o verdadeiro “processo” à justiça e a história oficial.

Derrida lembra como a questão do perdão tem a ver com a ideia de um dom (Derrida, 2004, p. 22), uma restituição que perante a enormidade dos crimes contra a humanidade é só aporisticamente concebível (ivi, p. 33). O testemunho como o perdão são duas formas de impossibilidade a priori nestes contextos, antes de mais porque falta o representante ou o destinatário da ação (ivi, p. 59). A questão da anistia como forma “impura” de perdão não pode ser considerada um gesto de justiça; talvez a literatura, proporcionando uma forma de re-conhecimento da realidade, possa pelo contrário, representar o ponto de partida para instituir uma nova relação com o passado e o presente.

Bibliografia

- ABRAHAM, Nicolas - Maria TOROK. *A Casca e o núcleo*. São Paulo: Escuta: 1995.
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da Derrota, A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.
- AVELAR, Idelber. "Alegoría y postdictadura: notas sobre la memoria del mercado." *Revista de crítica cultural*. n. 14:, Santiago de Chile, 1997. (pp. 22-27).
- BRIONES, Ana Isabel. "Género e contragênero. Tópicos do Romance policial na narrativa portuguesa dos anos oitenta como via de reflexão histórica." *Revista de Filologia Românica* n.15, 1998. (pp. 267-280).
- BUARQUE, Chico – Milton Santos de ALMEIDA, Angélica. 1977.
- CALLADO, Antônio. *Quarup*. 4ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- CALLADO, Antônio. *Bar Don Juan*. 7ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982.
- CALLADO, Antônio, *Reflexos do Baile*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- CALLADO, Antônio. *Sempreviva*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1981.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1989.
- CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo, Livraria duas cidades, 1995.
- CARIGNANO, Maria Laura Moneta. "Os 70 na América latina: a política da palavra em Antônio Callado e Rodolfo Walsh". *Ícone- Revista de Letras*, São Luís de Montes Belos, 1, jul. 2008. (pp. 136-146).
- CHAGAS, Rodrigo Pereira. "A "Transição transada": Florestan Fernandes e a "democratização" (1984-1994)". *Projeto História*, PUC-SP, n. 41. 2010. (pp.589-597)
- DERRIDA, Jacques. *Perdonare. L'imperdonabile e l'imperscrittibile*. Milano, Raffaello Cortina Editore, 2004.
- FREUD, Sigmund. "Luto e Melancolia" (1917) in *Novos estudos*, n. 32, 1992. (pp. 130-142).
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Memória, História, Testemunho*, colóquio Memória e Desaparecimento, Rio de Janeiro 26-27 agosto 1999.
- GINZBURG, Jaime. "A ditadura militar e a literatura brasileira: tragicidade, sinistro e impasse" in SANTOS, Cecília Macdowell (coord.). *Desarquivando a ditadura, memória e justiça no Brasil*. São Paulo, Editora Hucitec, 2009.
- HUTCHEON, Linda. *The politics of postmodernism*. London, Routledge, 2002.
- KUCINSKI, Bernardo, K. *Relato de uma busca*. São Paulo, Estrela Polar, 2016.
- LEHEN, Leila. "Memórias manchadas e ruínas memoriais em A mancha e O condomínio, de Luis Fernando Veríssimo." *Estudos de Literatura Brasileira. Contemporânea*, n. 43, 2014. (pp. 69-97).
- LEHEN, Leila. "O retorno do reprimido: ditadura, memória e capital em *Prova Contrária*, de Fernando Bonassi". *Cadernos de Letras da UFF- Dossiê: Letras e Direitos Humanos* n° 33, 2006. (pp. 87-103).

- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado*. La Habana, Casa de las Américas, 1983.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes, "Ficção, cidade e violência no Brasil Pós-64: Aspectos da história recente narrada pela ficção", in LEENHARDT Jacques - Sandra PESAVENTO (org.), *Discurso histórico e narrativa literária*, Campinas, Editora da UNICAMP, 1998.
- MEZAROBBA, Glenda. "O processo de acerto de contas e a lógica do arbítrio" in TELES Edson – Vladimir SAFATLE (coord.), *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*, São Paulo, Boitempo, 2015. (pp. 109-122).
- PETRONIO, Giuseppe (coord.). *Il punto su il romanzo poliziesco*. Bari, Laterza, 1985.
- RIBEIRO, Paulo da, "Militares e anistia no Brasil: um dueto disarmônico in TELES Edson – Vladimir SAFATLE (coord.), *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*, São Paulo, Boitempo, 2015 (pp. 15-40).
- SANTOS, Cecília Macdowell (coord.). *Desarquivando a ditadura, memória e justiça no Brasil*. São Paulo, Editora Hucitec, 2009.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Literatura e trauma, um novo paradigma" *Rivista di Studi portoghesi e Brasiliani II*, Pisa - Roma, Fabrizio Serra Editore, 2001. (pp. 103-118).
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Anistia e (in)justiça no Brasil: o dever de justiça e a impunidade" in SANTOS, Cecília Macdowell (coord.). *Desarquivando a ditadura, memória e justiça no Brasil*. São Paulo, Editora Hucitec, 2009. (pp. 541-556).
- TELES, Janaína de Almeida. "Os familiares de morto e desaparecido políticos e a luta por verdade e justiça no Brasil" in TELES Edson – Vladimir SAFATLE (coord.), *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*, São Paulo, Boitempo, 2015. (pp. 253-298).
- VECCHI, Roberto. "O passado subtraído da desaparecimento forçada: Araguaia como palimpsesto" in VECCHI, Roberto – Regina DELCASTAGNÈ (coord.) *Literatura e ditadura. Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, n. 43, 2014. (pp. 133-149).
- VERÍSSIMO, Luis Fernando. *O condomínio*. In: *Outras do analista de Bagé*. Porto Alegre, L&PM, 1982.

Agnese Soffritti doutorada em Iberística pela Universidade de Bolonha, é professora de Língua e Literatura portuguesa na Universidade de Catania (s.d.s. de Ragusa).

Contacto: agnese.soffritti@gmail.com

Recibido: 23/03/2018

Aceptado: 23/10/2018