UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

CARLOS AUGUSTO CARNEIRO COSTA

**Como um corte de navalha:
Resistência e melancolia em *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós**

“Versão corrigida”

SÃO PAULO
2011

CARLOS AUGUSTO CARNEIRO COSTA

**Como um corte de navalha:
Resistência e melancolia em *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós**

“Versão corrigida”

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira.

Orientador:
Prof. Dr. Jaime Ginzburg

De acordo: ____/____/____.

Assinatura do orientador: _____.

SÃO PAULO
2011

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Costa, Carlos Augusto Carneiro.

Como um corte de navalha : resistência e melancolia em *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós / Carlos Augusto Carneiro Costa ; orientador Jaime Ginzburg. – São Paulo, 2011.

162p. : il.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de Concentração: Literatura Brasileira.

1. Literatura brasileira. 2. Ditadura – Brasil. 3. Repressão. 4. Melancolia. 5. Testemunho. 6. Violência. 7. Tapajós, Renato, 1943 -. I. Título. II. Ginzburg, Jaime.

CDD 869.935

COSTA, C. A. C. **Como um corte de navalha**: resistência e melancolia em *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Aprovado em: 04 de maio de 2011.

Banca examinadora

Prof. Dr. Jaime Ginzburg (orientador)

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: Aprovado

Assinatura: _____

Prof. Dr. Luiz Roncari

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: Aprovado

Assinatura: _____

Prof. Dr. Edson Teles

Instituição: Universidade Federal de São Paulo

Julgamento: Aprovado

Assinatura: _____

À minha família.

Ao meu irmão, Luis Augusto Carneiro Costa, que permaneceu em casa, mantendo os laços com a tradição, enquanto eu tomava o rumo dos telegramas.

AGRADECIMENTOS

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela bolsa de estudos que me concedeu durante dois anos. Aos professores Jaime Ginzburg, Jefferson Agostini Melo, José Miguel Wisnik, Murilo Marcondes de Moura e Yudith Rosenbaum, pela experiência bastante afirmativa para minha formação, proporcionada por suas respectivas disciplinas de pós-graduação. Aos professores João Adolfo Hansen e Eduardo Sterzi, pelo gentil aceite do convite para participar da minha banca de qualificação, e pela generosa leitura que fizeram do meu trabalho. Aos professores Márcio Seligmann-Silva e Francisco Foot Hardman, pelas colaborações feitas à minha pesquisa durante os encontros do Projeto Temático “Escritas da Violência”. Ao professor Elcio Loureiro Cornelsen, pelas indicações bibliográficas e pela simpática e produtiva conversa que tivemos sobre meu objeto de pesquisa. Ao professor Jaime Ginzburg, novamente, desta vez pela dedicação, seriedade e competência com que orientou minha pesquisa de mestrado junto ao projeto “Violência e forma”, mostrando-se bastante entusiasmado com a proposta de trabalho. Ao Renato Tapajós, pela simpatia com que nos recebeu em sua produtora e concedeu entrevista, bem como por sua gentileza em ter nos autorizado publicá-la. Ao professor Alfredo Bosi, pela breve, porém, motivadora conversa que tivemos sobre *Em câmara lenta*. Aos professores Luiz Roncari e Edson Teles, pelas observações precisas feitas sobre meu trabalho durante sua defesa. Aos amigos da pós-graduação, em especial, ao Roberto, Ramiro, Gabriela e Cristiana, pelas dicas sobre a pesquisa e pelos momentos de discussão descontraída. Ao Walter, Renan, Omar, Evandro, Fabiano e Fabrício; à Thayne, Inaê, Nilza, Lourrene e Ariadne, pela cumplicidade e pelo companheirismo do ambiente de convivência. Ao Francisco e à Carla, pela generosa hospitalidade com que me receberam em sua residência em São Paulo, durante os meses em que precisei realizar a seleção de mestrado. Aos colegas do grupo “Narrares”, especialmente às minhas amigas Tânia Sarmento-Pantoja e Veridiana Valente, pelo incentivo e pelas conversas sobre literatura sempre produtivas. Ao Jones Gomes, amigo e companheiro intempérie desta caminhada, pelos momentos dedicados à discussão de ideias e ampliação de perspectivas. Ao meu amigo Hosana Negrão, pelo suporte técnico oferecido gratuitamente nos momentos em que o computador sucumbia à minha ansiedade. À Neuzilene, por sua extrema generosidade e pelo apoio moral dado nas horas de maior dificuldade. Aos meus pais, Benedito Santos Costa e Cleonilda Carneiro Costa, pelo cuidado afetivo incondicional e pelo incentivo dado em todos os momentos da minha vida. À minha esposa Marléa, pela compreensão, carinho e amor, e às nossas companheirinhas Justine e Margot, pelo mundo aconchegante que construímos.

Os autênticos artistas do presente são aqueles em cujas obras o horror mais extremo continua a tremer.

Theodor W. Adorno

Mirando así las cosas, se advierte la necesidad de dividir al escritor en dos grupos opuestos: el que informa la situación en el idioma (y ésta sería la línea tradicional), y el que informa el idioma en la situación.

Julio Cortázar

RESUMO

COSTA, C. A. C. **Como um corte de navalha**: resistência e melancolia em *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós. 2011. 162p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Esta dissertação tem como objetivo analisar o romance *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós, e suas relações com o contexto histórico da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), marcado pelo uso da violência extrema como mecanismo de repressão a manifestações artísticas e políticas contrárias ao poder autoritário. Considerando algumas abordagens teóricas sobre a configuração estética do romance moderno, bem como estudos sobre violência, suas ramificações e consequências para a constituição do sujeito, procuramos compreender o romance de Tapajós como produção literária que incorpora em sua elaboração formal os processos antagônicos de sua realidade histórica.

Palavras-chave: Resistência. Melancolia. Narrador. Testemunho. Fragmentação.

ABSTRACT

COSTA, C. A. C. **As a cutting knife**: resistance and melancholy in Renato Tapajós' *Em câmara lenta*. 2011. 162p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

This thesis aims to analyze the Renato Tapajós' novel *Em câmara lenta* (1977), and its relationships with the historical context in Brazil's military dictatorship (1964-1985), marked by the use of extreme violence as a mechanism of repression of artistic and political manifestations against the authoritarian power. Considering some theoretical approaches on the aesthetics of modern novel, as well as some studies on violence, its ramifications and consequences for the constitution of the self, we seek to understand the Tapajós' novel as a literary production that incorporates in its formal structure some antagonistic processes of its historical reality.

Keywords: Resistance. Melancholy. Narrator. Testimony. Fragmentation.

RESUMEN

COSTA, C. A. C. **Como un corte de navaja**: resistencia y melancolía en *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós. 2011. 162p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Esta tesis tiene como objetivo analizar la novela *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós, y sus relaciones con el contexto histórico de la Dictadura Militar de Brasil (1964-1985), marcado por el uso de la violencia extrema como un mecanismo de represión a manifestaciones artísticas y políticas contra el poder autoritario. Considerando algunos enfoques teóricos sobre la configuración de estética de la novela moderna, así como estudios sobre violencia, sus ramificaciones y consecuencias para la constitución del sujeto, buscamos comprender la novela de Tapajós como una producción literaria que incorpora en su estructura formal los procesos antagónicos de su realidad histórica.

Palabras claves: Resistencia. Melancolía. Narrador. Testimonio. Fragmentación.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
 CAPÍTULO I	
PRODUÇÃO E RECEPÇÃO CRÍTICA DO ROMANCE <i>EM CÂMARA LENTA</i>	17
Autoritarismo e engajamento: Renato Tapajós na vida e na ficção.....	17
Antonio Candido: perito de <i>Em câmara lenta</i>	30
Aporia em torno do valor estético do romance de Tapajós.....	36
 CAPÍTULO II	
CONFLITOS EXTERNOS, TENSÕES INTERNAS.....	49
Notas sobre a fragmentação de <i>Em câmara lenta</i>	49
Desordem espaço-temporal.....	56
Apropriações do cinema.....	63
Alternância do foco narrativo.....	68
 CAPÍTULO III	
COMO UM CORTE DE NAVALHA.....	78
<i>Em câmara lenta</i> : uma experiência de choque.....	78
A forma da dor: tortura da personagem Ela e a questão do testemunho.....	82
Negatividade do Eu e crítica da realidade histórica.....	93
Impasses da narração: resistência e melancolia.....	111
 Integração e apontamentos.....	 128
 Referências.....	 135
 Anexos.....	 143

Introdução

E qualquer coisa que eu recorde agora, vai doer, a memória é uma vasta ferida.

Chico Buarque

A elaboração deste trabalho tem como perspectiva central a análise do romance *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós, por meio de uma abordagem histórica, em que são consideradas as determinações sociais do contexto de produção da referida obra. Especificamente, tratamos das relações entre a constituição formal do romance e a violência da Ditadura Militar de 1964.

Um conjunto de obras literárias produzidas naquele período tem como elemento norteador o problema da violência de Estado. Essas obras problematizam o tema da violência através de uma elaboração formal constituída por indeterminações próprias da realidade histórica a que se referem. De modo geral, caracterizam-se por uma elaboração ficcional crítica da opressão do Estado autoritário sobre determinados grupos sociais que promoveram resistência ao regime militar. *Bar Don Juan* (1971), de Antônio Callado, *Quatro Olhos* (1976), de Renato Pompeu, *A festa* (1976), de Ivan Ângelo, e *Zero* (1975), de Loyola Brandão são algumas das principais obras de contestação produzidas na década de 1970.

O romance de Tapajós pode ser inserido nesse contexto. Os procedimentos formais usados em sua construção admitem uma relação conflituosa entre narrador e personagens e a realidade histórica. Cenas de violência são constantemente elaboradas ao longo da narrativa, produzindo no leitor sentimento de empatia pelas vítimas. O emprego da violência em níveis extremos por parte do poder opressor provoca impactos traumáticos tanto no narrador quanto nas personagens. Os efeitos desses impactos se fazem notar, principalmente, nas relações estabelecidas entre o narrador e a realidade que tenta apreender. Decorrem desse processo uma dificuldade de articular a linguagem e de lidar com a memória dos eventos traumáticos. Esse movimento terá ressonância na constituição estética de *Em câmara lenta*, por meio de uma elaboração formal caracterizada por processos de descontinuidade espaço-temporal, fragmentação da narrativa, alternâncias de foco narrativo, deslizos do lugar de enunciação do narrador e reiterações constantes de cenas, palavras e expressões.

A alternância do foco narrativo é um elemento que merece destaque especial dentro deste movimento por constituir-se como um processo de estruturação formal que desestabiliza a percepção clara da perspectiva narrativa adotada no romance. Este assunto será tratado inicialmente na esteira de problemas sobre discurso indireto livre. Porém, a linha de interpretação deste trabalho permite considerar esse problema no contexto dos impactos da violência elaborada na obra. Uma hipótese a ser averiguada é a de que essa alternância pode estar ligada às perturbações do narrador resultantes de experiências traumáticas.

Outra hipótese, e esta se configura como central no estudo, é a de que também podem fazer parte desse estado de indeterminações dois impasses vividos pelo narrador: primeiramente, o da dificuldade de lidar com a memória da violência exercida sobre sua companheira, a personagem Ela, presa e morta em uma sequência de cenas de extremo horror, e a necessidade de narrar essas cenas, como mecanismo de purgação da dor; depois, aquele impasse determinado pela percepção, por parte do narrador, da derrota das forças de resistência à ditadura e a constante incitação a uma luta revolucionária inconsequente.

Acreditamos que as elaborações enunciativas derivadas desses impasses são caracterizadas por um profundo sentimento de melancolia e apresentam, em seu bojo, elementos constituintes de uma estética do choque, elaborados a partir da incorporação formal dos antagonismos sociais da realidade histórica.

Se por um lado queremos determinar as relações do romance *Em câmara lenta* com a violência histórica, enfatizando os procedimentos literários adotados pelo autor em sua construção, por outro nossa intenção é também verificar na obra seu valor testemunhal, na medida em que elabora uma imagem negativa desse passado histórico e que delega voz às vítimas da tortura, voz esta oficialmente negada até hoje aos que buscam justiça por seu sofrimento. Trata-se, portanto, de considerarmos esse romance não apenas como objeto literário de resistência ao autoritarismo militar, mas, também, de resistência ao seu esquecimento, o que nos leva a refletir sobre seu valor político para o presente.

De um modo geral, esta dissertação procura dar visibilidade às seguintes proposições:

- A experiência pessoal de Renato Tapajós de militância política contra o regime militar pode ser considerada elemento determinante na constituição formal do narrador de *Em câmara lenta*;
- O uso de alguns critérios tradicionais de avaliação do valor estético de uma obra literária deve ser revisto diante de um romance como o de Tapajós, pelo fato de

que este não se configura formalmente estruturado por meio de um procedimento de escrita equiparável ao de obras vinculadas ao cânone literário;

- A construção formal descontínua de espaço e tempo pode ser associada aos conhecimentos que Tapajós possui acerca de técnicas cinematográficas;
- A experiência de choque vivida pelo narrador a partir da tortura e morte da personagem Ela pode ser compreendida como determinante na construção de enunciados negativos em relação a si próprio e à realidade histórica, e na forma fragmentária do romance;
- A violência histórica da Ditadura Militar pode ser vista como elemento desencadeador dos impasses e indeterminações observados no percurso narrativo do romance de Tapajós, em que as categorias de resistência e melancolia produzem efeitos de constante tensão na obra;
- *Em câmara lenta* chama a atenção por sua perturbadora elaboração estética vinculada a um processo histórico de extrema violência. Por esta razão, é provocativo considerá-lo como produção cultural de luta contra a barbárie e de sua efetiva rememoração, como meio de evitar que se repita.

É pensando nestas questões que procuramos organizar o trabalho em três capítulos. No primeiro deles trataremos das condições de produção do romance de Tapajós, bem como de sua recepção crítica. Primeiramente, faremos um estudo de *Em câmara lenta* a partir de uma entrevista que nos foi concedida pelo escritor no dia 11 de maio de 2009, em Campinas-SP. Com isto, esperamos destacar as opiniões atuais de Tapajós sobre a autocrítica que realiza no romance, bem como atentar para as razões pessoais que o motivaram a escrevê-lo. De modo bastante preciso, essas questões serão fundamentais para fazermos uma avaliação do engajamento político e artístico do escritor contra o autoritarismo brasileiro.

Um dos pontos altos da trajetória artística de Tapajós diz respeito à proibição do romance *Em câmara lenta* e à sua prisão. Sobre este assunto procuramos pôr em debate um relatório técnico que avalia o romance como subversivo, e um parecer feito por Antonio Candido em defesa de Tapajós. Este procedimento dará ênfase aos critérios de julgamento do romance elaborados em cada um dos documentos. Veremos que o que está em jogo na avaliação do relatório é a ameaça que o livro pode representar para o poder autoritário. Já no parecer de Candido veremos que *Em câmara lenta* é avaliado por critérios que legitimam afirmativamente suas qualidades estéticas.

O debate que estes dois documentos produziram em torno do romance de Tapajós foi intensificado a partir da década de 80, quando vários estudos sobre a obra começam a surgir no meio acadêmico. A partir da abordagem de alguns ensaios e algumas dissertações de mestrado produzidas na área de literatura e em outras áreas, veremos que não há consenso sobre o valor literário de *Em câmara lenta*. Procuraremos apontar, de acordo com nosso entendimento, algumas razões para a produção desta aporia, tentando contribuir de maneira significativa com a discussão.

O estudo realizado no segundo capítulo dará atenção específica às questões de ordem formal, devendo ser compreendido como um conjunto de reflexões que deverão corroborar nossos argumentos construídos no capítulo anterior. Começaremos tratando de algumas concepções teóricas sobre a forma do romance moderno, sobretudo no que toca à questão da fragmentação. Sempre que possível, colocaremos em debate duas visões diferentes sobre o assunto, de modo a dar visibilidade ao ponto de vista que concorre em nosso favor. Serão evocadas concepções clássicas sobre estética, como as de Hegel, Schelling, Schlegel e Adorno, e estudos mais recentes, como os do crítico Anatol Rosenfeld. Tentaremos determinar o lugar de *Em câmara lenta* em meio às proposições teóricas desses autores.

Dentre os problemas que serão abordados na referida discussão, daremos atenção especial às categorias de tempo e espaço no romance de Tapajós. Constituído por um conjunto de 63 fragmentos, o livro se caracteriza pela suspensão da ideia de tempo cronológico, o que desarticula a ordem linear de apresentação dos episódios. Nesse sentido, o foco desta parte do estudo será a descontinuidade e a fragmentação espaço-temporal do romance, bem como seu movimento circular, que resulta da constante repetição de cenas. As principais contribuições para este estudo constituem-se de trabalhos de Anatol Rosenfeld e Benedito Nunes.

Há uma questão bastante sinalizada pela crítica de *Em câmara lenta* que pensamos ser um dos seus poucos pontos consensuais. Trata-se da construção do romance por meio do uso de técnicas cinematográficas. Estudaremos a apropriação dessas técnicas e suas relações com a fragmentação do livro de Tapajós. Daremos atenção especial ao processo de *montagem*, cuja ligação com o romance é um dos fatores determinantes da constituição formal. Também atentaremos para outras técnicas empregadas, como o *close-up* e o *flashback*. Aqui contaremos principalmente com o apoio teórico de trabalhos de Serguéi Eisenstein e Herbert Read, e do estudioso Marcel Martin.

O capítulo finaliza com uma discussão que consideramos extremamente importante para a compreensão do que virá posteriormente. O problema da alternância do foco narrativo no romance de Tapajós constitui-se como uma questão bastante delicada que precisa ser

entendida no campo da interpretação geral do livro. A relação que fazemos entre o narrador e a personagem Ele, supondo que este é uma projeção daquele, não é uma ideia fechada, assim como todas as questões que apresentamos neste trabalho. Entretanto, tentaremos dar uma visão a mais elaborada possível sobre este problema, de maneira que possamos ampliar o debate. Trabalhos de Émile Benveniste, Dominique Maingueneau e Anatol Rosenfeld são as principais contribuições teóricas que nos ajudarão a discutir a questão.

O terceiro capítulo reúne estudos voltados para o cruzamento entre categorias éticas, estéticas e formais detectadas na análise do romance. Seu título, “Como um corte de navalha”, que também dá nome a este trabalho, quer anunciar que o assunto a ser tratado terá como elemento central questões que envolvem profundo sentimento de dor e tristeza. Na primeira parte serão tematizadas as categorias do *choque* e do *sublime*. Tentaremos empregá-las no estudo, considerando os comportamentos do narrador e do leitor diante da realidade apresentada no livro. A análise estará centrada em ensaios de Edmund Burke.

Na segunda parte será analisada a cena de tortura da personagem Ela. Neste momento procuraremos compreender diversas visões que refletem sobre o conceito de tortura, bem como sobre o conceito de testemunho, tentando articulá-los com a atitude tomada pela personagem Ela, a de permanecer em silêncio diante da dor extrema. Também será discutido o processo de identificação do narrador com a personagem, apontando a importância deste processo para a elaboração formal do romance *Em câmara lenta*. Estudos de Conrado Bologna, Giorgio Agamben, Jeanne Marie Gagnebin e Márcio Seligmann-Silva contribuem para esta abordagem.

Em seguida, estudaremos a constituição do narrador do romance de Tapajós, partindo da questão paradigmática colocada por Walter Benjamin sobre a dificuldade que o narrador do romance moderno tem de intercambiar experiências. Trata-se de uma avaliação que considera o narrador de *Em câmara lenta* como um sujeito constituído pelo impacto traumático de determinações externas e que, por esta razão, produz um discurso com profundo grau de negatividade em relação a si mesmo e à realidade histórica. Ainda nesta parte será reservado um espaço para relacionar o romance de Tapajós com outras produções artísticas do mesmo período, como a música e a pintura, procurando encontrar correspondências formais e temáticas entre eles. Analisaremos uma instalação de Cildo Meireles, um desenho de um expreso político feito dentro da prisão e algumas canções de Belchior censuradas pela ditadura.

A integração do estudo culmina com a análise dos impasses vividos pelo narrador entre narrar o trauma e confrontar-se com os inimigos, como forma de resistência, e reconhecer melancolicamente a derrota. Para dar conta da avaliação deste impasse em nosso

objeto de estudo, achamos adequado dialogar com diversos trabalhos teóricos sobre trauma, melancolia e resistência. Dentre os principais autores estão Sigmund Freud, Julia Kristeva e Alfredo Bosi.

CAPÍTULO I

PRODUÇÃO E RECEPÇÃO CRÍTICA DO ROMANCE *EM CÂMARA LENTA*

Autoritarismo e engajamento: Renato Tapajós na vida e na ficção.

Essa gente deforma o ser humano no útero das mães. Nesse sentido, toda atitude contra eles é válida.

Bertolt Brecht

É muito difícil ler uma obra literária sem pensar nas possibilidades de envolvimento pessoal do escritor na história contada. Grande parcela da produção artística inserida principalmente no contexto dos séculos XIX e XX guarda a singularidade de haver sido construída a partir de determinações da experiência pessoal. Em geral, isto ocorre com autores cuja subjetividade tenha sido de algum modo afetada por atos de violência. Consciente ou não desses fatos, o leitor quase sempre constrói expectativas de reconhecer, nos interstícios da obra, elementos ligados à vida pessoal do artista. *Recordações da casa dos mortos* (1862), de Dostoiévski, *É isto um homem?* (1947), de Primo Levi e *Memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, são exemplos clássicos de obras literárias marcadas pelo relato de experiências dolorosas dos seus respectivos escritores.

No romance *Em câmara lenta* a conjunção entre vida e obra de Renato Tapajós se apresenta de modo bastante perturbador, na medida em que dados autobiográficos se entrecruzam com procedimentos narrativos com elevado grau de elaboração ficcional, provocando indeterminações que dificultam a apreensão clara e objetiva da história contada.

Não constitui objetivo deste trabalho o mero estabelecimento de relações entre obra e autor. Porém, acreditamos que uma investigação sobre a atuação política de Renato Tapajós antes e durante os anos de autoritarismo institucionalizado faz emergir importantes questões para refletirmos sobre o papel da resistência artística, política e estudantil à Ditadura Militar. Nesse sentido, como primeiro passo de desenvolvimento dos problemas aqui apresentados, propomos a realização de um breve estudo comparado entre o romance *Em câmara lenta* e a entrevista feita com Renato Tapajós, que permitirá compreender um pouco sobre a relação entre o pensamento do escritor e sua produção literária voltada para o tema da violência da

ditadura. Esta comparação servirá de base para uma avaliação da importância de Tapajós para a produção cultural brasileira contemporânea, assim como para a compreensão de seu engajamento e o sentido de sua obra na luta contra o regime ditatorial.

O romance possui três momentos em que o leitor é levado a conhecer os primeiros anos de militância do narrador, quando este ainda era estudante secundarista em Belém-PA. A segunda vez em que a lembrança desta fase é evocada, a atenção se volta para a revelação da ingenuidade do narrador em relação ao Comunismo e ao seu significado, ao mesmo tempo em que ficamos sabendo do modo como ele passou a se identificar com os problemas sociais ao seu redor:

No colégio todo mundo achava que eu era comunista. Eu não sabia muito bem o que era isso, mas achava bom. Fazia parte de um certo papel. Intelectual, comunista, isso dava uma certa distinção, um destaque necessário para contrabalançar a timidez e a solidão (...) Eu conheci o mundo pelos livros, só depois aprendi a reconhecê-lo na vida. Ali, no sentimento exaltado de revolta, no envolvimento pela emoção, aquelas palavras, que nos livros eram frias, saltaram para dentro da vida, reais, palpáveis, vibrantes: liberdade, revolução, socialismo. Saí de lá de madrugada, cansado, confuso e feliz. *Aquelas ideias haviam se tornado reais, mas estavam todas desarrumadas, desarticuladas, caóticas. Levei muito tempo tentando arrumá-las, mergulhando na vida para colocá-las em ordem. E descobri que sua ordem é a própria vida*¹.

Neste trecho é interessante notar que a desorganização do pensamento do narrador em seus primeiros contatos com ideias de revolução é semelhante ao processo de construção da narrativa, caracterizado por indeterminações e fragmentos descontínuos. Essa situação possui vínculos com o movimento estruturante do romance, que incorpora formalmente as contradições presentes no discurso do narrador. A parte grifada da citação aponta para a forma desordenada como o romance é constituído.

Na entrevista Tapajós afirma que a leitura de obras literárias tomou conta de boa parte de sua infância. Ficava grande parte do dia lendo em uma biblioteca da casa onde morava. “(...) Eu inclusive aprendi a ler antes de ir pra escola. Com quatro ou cinco anos eu já sabia ler. Meu pai tinha uma biblioteca gigantesca (...). Então eu comecei a ler muito cedo”². Em alguns momentos, essa informação se cruza com a fala do narrador de *Em câmara lenta*,

¹ Grifo nosso. TAPAJÓS, Renato. **Em câmara lenta**. 2ª ed. São Paulo: Alfa-Ômega, 1979, pp. 70-72.

² COSTA, Carlos Augusto Carneiro. Militância política, pensamento e literatura: Renato Tapajós e o regime militar no Brasil. **Literatura e Autoritarismo**. Dossiê “Cultura Brasileira Moderna e Contemporânea”. Dezembro de 2009, p. 129. Disponível em: <http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie02/RevLitAut_art12.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2010. A versão integral desta entrevista segue nos Anexos deste trabalho.

principalmente quando este admite que os livros representaram seu instrumento de inserção na vida.

A situação de clandestinidade do narrador também encontra ressonância na militância de Tapajós, que permaneceu escondido até ser preso. O tempo agora é o da enunciação e o narrador se encontra escondido dentro de uma casa, a espera de notícias sobre a personagem Ela. É deste lugar que a voz narrativa se lança em lembranças de momentos de tensão, como aqueles ligados à realização de ações armadas, e de momentos íntimos com a personagem feminina. Essa ideia de clandestinidade dentro do próprio país sugere uma determinada condição de aprisionamento. Sair da casa oferece risco de morte, ou de ser pelo menos capturado. Permanecer dentro é ainda mais agressivo, uma vez que lá o narrador não consegue se esquivar da convivência com imagens dolorosas de seus companheiros mortos:

O vazio, outra vez, como agora, sozinho em casa, sentado na beira da cama, olhando a parede. Quase escuridão, um zumbido surdo, a pele se esticando, os olhos mortos cansados de ver e vendo, ainda uma vez, na parede o rosto dela, os cabelos curtos, os olhos ligeiramente estrábicos dando um ar de distanciamento no rosto branco, como se visse o mundo de longe, com segurança e certeza do que via. O rosto multiplicado assumindo outras formas, outros rostos, todos mortos³.

Se por um lado podemos afirmar que o ambiente carregado de imagens fantasmagóricas dos companheiros constitui uma demanda excessiva de sofrimento para o narrador, o que poderia lhe motivar a abandonar a causa, por outro lado também é possível dizer que a convivência com essas imagens estimula a atitude resistência. Os objetos descritos na casa são apresentados como se estivessem em situação de confronto com o narrador, e parecem incorporar a imagem do próprio torturador. A entrevista com Tapajós mostra que em uma real condição de prisioneiro o torturador tem forma monstruosamente palpável e age não apenas sobre o corpo, mas principalmente sobre a alma:

Pau-de-arara, e no pau-de-arara, você pendurado no pau-de-arara, você sofria espancamento, choque elétrico, afogamento, tudo combinado com o pau-de-arara. Aí tinha a cadeira-do-dragão, que era a cadeira de choque. E, além disso, fuzilamentos simulados, atropelamentos simulados, espancamento indiscriminado dentro da cela. Quer dizer, é um clima de completo terror e de destruição física, mesmo. A gente saía de lá completamente arrebatado do ponto de vista físico (...). E o psicológico também. É um negócio que varia muito. É meio difícil definir como é que foi pra mim essa coisa psicológica. Só posso te dizer o seguinte: quando eu

³ TAPAJÓS, op. cit., p. 24.

saí da cadeia, que eu voltei a fazer cinema, eu levei praticamente nove anos pra conseguir voltar ao tema da militância política⁴.

O romance também apresenta uma cena com descrição de tortura semelhante à relatada por Tapajós, em que os algozes se valem dos mesmos instrumentos usados para torturá-lo, com a adição da coroa-de-cristo. Trata-se da cena de tortura da personagem Ela:

Ela ficou de pé no meio dos policiais (...). Um deles acertou um soco em sua boca (...). O canto de seus lábios estava rasgado e o ferimento ia até o queixo. Eles a seguravam no chão pelos braços e pernas, um deles pisava em seu estômago e outro em seu pescoço sufocando-a (...). O policial enfurecido sacou o revólver e apontou para ela, ameaçando atirar se continuasse calada. Ela continuou e ele atirou em seu braço. Ela estremeceu quando a bala rompeu o osso pouco abaixo do cotovelo (...). Eles puxaram-na pelo braço quebrado, obrigando-a a sentar-se. Amarraram-lhe os pulsos e os tornozelos, espancando-a e obrigando-a encolher as pernas. Passaram a vara cilíndrica do pau-de-arara entre seus braços e a curva interna dos joelhos e a levantaram, para pendurá-la no cavalete⁵.

O caso relatado no romance tem origem em uma experiência bastante traumática para Tapajós. Na entrevista ele conta que em 1972, Aurora Maria Nascimento Furtado, irmã de sua então esposa, foi presa, torturada e morta por policiais militares, depois de uma abordagem policial. A personagem Ela teria sido construída, segundo ele, com base em sua cunhada, assim como vários outros companheiros seus tiveram suas histórias ficcionalizadas no romance. Quando questionado se havia perdido alguma pessoa afetivamente ligada a ele, o escritor responde da seguinte maneira:

Ah, sim, sem dúvida alguma [pausa longa]. A minha cunhada. A pessoa mais próxima que eu perdi foi a minha cunhada, a Lola. A Aurora Maria Nascimento Furtado. Era irmã da então minha mulher, da Laís. E era uma pessoa com quem eu tinha uma proximidade muito grande. Era muito amigo dela. E ela foi assassinada de uma maneira absolutamente brutal. É o assassinato que eu descrevo no *Em câmara lenta*⁶.

Esse evento, associado às torturas sofridas por Tapajós na prisão, bem como à desilusão quanto à tentativa de derrubar a ditadura, deixou o escritor bastante abatido e, por algum tempo, impossibilitado de tratar de qualquer assunto relacionado a esta experiência: “Eu havia escrito o *Em câmara lenta* na cadeia, publiquei o livro, fui preso novamente por causa do livro, mas fora da cadeia eu praticamente não escrevi, nem filmei, nem fiz nada

⁴ COSTA, op. cit. p. 135.

⁵ TAPAJÓS, op. cit., pp. 170-171.

⁶ COSTA, op. cit., p. 137.

durante todo o resto da década de 70”⁷. Tapajós também comenta sobre o significado e a necessidade da luta armada durante os chamados “anos de chumbo”, ressaltando sua validade enquanto meio legítimo de luta diante de uma situação de extrema opressão:

Olha, eu era totalmente fechado com a idéia da luta armada. Quer dizer, a única maneira de realizar as transformações necessárias – derrubar a ditadura, construir o socialismo – só poderiam ser feitos através da luta armada (...). Depois de preso, quando a gente começa um processo de autocrítica, eu vou começar a ter uma visão não quanto à validade da luta armada, mas quanto à correção de tê-la aplicado naquele momento. E hoje em dia, a visão que eu tenho é uma visão muito mais elaborada disso daí. Eu não acho que a luta armada em si seja um pecado. A luta armada é uma forma de luta como qualquer outra que as classes oprimidas podem utilizar pra construir uma sociedade mais justa. O que se tem que levar em conta são as circunstâncias em que a luta armada pode ou deve ser utilizada (...)⁸.

A convicção do escritor dialoga com a expectativa que o narrador constrói no romance em relação à resistência diante do inimigo. A situação de confronto é reiterada várias vezes ao longo da narrativa, de modo que o narrador demonstra comportar-se sob o domínio de um constante estado de alerta. É interessante notar aqui que este estado funciona como mecanismo legítimo de autopreservação. Contudo, muitas atitudes que este narrador toma ao longo da história apontam para uma completa exposição do corpo à ameaça de morte.

O trecho abaixo apresenta uma cena em que as personagens realizam uma ação armada. Nele podemos perceber a tensão que envolve o narrador ao descrevê-la. Ele está ao volante de um carro estacionado em uma esquina próxima a um banco. Sua missão é transportar os companheiros logo que saíam com o dinheiro expropriado. A expectativa mais provável que se poderia criar em torno desta situação é a de que o narrador está ansioso pela chegada dos demais membros do grupo para imediatamente fugirem do local, escapando, assim, de um possível confronto com policiais. Todavia, o que chega ao conhecimento do leitor por meio de um *monólogo interior* – técnica esta que, por sinal, constitui boa parte da narrativa – suspende o fio interpretativo:

As mãos sobre o volante, esperando o momento da largada, o momento em que eles voltem com suas armas e seu dinheiro expropriado. Esperando a possibilidade de surgir um obstáculo, a Polícia, o Exército, o inimigo, todos os inimigos, quase desejando que surjam realmente. Para transformar em atividade, em movimento e ódio represado, o contido desespero – numa explosão de gestos, numa corrida entre o fogo, num matraquear atordoante. E exercer a violência, libertar o peso com que ela oprime o peito, com que

⁷ Ibid., p. 136.

⁸ Ibid., p. 138.

ela estrangula o pescoço e põe um círculo de ferro em volta do crânio. Soltar o grito acumulado, o grito formado por milhares de vozes caladas, o grito jamais proferido e que libertará todos os fantasmas. O grito que resume toda a dor, que é ao mesmo tempo, vermelho como o sangue e luminoso como o sol⁹.

Reflexões sobre o próprio processo de escrita também constituem o romance de Tapajós. Elas surgem especificamente quando o narrador se refere às dificuldades que tem de pensar, seja pela interferência de fatores externos: “Não é possível pensar direito com esse ruído surdo que bate nos ouvidos”¹⁰; seja pela percepção de sua impossibilidade de continuar escrevendo sobre o evento que, de tão insuportável, se torna difícil de compreender. Trata-se não somente de uma reflexão sobre a dificuldade de entender o evento traumático, mas também de uma discussão em torno dos limites da linguagem diante de uma situação profundamente impactante do ponto de vista da violência: “O *jogo de armar*”¹¹ está aí, para quem puder entendê-lo e encaixar todas as peças. Eu não posso mais – nenhuma coerência quando se destroem algumas peças: ela e a confiança”¹². A expressão grifada remete à fragmentação do romance, assim como alude à maneira dispersiva como as lembranças estão organizadas na memória do narrador.

Segundo Tapajós, a ideia de transformar *Em câmara lenta* em romance foi posterior ao início da escrita. Ele explica que depois de algumas páginas concluídas sob o impacto das emoções que sentia dentro da prisão em relação a tudo o que havia acontecido com sua organização, percebeu que poderia dar forma de romance ao texto:

(...) quando eu comecei a escrever o romance eu não estava nem pensando em escrever o romance, eu estava com um monte de sensações, sentimentos etc. engasgados na garganta (...). Depois de eu ter começado a escrever, ele foi começando a tomar forma de romance, até eu tomar consciência de que aquilo era um romance, e aí eu comecei a escrever como tal. Mas comecei a escrever como um jogo de liberação das emoções que estavam rolando¹³.

As circunstâncias de produção do romance também chamam a atenção por seu ineditismo dentro da literatura brasileira do século XX. Tapajós conta que, enquanto estava preso, escrevia em papel manteiga, com letras muito pequenas. Depois, por segurança, copiava o conteúdo em papel de jornal e o escondia dentro da cela. Seus pais, quando iam

⁹ TAPAJÓS, op. cit., p. 140.

¹⁰ Ibid., p. 48.

¹¹ Grifo nosso.

¹² TAPAJÓS, op. cit., p. 87.

¹³ COSTA, op. cit., p. 143.

visitá-lo, levavam para casa a versão escrita em papel manteiga, onde transcreviam com uma máquina de datilografar.

O mais importante a ser ressaltado aqui é o modo como esses originais eram transportados. Tapajós enrolava a folha de papel manteiga e a embrulhava com fita gomada, de modo que ela se tornava impermeável. Após este procedimento, seu formato era o de uma cápsula de medicamento. A mãe do escritor colocava os pequenos embrulhos embaixo da língua e saía sem levantar suspeitas, uma vez que a revista só era realizada durante a entrada dos visitantes.

Associado àquela inicial despreensão de Tapajós em produzir um romance, as circunstâncias sob as quais *Em câmara lenta* foi escrito também permitem crer, basicamente por intuição, que sua fragmentação e dispersividade encontram ressonância em elementos que vão além da situação de perda ficcionalizada no romance, ou do simples fato de que a história obedece a critérios de composição caros ao romance moderno. A forma de *Em câmara lenta* pode ter sido bastante influenciada pela maneira como o livro saiu da prisão. O romance teve nascer decomposto para, posteriormente, ser composto, ou destruído para ser construído¹⁴. A extraordinária manipulação dos fragmentos escritos em papel manteiga possui uma imagem extremamente perturbadora, pois aponta para a sugestão de que antes de ser produzido, o romance de Tapajós foi ruminado.

Em uma perspectiva contextual mais ampla, certamente *Em câmara lenta* absorve formalmente os impactos da era das catástrofes, como caracteriza o século XX o historiador inglês Eric Hobsbawm (1995). Em uma dimensão planetária, viveu-se a angústia da emergência de sistemas de governo fascistas e totalitários, o que gerou graves consequências para a humanidade, como a destruição de cidades inteiras e a aniquilação de milhares de pessoas, dentre elas, aproximadamente seis milhões de judeus. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, assistiu-se a ascensão de duas superpotências (Estados Unidos e União Soviética), que passaram a disputar o controle do mundo até o fim da década de 1980. O clima, nestas circunstâncias, só poderia ser de medo e perplexidade. Na opinião de Hobsbawm, o século XX termina com um profundo sentimento de inquietação, “de crescente melancolia *fin-du-siècle*”¹⁵, com pessoas do mundo inteiro vivendo sob constante desconfiança em relação ao futuro.

¹⁴ Referimo-nos aqui à teoria do túnel, de Júlio Cortázar. Cf. CORTÁZAR, Júlio. **La teoria del túnel**. Disponível em: <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz7.htm>>. Acesso em: 26 fev. 2007.

¹⁵ HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**. São Paulo. Companhia das Letras, 1995, p. 16.

Uma vez suspensos ou escamoteados os principais conflitos daquele século, a preocupação geral é com a possibilidade de que eles retornem em dimensões ainda mais catastróficas. A visão do historiador sobre a vida no século XX possui certa afinidade com a máxima de Adorno e Horkheimer desenvolvida em sua *Dialética do esclarecimento* (1985), cujo conteúdo afirma que a regressão ao estado de barbárie é um fator inerente ao processo civilizatório¹⁶; que quanto mais racionalizadas forem as relações entre as sociedades e entre elas e suas respectivas instituições de representação social, mais os indivíduos estarão sujeitos a reproduzir a barbárie, sob novas e inimagináveis formas. Segundo Hobsbawm,

(...) houve, a partir de 1914, uma acentuada regressão dos padrões então tidos como normais nos países desenvolvidos e nos ambientes da classe média e que todos acreditavam piamente estivessem se espalhando para as regiões mais atrasadas e para as camadas menos esclarecidas da população¹⁷.

A expectativa era a de que quanto mais esclarecidos fossem os indivíduos, quanto mais desenvolvidos fossem seus meios de produção, suas relações pessoais e seus mecanismos de sobrevivência, maior seria a possibilidade de se conviver em uma sociedade sem conflitos de qualquer ordem. Toda essa expectativa utópica se retrai de maneira irreversível quando a utilização do gás químico, da bomba atômica e das câmaras de gás passa a se configurar como uma constante ameaça à existência da humanidade.

Paralelo a esses acontecimentos de ordem mundial, o Brasil passaria por dois momentos políticos caracterizados pelo autoritarismo e suas consequentes práticas de violência que provocaram desordem nas relações entre indivíduos de alguns setores sociais e instituições repressoras do Estado. O primeiro diz respeito à implantação da ditadura do Estado Novo (1937-1945), comandada por Getúlio Vargas. O segundo, o mais longo, refere-se à Ditadura Militar iniciada em 1964 e que se prolongou até 1985. Momentos diferentes que possuem vários aspectos em comum, como a proibição da liberdade de expressão, cassação de mandatos políticos, censura dos meios de comunicação, tortura e assassinato de opositores ao regime.

Em câmara lenta foi produzido durante este segundo momento. Renato Tapajós pode ser considerado um sobrevivente por tudo o que passou dentro da prisão. Seu engajamento se faz notar tanto na arte quanto na militância política. Para Marcelo Ridenti (2010), boa parte das obras de arte produzidas a partir do final dos anos 50 constituiu-se pelo que denomina

¹⁶ Cf. ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

¹⁷ HOBBSAWM, op. cit., p. 22.

“estrutura de sentimento”. Havia, segundo ele, um “sentimento de pertença” que unia artistas e intelectuais de esquerda em torno de um ideal revolucionário contrário às determinações dos militares. Precisamente, o autor define esse movimento como “estrutura de sentimento da brasilidade (romântico) revolucionária”¹⁸. Essa tese dialoga com outra exposta em um de seus trabalhos anteriores¹⁹, em que o autor defende a existência de um romantismo revolucionário como característica fundamental da produção artística dos anos 60 e início dos anos 70. Havia, neste caso, uma vontade de transformação da sociedade, a partir da construção de um homem novo, que seria encontrado em sua forma mais primitiva de convivência social.

A tese de Ridenti tem como fonte o trabalho de Michel Löwy (1990) sobre o romantismo revolucionário. Dentre as quatro categorias de romantismo definidas por Löwy, a última, a que denomina *Romantismo revolucionário*, é a que está mais alinhada à proposta do romance *Em câmara lenta*. De acordo com o autor, esse romantismo, que também chama de utópico, “recusa, ao mesmo tempo, a ilusão de retorno às comunidades do passado e à reconciliação com o presente capitalista, procurando uma saída na esperança do futuro” (LÖWY, 1990, p. 16). Em seguida, Löwy acrescenta que esse olhar dos adeptos do romantismo revolucionário voltado para o passado, ao mesmo tempo em que se projeta para o futuro, implica uma “*negação* radical, apaixonada e irreconciliável com o *presente*”²⁰, ou seja, com o capitalismo e a sociedade burguesa industrial”²¹.

No romance de Tapajós é possível encontrar ecos dessa especificidade de romantismo. Trata-se de um movimento contraditório dentro da própria estrutura do romance, em que o sentimento de frustração pela impossibilidade de derrubar a ditadura, isto é, a negação do presente, alterna com indicações de que uma geração futura dará conta do processo revolucionário: “Porque nós, os já marcados, os comprometidos, não podemos mais. Eu não posso mais”²². Esse lamento contrapõe-se à afirmação da resistência, por mais que esta tenha sido aniquilada. O narrador define-se como “sobrevivente de um exército derrotado e vitorioso porque nossa derrota mostrará o caminho e esse caminho conduzirá os outros e então o inimigo será destruído”²³.

¹⁸ RIDENTI, Marcelo. Brasilidade revolucionária como estrutura de sentimento: os anos rebeldes e sua herança. In: _____. **Brasilidade revolucionária**: um século de cultura e política. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 87.

¹⁹ Cf. RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

²⁰ Grifo nosso.

²¹ LÖWY, Michel. Marxismo e romantismo revolucionário. In: _____. **Romantismo e messianismo**: ensaios sobre Lukács e Benjamin. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1990, p. 17.

²² TAPAJÓS, op. cit., p. 152.

²³ Ibid., p. 174.

Procurando dar uma visão um pouco mais ampla sobre o engajamento de Tapajós contra o autoritarismo militar, tentaremos agora realizar uma abordagem sumária sobre sua atuação na Ala Vermelha, a partir da visão de um historiador politicamente comprometido com a luta contra o regime, e que observou de perto os desdobramentos do conflito entre Estado e resistência.

Em seu livro *Combate nas trevas*, Jacob Gorender (1990) analisa o percurso revolucionário desenvolvido pela esquerda brasileira, que se inicia com as ilusões quanto à possibilidade de transformação da sociedade, e culmina com o processo de guerrilha urbana e rural. Sua posição em relação aos fatos relatados em seu livro é orientada em parte por sua experiência pessoal, em uma linha de análise memorialística. Na ocasião do início da Ditadura, o historiador precisou viver durante seis anos em regime de clandestinidade, protegendo-se de possíveis represálias por conta de suas concepções políticas e de seus cursos ministrados na Faculdade de Filosofia em Goiânia sobre Marxismo. Por outro lado, o autor assume o caráter historiográfico do livro, que é desenvolvido de modo dominante.

Durante a ditadura, várias decisões do governo tornaram difícil a permanência de alguns intelectuais, estudantes e políticos no Brasil. Uma das soluções imediatas foi o auto-exílio. Entretanto, houve quem permanecesse no país, ainda que de modo clandestino, pois já não era possível qualquer forma de manifestação pública de repúdio ao regime. Houve também quem preferisse simplesmente silenciar-se. Mas este silêncio não se deveu apenas ao medo. Muitos o preferiram, dada a necessidade de permanecer vivo, quando o heroísmo se fazia inútil.

Segundo Gorender, dentro da própria esquerda brasileira “prevalece a tendência à fragmentação”²⁴. Os vários “rachas” surgidos dentro dos partidos políticos logo após as primeiras derrotas sofridas pela esquerda são os indícios de que as formas de resistência à ditadura não poderiam caminhar em um sentido coeso, como se as organizações pensassem em um plano comum de desmantelamento do Estado ditatorial. A decisão pela luta armada, bem como seu modo de construção, seguiu orientação intelectual dos principais líderes revolucionários que àquela altura já haviam encampado resistência²⁵ em outros países da América Latina.

Principal mecanismo de luta armada, o *foquismo* é considerado como o grande trunfo da Revolução Cubana. Sua dinâmica de funcionamento corresponde à formação inicial de um pequeno grupo de guerrilheiros que se concentra em regiões preferencialmente montanhosas,

²⁴ GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**. São Paulo: Ática, 1990, p. 79.

²⁵ No caso de Cuba, o termo é Revolução.

de onde empreende resistência. Objetivamente, de acordo com Gorender, Ernesto Che Guevara, líder revolucionário e criador da *teoria do foco*, acreditava na existência de condições favoráveis à luta. Para o historiador, a expectativa quanto à construção de um foco de guerrilha por um resumido número de atores, em uma região camponesa, consistia no efeito que ele causaria na consciência da massa. Esperava-se que o povo desenvolvesse empatia com aqueles guerrilheiros e entrasse decisivamente no processo revolucionário.

Em câmara lenta é constituído por algumas passagens desenvolvidas a partir de reflexões do narrador que dialogam com a referida teoria. Primeiramente o romance faz uma alusão direta à atuação guerrilheira do líder da Revolução Cubana. Referindo-se à opção da personagem Venezuelano de participar da construção de focos de guerrilha no Brasil, o narrador diz: “Ele sabia vagamente que o próprio Guevara estava indo para lá [Bolívia]”²⁶. Em outra passagem são apresentados com bastante clareza os objetivos da construção da guerrilha urbana e as expectativas da organização quanto à adesão da massa no movimento revolucionário:

O que a organização pretende é a guerrilha rural. Todos os esforços estão voltados para esse objetivo (...). A estrutura da organização nas cidades, no momento, é apenas para acumular fundos, armas e homens para enviar para o campo. Quando a guerrilha começar, aí sim, vamos interferir na política. O foco será um pólo de atração, um exemplo para todos os revolucionários e para o povo²⁷.

As duas falas citadas acima sugerem que Renato Tapajós, ao escrever o romance, era possivelmente autoconsciente em relação à teoria do foco. Ele também foi capaz de perceber e reconhecer no romance o fracasso das organizações de esquerda. Uma das autocríticas que faz diz respeito à ineficiência da guerrilha urbana e, principalmente, à incapacidade que tinha a organização de conquistar a simpatia do povo. As reflexões do narrador são construídas em torno de indagações: “Afinal porque falhamos? Porque diminuímos de número a cada dia, porque ninguém respondeu ao nosso chamado, porque não conseguimos ir para o campo, porque as organizações foram destruídas, porque estamos tão isolados e impotentes”²⁸.

O PCdoB (Partido Comunista do Brasil)²⁹ tinha em seu Manifesto a demanda fundamental de implantar no país um governo popular, encampado por uma revolução

²⁶ TAPAJÓS, op. cit., pp. 20-21.

²⁷ Ibid., p. 45.

²⁸ Ibid., p. 152.

²⁹ Nome recuperado pela dissidência do PCB (Partido Comunista Brasileiro) a partir de 1962, como reivindicação das origens históricas do partido, fundado primeiramente em 1922.

proletária que, inevitavelmente, só poderia se concretizar através de um conflituoso processo revolucionário. Conforme Gorender, o PCdoB teve como objetivo principal:

(...) a conquista de um governo popular revolucionário – fórmula emprestada à Aliança Libertadora Nacional, de 1935 – e repeliu a luta pelas reformas de base. Tarefa imediata devia ser a instauração do novo regime – antiimperialista, antilatifundiário e antimonopolista. O que não se daria pelo inviável caminho pacífico, porém pela violência revolucionária³⁰.

Renato Tapajós pertencia a este partido e, mais especificamente, era membro da Ala Vermelha, ramificação criada em 1967, fruto de uma cisão interna ao PCdoB. Conforme Gorender, esta organização de tendência mais radical, cujo nome se contrapunha irônica e ideologicamente à Ala Branca do mesmo partido, era constituída basicamente por estudantes e membros das Ligas Camponesas. Sua criação está associada a uma percepção de que o movimento de resistência se mantinha inerte e inoperante diante da difícil situação política do país. Tornava-se necessário construir uma nova consciência revolucionária que pudesse dar conta da expressiva demanda de hostilidade que se apresentava diante dos militantes. Seu programa não era muito diferente, na prática, do que propunha o partido. Sua meta principal era promover resistência à ditadura e o encaminhamento de um processo revolucionário pelo viés privilegiado da luta armada.

Com o objetivo de obter recursos financeiros e garantir uma boa estrutura nos focos de guerrilha, várias organizações realizaram expropriações nos principais centros urbanos do país, como Belo Horizonte, Recife, Rio de Janeiro e São Paulo. Ainda em 1969, a Ala Vermelha iniciava um processo de autocritica quanto à validade da luta armada e aos meios práticos utilizados para garantir o funcionamento da resistência. A prisão e morte de alguns membros foram cruciais para novas tomadas de atitude dentro do grupo, bem como para novos desentendimentos, o que provocou a dissidência e formação de outras correntes, umas ainda ávidas pela luta armada, outras conscientes de sua impossibilidade diante do forte aparato militar do Estado autoritário.

Do conjunto de membros da Ala Vermelha presos no ano referido acima, destacamos o até então cineasta e jornalista Renato Tapajós. Sua prisão ocorreu em agosto de 1969, a partir de uma ação sistematicamente construída entre alguns militares e o pai de um militante de esquerda. Na entrevista, o escritor conta como se deu sua prisão:

³⁰ GORENDER, op. cit., p. 34.

A história física da minha queda é mais ou menos assim: um militante que era do movimento estudantil, secundarista, aliás, por causa de outras quedas na organização, a repressão foi atrás dele. E esse militante foi abrigado num aparelho clandestino da organização, onde eu estava morando nessa época. Pelo que a gente sabe, ele teve contato com o pai dele, que era um oficial da reserva, que negociou com os órgãos de repressão. Tipo, eu entrego meu filho se vocês garantirem que ele não vai sofrer nada. Podem segui-lo que ele vai levar. E aí foi o que aconteceu, quer dizer, ele foi seguido, embora ele não soubesse onde era o aparelho. Mas a repressão ou seguiu, ou viu ele ser colocado dentro do carro, levado pra esse aparelho. No dia seguinte, de madrugada, o aparelho foi invadido pela polícia. Eu não estava lá. Prenderam quem estava lá, mas a gente ficou sem notícias e eu cheguei por volta de meio dia, uma hora da tarde, nesse aparelho, e fui preso na porta do aparelho³¹.

A partir daí, Tapajós ficaria cinco anos preso, passando por várias seções de tortura. Durante esse período, foi transferido diversas vezes para diferentes prisões. A OBAN (Operação Bandeirantes) foi o primeiro destino do escritor. Neste lugar, segundo ele, passou pelas mais violentas formas de tortura: “Foi o período de tortura mais violento. Foram oito dias de inferno mesmo. A Operação Bandeirantes funcionava em São Paulo, na esquina da Rua Tutóia com a Abílio Soares, no quartel da polícia do Exército. E era um centro de torturas violentíssimas³².

Transferido deste lugar, Tapajós passou aproximadamente quatro meses preso no DOPS-SP (Departamento Oficial de Política Social de São Paulo). Em seguida, foi levado para o presídio Tiradentes³³. Após um ano, foi levado para a Casa de Detenção do Carandiru, onde permaneceu por seis meses. Depois retornou novamente para o Tiradentes, ficando por mais seis meses. Com a demolição deste, Tapajós foi transferido para o presídio do Hipódromo, ficando lá alguns meses, antes de retornar para a Casa de Detenção do Carandiru. Sua última transferência foi para a Penitenciária do Carandiru. Foi posto em liberdade em setembro de 1974. Passados todos esses anos na prisão e sob regime de tortura e constante ameaça de morte, o resultado não poderia ser outro:

A respeito de problemas políticos, o primeiro trabalho que eu vou fazer envolvendo a questão de prisão, tortura, direitos humanos etc., é o filme *Em nome da segurança nacional*, que é de 1983. Portanto, nove anos depois da prisão. E mesmo aí eu continuava com uma dificuldade enorme de escrever, ou fazer filme, ou fazer qualquer coisa a respeito do período de cadeia. Eu já conseguia, depois de 1983, falar muito livremente e muito amplamente da

³¹ COSTA, op. cit., p. 134.

³² Ibid., p. 135.

³³ Desativado em 1972 por conta de obras de construção de uma estação de metrô. Da estrutura da época hoje só existe sua fachada.

milîtancia. Mas da cadeia, da tortura, era um troço que estava bloqueado. Eu não conseguia falar³⁴.

Certamente o contexto que envolve o processo de prisão de Renato Tapajós, os meios utilizados para escrever sem ser notado, o sofrimento causado pela tortura, a lembrança da crueldade exercida sobre sua cunhada, tudo isso exerceu influência no procedimento literário adotado para escrever *Em câmara lenta*. Por esta razão, é necessário ressaltar aqui que o engajamento político de Tapajós não abdica de um trabalho cuidadoso com a linguagem. Para ser compreendida de um ponto de vista engajado, a obra literária não deve prescindir de uma linguagem e uma forma que lhe qualificam como tal. Não é por falar em nome das massas que o escritor precisará abdicar de um fazer artístico com qualidades estéticas afirmativas. Seu engajamento reside justamente onde a linguagem não se faz gratuita e não se reduz à mera informação ou a um simples canal de veiculação de uma ideologia. Sua arma não é a foice nem o microfone diante da multidão, mas, sim, a palavra, e esta poeticamente construída³⁵. *Em câmara lenta* vincula-se a esta concepção de engajamento.

Antonio Candido: perito de *Em câmara lenta*.

*Lutar com palavras
é a luta mais vã.*

Carlos Drummond de Andrade

Renato Tapajós iniciou sua carreira de escritor em um contexto bastante desfavorável para a produção literária. Sua atuação na Ala Vermelha do PCdoB contribuiu para a formação de um efetivo movimento de resistência ao regime militar. Após a decretação do AI-5, entrou para a clandestinidade, ingressando definitivamente no processo de guerrilha urbana. Em 1977, três anos após ser liberado de sua primeira prisão por conta da militância política,

³⁴ COSTA, op. cit., p. 136.

³⁵ Essa visão diverge profundamente daquela apresentada por Jean Paul Sartre em *Qu'est-ce que la littérature?* De acordo com o modelo sartreano, a literatura, para ser engajada, deve prescindir, ou relegar ao plano secundário a atenção dada à dimensão estética da obra, e primar pela repercussão social de sua investida. Esse engajamento recusa a poetização da linguagem, em favor de uma escritura literária que seja perfeitamente compreendida pela massa.

publica *Em câmara lenta*, pela editora Alfa-Ômega. Quinze dias após a publicação, no dia 27 de julho, é preso novamente e, no dia 12 de agosto, o livro é censurado.

A conclusão de um relatório³⁶ feito pelo DEOPS (Departamento Estadual de Ordem Política e Social) assegura que a obra elabora “ataques e calúnias aos Governos, disfarçada por uma casca literária”³⁷. Em defesa de Tapajós que respondia o processo em liberdade, em 12 de fevereiro de 1978, Antonio Candido emitiu um parecer sobre o romance em que dá visibilidade às suas qualidades literárias e considera que “não é um livro subversivo”³⁸.

Esta parte do trabalho pretende analisar os referidos documentos com o objetivo de compreender seus respectivos critérios de avaliação do romance. A expectativa que se cria em torno da leitura do relatório é a de que o seu conteúdo tratará de questões de cunho estritamente judicial. Curiosamente, boa parte do procedimento de análise e dos argumentos nele apresentados aponta para a elaboração de um conjunto de questões que procuram diminuir o valor estético de *Em câmara lenta*. Seus comentários são construídos a partir de um olhar canônico e divergem dos critérios de Candido tanto no que se refere ao tema quanto no que diz respeito à forma. A exposição crítica desses dois documentos em um estudo sobre o romance de Tapajós ajuda a dar maior visibilidade à sua importância atual para a compreensão de parte da produção literária brasileira da década de 1970.

O processo de produção e recepção de *Em câmara lenta* tornou-se um caso singular na recente cultura brasileira por sua ousadia literária e pelos consequentes problemas com a censura do livro e prisão do autor. Não é sem razão que os dois primeiros textos analíticos do romance foram escritos em circunstâncias judiciais por um relator do DEOPS e um crítico literário que, naquela ocasião, atuou como perito.

A análise tem como primeiro objeto o documento emitido pelo DEOPS no dia 17 de agosto de 1977, intitulado *Relatório de Análise nº 201*. O timbre possui a seguinte inscrição: “Ministério do Exército, Comando II Exército, Quartel General, CODI/ II Ex-DOI”³⁹. No

³⁶ Documento que compõe o inquérito policial que indiciou Renato Tapajós por subversão. Esse material encontra-se anexado à dissertação de mestrado em Ciências Sociais de Mário Augusto Medeiros da Silva, de título *Prelúdios & noturnos: ficções, revisões e trajetórias de um projeto político*, defendida em 2006 na Unicamp. O autor afirma que encontrou o referido documento por meio de referências de Aldo Lins e Silva, advogado de Renato Tapajós durante o processo, e de Fernando Mangarielo, diretor e editor da Editora Alfa-Omega na ocasião da publicação do romance *Em câmara lenta*. É importante chamar a atenção aqui para o fato de que este relatório não está apresentado na íntegra. No material que dispomos, ele inicia no item 6, como se fosse o último de um capítulo anterior. Prova disso é que em seguida inicia-se o capítulo V, intitulado “Análise circunstancial da obra”. Certamente o que ficou para trás poderia ser útil para a presente análise. Entretanto, a parte disponível já oferece informações bastante relevantes para os nossos propósitos.

³⁷ Apud SILVA, Márcio Augusto Medeiros da. *Prelúdios & noturnos: ficções, revisões e trajetórias de um projeto político*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais): Unicamp, 2006, p. 219.

³⁸ Ibid., p. 221.

³⁹ Ibid., p. 215.

espaço reservado ao assunto, o relator indica que o documento trata do caso de Renato Carvalho Tapajós e o livro *Em câmara lenta*, evitando usar o termo “romance”. Chega ainda a mencionar três codinomes provavelmente usados por Tapajós dentro da clandestinidade: Cláudio, Pedro e Passarinho.

A estrutura do relatório aponta para a elaboração de um estudo literário. O relator indica os objetivos do livro, o método de composição e o estilo de escrita empregado. Analisa também a capa e, o que é incomum em uma análise literária, o material usado para a confecção do livro. Depois disso, detém-se na análise do enredo, dividindo o romance em Estória Principal e Estória Secundária. Sua conclusão é precedida por referências ao processo de defesa de Renato, em que faz acusações ao seu advogado, chamando-o de “costumaz defensor de subversivos”⁴⁰. A autoria do relatório não é revelada no corpo do documento. Entretanto, de acordo com uma citação feita por Mário Augusto Medeiros da Silva em sua dissertação, a partir de um artigo publicado na *Folha de São Paulo* no dia 18 de agosto de 1977, o responsável pela redação do relatório teria sido o delegado Alcides Singillo.

Sobre a capa o relator limita-se a descrever com certo distanciamento a sequência de imagens de uma boca aberta, fechada e sangrando, tal como apresentada nas duas edições da obra. O objetivo do livro, segundo a análise, é fornecer uma imagem completamente negativa da repressão, por meio da denúncia da violência do Estado autoritário. Além disso, o livro procuraria “difundir os erros e acertos da subversão”⁴¹. O relator opta por se referir à obra somente como um livro, ao invés de romance, uma vez que nega seu fundamento literário. Afirma inclusive que Tapajós o classifica como romance para se proteger de qualquer acusação de subversão. Compara as atitudes das personagens com as dos heróis épicos, o que, em nossa opinião, trata-se de uma relação equivocada, pois a luta durante a ditadura era de um grupo de indivíduos contra a nação, e não mais em favor dela, como na narrativa épica.

O uso do *flashback*, ou “campo psicológico ou reflexivo”, é reconhecido pelo relator como recurso literário empregado no livro. Sabemos, entretanto, que se trata de uma técnica narrativa primariamente ligada à linguagem cinematográfica. Afirma que essa técnica foi introduzida no Brasil por Lígia Fagundes Teles, com o romance *As meninas*, e que na Europa “encontra-se em estágio mais avançado”⁴². Sabendo que o livro de Teles foi publicado pela primeira vez em 1973, se torna difícil não pensar no lugar que o relator reserva a obras anteriores que em algum momento utilizaram-se da referida técnica, como *Grande sertão*:

⁴⁰ Ibid., p. 218.

⁴¹ Ibid., p. 215.

⁴² Ibid., p. 216.

veredas (1956), de Guimarães Rosa, com as perturbadoras lembranças de Diadorim elaboradas por Riobaldo, ou no romance *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, com as fantasmagóricas imagens de Madalena na memória de Paulo Honório.

Na descrição do enredo da “estória principal”, o leitor é surpreendido com uma informação que em nenhum ponto do livro é possível detectar. O relator comenta que a ação que culminou com a prisão da personagem Ela foi “surpreendida por uma ação policial denominada ‘Operação Arrastão’”⁴³. Até onde podemos recordar, não há no romance qualquer referência a esta operação. Mais adiante o relator acrescenta que o autor descreve “com fantasiosas [sic] e inverossímeis pormenores a prisão e morte, sob tortura, de uma militante, em algum órgão de segurança”⁴⁴. Este comentário é altamente provocativo porque, ao destacar o elemento fantasioso presente nas descrições de tortura da personagem Ela, o relator acaba reconhecendo, involuntariamente, o caráter ficcional do livro.

No relatório, Tapajós também é acusado de incitar a violência, por meio de um discurso que convoca os militantes de esquerda a continuarem a luta, e de ensinamentos sobre táticas de guerrilha. Sobre uma passagem que cita do romance: “meu compromisso é com os mortos”, o relator afirma se tratar de uma expressão que manifesta perseverança e instiga “vingança dos companheiros mortos”⁴⁵. Sabemos que, contrário a esta constatação, o romance elabora formalmente um discurso que eleva o sentido moral da resistência, e não exatamente propõe vingança, sobretudo porque nenhuma obra literária que se apresente como contestadora de algum processo de violência incorpora em sua estrutura o horror com o objetivo de disseminá-lo.

Sobre a “estória” secundária, o relator destaca negativamente a narração “fria e chocante” do assassinato do piloto do barco que conduzia os guerrilheiros pelos rios da selva amazônica, e elogia a ação das forças armadas que, segundo ele, realizaram uma “fantástica operação”⁴⁶ de captura dos guerrilheiros.

No parecer de Antonio Candido, a perspectiva de avaliação é rigorosamente invertida. O crítico destaca desde as primeiras linhas as qualidades literárias do romance *Em câmara lenta* e procura eliminar, através do debate com o próprio relatório do DEOPS, qualquer possibilidade de vinculação do romance com práticas de incitamento à violência.

⁴³ Ibid., p. 216.

⁴⁴ Ibid., p. 217.

⁴⁵ Ibid., p. 217.

⁴⁶ Ibid., p. 218.

Indagando-se sobre o efeito subversivo que o livro poderia causar no leitor, Candido é lapidar em sua resposta: “Não”⁴⁷.

Entre as várias razões dadas para justificar sua defesa, Candido expõe primeiramente a essência poética do livro, exatamente por se tratar de um romance construído através do trabalho artístico com a linguagem, e não com o alto grau de referencialidade que domina o discurso histórico ou jornalístico:

Em câmara lenta não é um livro subversivo, devido a uma série de razões. Em primeiro lugar, porque é um romance e, portanto, escrito num tipo de discurso marcado pela predominância da “função poética” (Jakobson), isto é, a que se caracteriza pelo fato da palavra ter a si mesma como finalidade principal; pelo fato da palavra ser trabalhada em função das suas propriedades específicas⁴⁸.

Esta afirmação contradiz a acusação feita por Alcides Singillo em seu relatório, que reduz *Em câmara lenta* ao nível de um livro meramente informativo, amputando-lhe as qualidades de romance. A atribuição de um caráter predominantemente ficcional ao livro de Tapajós libera-o de sua associação errônea com o discurso referencial, ainda que seu processo de fabulação tenha agregado elementos históricos. É nessa perspectiva que Candido complementa seu raciocínio dizendo que “não se pode (...) tomar como informativo, como documento, um discurso de tipo literário, que visa a criar um universo específico, diferente da realidade, embora a tenha como matéria prima e procure tomar o seu lugar”. Mais adiante ainda acrescenta que “um erro vulgar consiste em pensar que a força da literatura vem da realidade que descreve; quando, de fato, esta força provém do teor estético da linguagem usada”⁴⁹.

A ambiguidade do discurso literário também é ressaltada por Candido como sendo um dos componentes que impedem uma relação objetiva da linguagem poética com o discurso documental. O texto ficcional constitui-se, assim, por um dispositivo enigmático que somente pode ser decifrado depois de um laborioso trabalho de interpretação. Esta qualidade não é reconhecida pelo relator Alcides Singillo quando procura estabelecer relações diretas entre os acontecimentos do romance e os eventos históricos que se sucederam durante a ditadura. Ele não considera que a realidade construída no livro de Tapajós produz efeito de verdade

⁴⁷ Ibid., p. 221.

⁴⁸ Ibid., p. 221.

⁴⁹ Ibid., p. 222.

principalmente pela maneira como a linguagem é manipulada. Para Candido, “é arriscado tomar como documento um romance”⁵⁰.

Referindo-se à forma do romance *Em câmara lenta*, o crítico realça sua fragmentação, sua descontinuidade espaço-temporal e seu movimento circular, que o faz girar em torno de um mesmo núcleo de ação – a morte da personagem Ela. Por esta razão, afirma não se tratar de um “retrato documentário, contínuo e fiel da realidade”⁵¹. Sua narração levanta dúvidas do início ao fim, principalmente por conta da constante alternância do foco narrativo e dos vários deslizes do lugar de enunciação do narrador, deixando em suspensão a certeza sobre quem de fato realiza determinado enunciado. Dúvidas também surgem por conta das diversas demonstrações que o narrador dá de sua incapacidade de recuperar plenamente os fatos que pretende contar. Um discurso afirmativo no sentido de pretender fornecer uma visão completa do passado não se articula com essa precariedade do narrador. Por esta razão, não é possível considerar o romance como um simples registro documental. Mesmo que seja estudado enquanto tal – o que não deixa de ser legítimo – não se pode deixar de atentar para sua dimensão predominantemente literária.

O interesse de um leitor de *Em câmara lenta* não é o de assimilar as ideias expressas em suas páginas para em seguida pegar em armas e travar luta contra o Governo. Também não é o de lê-lo para conhecer com clareza a recente história brasileira. Antonio Candido salienta que o principal objetivo de um leitor diante de qualquer obra literária é, antes de qualquer coisa, a busca pela contemplação estética. Diríamos, contudo, que esta contemplação não anula a possibilidade de atribuir relações entre a construção estética do romance e as contradições da sociedade. É nessa direção que o crítico afirma que “é possível que o leitor de *Em câmara lenta*, tudo sentido, tudo vivido, tudo pesado, tire da sua interpretação uma conclusão prática do que leu”⁵².

O fechamento do parecer consegue reunir toda a argumentação em defesa do livro em torno da negação de sua tendência à incitação da violência. Candido sugere que o romance quer negar a validade das práticas que o próprio narrador reconhece como mal sucedidas por conta de erros cometidos pelas organizações de esquerda. Apostando na procedência desta afirmação, precisamos deixar claro que a negação a que se refere o crítico não diz respeito à intenção da resistência, que é completamente legitimada pelo escritor, mas à opção pela luta solitária, sem a participação do povo:

⁵⁰ Ibid., p. 222.

⁵¹ Ibid., p. 222.

⁵² Ibid., p. 224.

Ressalvando a ambiguidade dos textos literários, o que pessoalmente infiro, se me situo neste plano, é uma *sugestão*, indireta, não formulada, mas poderosa, *contra* a subversão. Sugestão contra a eventual inutilidade de tudo que se descreveu. Parece haver no fim do livro, com efeito, uma atmosfera que faz sentir como são inúteis os tipos de ação que nutrem a narrativa; como é negativo o caráter isolado e quase anti-social do guerrilheiro; como é vazia a ação humana que não se enquadra nos desígnios, na vontade dos outros homens, de uma coletividade⁵³.

A conclusão a que Candido chega é bastante provocadora porque se concentra em apenas um dos pólos que estabelecem as contradições formais do romance. O crítico não leva em conta, embora tenha razão em seu comentário, que apesar de reconhecer o fracasso da resistência armada, o narrador põe constantemente em evidência o mérito da ação, da iniciativa de se posicionar contra o poder opressor, ainda que o resultado seja a derrota: “Todas as certezas se perderam, embora continue sabendo que o gesto não foi em vão (...). Mesmo errado, valeu a pena”⁵⁴. O que está em jogo, neste caso, não é o desfecho da luta, mas o compromisso moral com a resistência: “(...) a única coisa certa que se pode fazer. A única: lutar. Qualquer outra alternativa é fuga, é demissão, é colaboração com o inimigo”⁵⁵.

O parecer de Antonio Candido foi fundamental no processo de defesa de Renato Tapajós. O escritor foi a julgamento e absolvido no dia 25 de abril de 1978⁵⁶. A liberação do romance *Em câmara lenta* para publicação de sua segunda edição ocorreu um ano depois, em 1979. Na ocasião, o livro obteve o nono lugar em uma lista de dez livros mais vendidos⁵⁷.

Aporia em torno do valor estético do romance de Tapajós.

E é claro que a história é verdadeira embora inventada.
(...)

A palavra tem que se parecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo. E a palavra não pode ser enfeitada e artisticamente vã, tem que ser apenas ela.

Clarice Lispector

⁵³ Ibid., p. 224.

⁵⁴ TAPAJÓS, op. cit., pp. 47-48.

⁵⁵ Ibid., p. 49.

⁵⁶ Cf. SILVA, op. cit., p. 147. Há uma divergência de informações quanto à data exata do julgamento na dissertação de Mário Augusto Medeiros da Silva e na dissertação de Eloísa Aragão Maués. O primeiro apresenta a data do dia 25. A segunda afirma que a absolvição ocorreu no dia 24.

⁵⁷ Cf. SILVA, op. cit., p. 150.

Veremos nesta altura de nosso estudo que vários trabalhos realizados sobre *Em câmara lenta* reconhecem, na esteira de Antonio Candido, suas qualidades estéticas. Uns são mais extensos, resultado de pesquisas de mestrado, tanto na área de Literatura, quanto em outras áreas, como a História e as Ciências Sociais. Outros são constituídos por breves ensaios que destacam algum ponto específico. Há também trabalhos sobre a produção literária da década de 1970 no Brasil que fazem importantes referências ao romance em um ou dois parágrafos. É o caso de três críticas recentes que levantam questões bastante provocativas para nossos objetivos. Iniciemos por sua análise.

Primeiramente, apresentamos um comentário de Flora Süssekind (2004), extraído de seu livro *Literatura e vida literária*. Dois trechos são dignos de nossa atenção pelo teor depreciativo com que a autora se refere ao romance de Tapajós:

O sucesso desta literatura político-memorialista se explica, então, em parte pela tentativa dessa geração mais jovem de suprir, via memória alheia, as lacunas do próprio conhecimento histórico; em parte pela necessidade de um outro tipo de leitor purgar culpas suscitadas pelo próprio alheamento ou pelo apoio, mudo ou não, dado ao golpe, servindo-se para tal purgação da leitura atenta e obsessiva de quaisquer relatos de calvários políticos que lhe chegassem às mãos. Mesmo alguns, como *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, com pouca preocupação literária, mas minuciosos e abusando de uma “retórica emocionada” nas descrições de cenas de tortura – para a delícia de certo tipo de leitor-vampiro⁵⁸.

Desse modo, a “quase tortura”, a experiência de choque a que se poderia submeter o leitor, não chega a se realizar. Pelo contrário, dilui-se, em câmara lenta, a tensão. No mesmo movimento que transforma os protagonistas do romance em heróis de fácil identificação e o horror em exibição emocional, excesso descritivo-ornamental⁵⁹.

É importante nos questionarmos sobre o que Süssekind quer dizer quando se refere a um tipo de leitor que pretende ler o romance para se livrar da culpa de ter apoiado o golpe. Parece-nos que a autora confere ao romance um valor utilitário semelhante ao presente no relatório de análise feito pelo DEOPS. Não obstante, ela reduz ainda mais o valor literário de *Em câmara lenta* ao relacioná-lo com “quaisquer relatos” de sofrimento provocado por práticas de tortura. Fazendo assim, demonstra elevado grau de indiferença à legitimidade da literatura de testemunho, cujas características, sabemos, não são as mesmas encontradas em um romance tradicional, e seus critérios de valoração estética divergem daqueles lançados por um olhar canônico. É o que a autora deixa explícito ao afirmar que o romance de Tapajós

⁵⁸ SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*: polêmicas, diários e retratos. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004, p. 76.

⁵⁹ Ibid., p. 77.

possui “pouca preocupação literária”. Além disso, ridiculariza seu público leitor, que teria como principal razão de leitura o prazer em contemplar o derramamento de sangue, do mesmo modo como o telespectador se coloca diante da televisão para se horrorizar (prazerosamente, diga-se de passagem) com cenas de violência apresentadas pelo chamado “jornalismo verdade”.

A autora afirma não ter sido atingida pelo sentimento de choque ao ler o romance. Parece-nos que esse comentário está ligado a um padrão de gosto estritamente pessoal, uma vez que vários relatos que ouvimos durante o percurso desta pesquisa enfatizaram a dificuldade de concluir a leitura de *Em câmara lenta* devido à sensação perturbadora que provoca. Enquanto Sússekind se interessa em identificar quem são os heróis da história, interessa-nos saber o que o sofrimento desses “heróis” pode provocar no romance em termos de antagonismos formais. E se *Em câmara lenta* é constituído por um “excesso descritivo-ornamental”, é necessário saber as razões para este excesso, ou antes, se há de fato esse excesso.

No artigo “O romance de resistência nos anos 70”, embora Renato Franco (1998) reconheça a importância política do livro de Renato Tapajós enquanto objeto de luta contra o esquecimento da violência de Estado, acaba lançando sobre ele um olhar crítico igualmente guiado por expectativas canônicas, minimizando seu valor estético. Afirma ter o romance “defeitos evidentes, como uma linguagem desleixada e narrações paralelas (...) que parecem não conseguir se articularem de modo satisfatório”⁶⁰. Novamente surge aqui o interesse em saber quais as razões dessa “linguagem desleixada”, e se ela é mesmo desleixada e, enquanto tal, defeituosa. Não seriam esses defeitos antes virtudes, na medida em que se apresentam como uma nova possibilidade de configuração estética de lidar com uma realidade histórica extremamente violenta?

Regina Dalcastagnè (1996), em seu livro *O espaço da dor*, ao se referir às diversas possibilidades do diálogo entre literatura e história, elabora o seguinte comentário sobre o romance de Tapajós:

Mas apesar desse diálogo se dar das formas mais variadas, ele só pode se concretizar por obras verdadeiramente artísticas, obras que perdurem como tal através do passar dos anos, mantendo sempre diferentes níveis de leitura. Como isso se quer dizer que toda uma longa lista de livros escritos com a pretensão de serem romances e de se tornarem documentos de uma época muitas vezes não consegue atingir nem uma coisa nem outra. Esses livros

⁶⁰ FRANCO, Renato. **O romance de resistência nos anos 70**, p. 5. Disponível em: <<http://lasa.international.pitt.edu/LASA98/Franco.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2008.

têm que ser compreendidos num outro contexto, analisados não literária, mas sociologicamente, como resultado de uma experiência de opressão e censura. Só assim livros como *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós – misto de considerações sobre a guerrilha e chocantes descrições de tortura –, podem ser decodificados. Os melhores romances sobre o período são justamente aqueles que conseguem transitar com competência e elegância da história à ficção⁶¹.

A discussão apresentada nesta fala gira em torno da maneira como elementos históricos são elaborados esteticamente em uma obra literária. O exemplo de um aproveitamento mal sucedido seria, segundo a autora, o romance *Em câmara lenta*. Nessa perspectiva, Dalcastagnè primeiramente acusa o livro de Tapajós de não ser uma legítima obra de arte. Em seguida, destitui seu status de romance, reduzindo-o a um nível inferior a um documento histórico. Depois, desautoriza os críticos literários de seu estudo, delegando essa possibilidade apenas aos sociólogos. Por fim, sentencia *Em câmara lenta* como um livro incompetente, que não daria conta de uma elaboração estética elegante do processo histórico.

Os comentários de Sússekind, Franco e Dalcastagnè colocam-nos o desafio de tentar responder à seguinte questão: o que torna o livro *Em câmara lenta* uma obra de ficção?

Em estudo sobre a literatura kafkiana, Luiz Costa Lima (2005) atribui um valor positivo a obras literárias que são elaboradas por meio do aproveitamento da visão de mundo do escritor. O critério de qualidade estética e de autenticidade da obra sugerido pelo crítico corresponde à capacidade que o escritor tem de representar a si mesmo em uma linguagem desatrelada de modelos canônicos:

No caso específico da obra ficcional, (...) a obra é tanto mais valiosa quanto mais expressiva de seu criador. Na criação ficcional, a autenticidade, o insurgir-se à imitação de modelos, corresponderia a representações de um modo de ver, conceber e articular a realidade; seria pois uma auto-representação⁶².

Em câmara lenta é, antes de tudo, a imagem do sofrimento e da angústia de Renato Tapajós na prisão. Contém, como ele próprio afirma na apresentação do romance, um elevado grau de emoção pessoal produzida pelo calor do momento em que via ruir o projeto revolucionário de sua organização. Esse olhar emocionado, lançado no calor da hora, é incomum e não é devedor a nenhuma outra produção literária brasileira de sua época. Inédito são suas condições de produção; sua análise primeira por parte de um delegado policial e um

⁶¹ DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor**. Brasília: Editora da UnB, 1996, p. 48.

⁶² LIMA, Luiz Costa. **Limites da voz**: Montaigne, Schlegel, Kafka. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005, pp. 271-272.

perito literário; a prisão do autor e a censura do livro. Mas não é só isso. A constituição do sujeito que narra o romance também merece ser tratada como um caso singular. É evidente seu abalo emocional provocado pela morte da personagem Ela. Diante dessa circunstância, não se pode esperar a construção de um discurso apaziguado com formas “elegantes” de escrita. Sua estrutura é lacunar e dissociativa, ao mesmo tempo em que é fragmentária e descontínua. A opção por este procedimento narrativo não é gratuita. Ela acompanha a perturbação do narrador e suas precárias condições de exprimir-se através da linguagem. A forma “desleixada” do romance configura a forma da dor que sentem o narrador e todas as personagens, principalmente a personagem Ela, que não precisa de um “leitor-vampiro” que se interesse por seu sofrimento, bastando, para isso, que este leitor tenha um mínimo de humanidade e empatia com ela.

Comentando uma passagem do romance *Crime e castigo*, de Dostoievski, em que Raskolnikov sonha que seu cavalo é espancado, Maria Rita Kehl (2004) afirma que:

Não só o personagem que corre, em prantos, para beijar o focinho do animal moribundo, mas também o leitor é capaz de sofrer, por identificação, com a tortura e o sofrimento impostos ao animal. A dor do bicho representava, para o personagem, a sua própria dor⁶³.

O caráter ficcional de *Em câmara lenta* tem a ver com o extraordinário modo como a linguagem é trabalhada, no sentido de fornecer uma imagem bastante imprecisa do que significou lutar contra o poder opressor da ditadura militar. Seu mérito não está em representar a luta contra o regime, mas em construir, a partir da percepção da derrota, um ambiente caótico a partir da elaboração de imagens que capturam o sofrimento e dão-lhe forma artística através de uma linguagem esteticamente construída. Repetições da cena de tortura da personagem Ela; rupturas bruscas de pensamento; reiteração constante de palavras e expressões; deslizes do lugar de enunciação do narrador, que provocam indeterminações sobre quem detém o discurso, todos esses procedimentos narrativos estão relacionados com a dificuldade que o narrador tem de lidar com a realidade que o cerca. Eles são a expressão de um sujeito traumatizado. Nessa perspectiva, é válido reproduzir aqui uma fala de Antonio Candido citada anteriormente, na qual afirma que a força da literatura não está diretamente relacionada com a realidade que quer descrever, mas, sim, com a profundidade estética com que a linguagem é manipulada.

⁶³ KEHL, Maria Rita. Três perguntas sobre o corpo torturado. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Marcia (orgs.). **O corpo torturado**. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004, p. 16.

Em câmara lenta é competente e elegante na medida em que não prescinde de uma linguagem e um procedimento narrativo que incorporam as contradições sociais, e não se reveste com uma carapuça literária historicamente privilegiada para contar o inerrarrável, o que consistiria em um desequilíbrio formal bastante acentuado. A opção de Tapajós é por uma apropriação literária da realidade a partir de sua própria aporia. Nesse sentido, defeitos, excessos e desleixos são os componentes mínimos desta realidade, e não exatamente do romance.

Outros trabalhos sobre *Em câmara lenta* empreendem uma visão mais afirmativa do ponto de vista estético e ajudam a realçar nossa perspectiva de análise.

Nancy T. Baden (1999), no livro *The muffled cries*, em que analisa a literatura brasileira produzida durante a ditadura militar no Brasil, comenta sobre as relações que o romance de Renato Tapajós estabelece com procedimentos narrativos próprios do cinema, principalmente no que se refere à montagem.

Ao contrário do que defendemos neste estudo, Baden afirma que o romance é narrado somente em primeira pessoa. A autora considera que a narrativa é apenas apresentada a partir do ponto de vista do narrador, tirando, assim, o mérito das importantes participações das personagens Venezuelano e Ele, ambas apresentadas em terceira pessoa. Por outro lado, sua avaliação quanto à linguagem empregada no romance é bastante positiva. Baden afirma que “in contrast with the everyday language are more poetic phrases and passages utilizing chaotic enumeration”⁶⁴. Esse comentário toma como exemplo uma fala do narrador quando este se encontra dentro da casa que lhe serve de esconderijo: “Bem, agora as sombras, os destroços, os fragmentos do futuro, o montão de coisas perdidas, os sonhos, as esperanças, os rostos, os olhos agora”⁶⁵. Segundo a autora, essa enumeração de situações, que podemos associar ao processo de construção paratática, dá ao texto “fluidity and its montage effect”⁶⁶.

Baden também afirma, a certa altura de sua análise, que o romance de Tapajós tem função jornalística. Por todas as razões que apresentaremos mais adiante, principalmente no que toca à dificuldade de narrar e ao aspecto descontínuo e dissociativo da linguagem, caracterizar a função do romance como jornalística acaba reduzindo uma de suas principais qualidades, que é a de provocar estranhamento, algo bastante “estranho”, com o perdão do pleonismo, à linguagem jornalística.

⁶⁴ BADEN, Nancy T. **The muffled cries**: the writer and literature in authoritarian Brazil, 1964-1985. Lanham, New York, Oxford: University Press of America, 1999, p. 109.

⁶⁵ TAPAJÓS, op. cit., p. 151.

⁶⁶ BADEN, op. cit., p. 109.

Em um estudo em que analisa os romances *Reflexos do baile* (1976) e *Em câmara lenta*, Vânia Pinheiro Chaves (2003) eleva as qualidades estéticas do livro de Tapajós, não apenas por sua dívida a recursos cinematográficos, como também pelo próprio processo de construção literária que, segundo a autora, é inovador e eficaz, tornando-o um paradigma da ficção brasileira da década de 70:

O seu título já parece insinuar que ficaram a dever-se à sétima arte os processos fundamentais da sua construção histórico-discursiva: os planos em contraponto, os grandes planos, os planos de conjunto, os *closes*, os cortes, os diferentes ritmos, as imagens repetidas. A nítida influência da arte cinematográfica não redundava, porém, em descuido de procedimentos próprios do literário e enriquece o romance, graças à sua novidade, modernidade e eficácia significante⁶⁷.

Em sua dissertação de mestrado em História Social, Eloísa Aragão Maués (2008) realiza um estudo sobre a produção do romance, suas relações com a questão do testemunho e o processo judicial decorrente da censura do livro e prisão de Tapajós. A autora afirma que “há, explicitamente, no romance de Tapajós o compromisso com a história”⁶⁸. Isso significa dizer que *Em câmara lenta* teria compromisso com a “verdade” e que sua linguagem, na linha do que afirma Baden, não prescinde da objetividade jornalística. Nossa inclinação interpretativa consiste em considerar que o romance de Tapajós não é constituído por uma linguagem objetiva que trata a matéria histórica com elevado grau de verdade, uma vez que o próprio narrador, por todas as dificuldades mencionadas anteriormente, acaba se colocando em uma posição de inconfiabilidade. Portanto, não é prudente analisar o romance, esperando extrair dele informações precisas sobre o que de fato ocorreu durante a ditadura. Para Lima,

(...) o verossímil, sem se confundir com “um pouco verdadeiro”, está em contato com o “verdadeiro”. Só assim a obra de ficção, a partir de seu meio próprio, o meio das imagens e não dos conceitos, perspectiviza a “verdade”, i. e., é capaz de pô-la em questão, de ser crítica, sem ser didática⁶⁹.

Um ponto de contato consensual entre nosso estudo e a dissertação de Maués diz respeito à crítica feita ao comentário redutor de Süsskind sobre a qualidade literária do romance de Tapajós. A historiadora é bastante pontual ao afirmar que, em sua análise,

⁶⁷ CHAVES, Vânia Pinheiro. História estilizada, romance em fragmentos. *Reflexos do baile e Em câmara lenta*: formas paradigmáticas da ficção brasileira dos anos 70. **Românica**, nº 12. Departamento de Literaturas Românicas, 2003, p. 8.

⁶⁸ MAUÉS, Eloísa Aragão. **Em câmara lenta, de Renato Tapajós**: a história do livro, experiência histórica da repressão e narrativa literária. Dissertação (Mestrado em História Social): USP, 2008, p. 48.

⁶⁹ LIMA, Luiz Costa. **Mimesis**: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 64.

A autora restringe e diminui o público leitor, desclassificando senão a todos, ao menos a grande maioria dele. Escapou-lhe que mediante esse novo gênero literário, marcado por forte teor testemunhal, manifestava-se uma consciência crítica da época, responsável, em certa medida, por comunicar as então recentes experiências históricas do país e a denúncia da barbárie a que muitos cidadãos eram submetidos⁷⁰.

No artigo “Livro e prisão: o caso *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós”, Sandra Reimão (2009) afirma tratar-se o romance do escritor paraense de uma autobiografia centrada na “participação do autor na guerrilha urbana durante a década de 1960”⁷¹. É inegável a relação existente entre o narrador e o escritor do romance, principalmente no processo de produção da autocrítica. Entretanto, não podemos tomar *Em câmara lenta* a partir de classificações generalizantes que acabam restringindo sua dimensão artística. É possível dizer, então, que se trata de uma narrativa memorialística, de um romance-denúncia, de um romance político, ou de um relato testemunhal. Certamente, em todos esses gêneros haverá o elemento autobiográfico. Mas não podemos reduzir o romance a uma autobiografia, sobretudo porque antes de qualquer classificação, estamos diante de uma obra de ficção híbrida e polifônica.

Na dissertação de mestrado intitulada *O anti-heroísmo no romance Em câmara lenta*, Lucimeire Viana Nunes (1999) descreve o caráter da personagem Ela e associa-o, baseada em atitudes de inconformismo e no desejo de transformação social, ao aspecto trágico dos heróis clássicos. A autora sugere a existência de semelhanças entre o processo de heroicização da personagem de Tapajós e o dos heróis épicos. Entende as personagens problemáticas dos romances da década de 1970 antes como anti-heróis do que como heróis, na medida em que “ganham notoriedade por sua natureza complexa”⁷². Sua base teórica fundamental é a *Teoria do Romance*, de Georg Lukács. Para Lucimeire, este anti-herói contemporâneo “sujeita-se ao fracasso e ao aniquilamento moral”⁷³. Mais adiante afirma que o anti-herói tem como perspectiva única o sofrimento, dada a sua fraqueza diante do inimigo, como se isto fosse uma forma de predestinação. De acordo com a autora, o anti-herói

Vai almejar a liberdade, inviável aos olhos do poder. Não conseguindo, seu destino é o dilaceramento interior, que é onde ele se fortalece e se engrandece. Em meio à degradação, esse herói procura uma integridade e

⁷⁰ MAUÉS, op. cit., p. 143.

⁷¹ REIMÃO, Sandra. Livro e prisão: o caso *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós. **Em questão**, Porto Alegre, v. 15, n. 1, jan./jun. 2009, p. 100. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/viewFile/9065/5799>>. Acesso em: 05 jul. 2010.

⁷² NUNES, Lucimeire Viana. **O anti-heroísmo no romance Em câmara lenta**. Dissertação (Mestrado em Letras): UFCE, 1999, p. 13.

⁷³ Ibid., p. 15.

passa a instaurar uma consciência crítica. É a partir daí, interpretando Lukács, que o homem busca atingir sua essência⁷⁴.

A aplicação do pensamento lukacsiano na avaliação da personagem Ela é tão problemática quanto a imagem do herói da *Teoria do romance*. Isto porque em Lukács o objetivo da obra literária é representar os conflitos sociais de maneira fiel ao real, de modo a pôr em evidência as qualidades essenciais do homem, tornando-o capaz de superar sua condição de opressão. A reprodução totalizadora e fiel da realidade é, na opinião de Lukács, “o verdadeiro critério da grandeza literária”⁷⁵.

Em câmara lenta é incompatível com esta visão. Nele não encontramos narração fidedigna ao real, no sentido defendido pelo teórico húngaro. Além disso, não há no romance idealização quanto à possibilidade de superação das dificuldades. A imagem apresentada é a de uma realidade histórica conflituosa e impossível de ser transformada. Por esta razão, também é difícil de sustentar uma comparação entre o “heroísmo” da personagem Ela e o de um herói épico. Não há procura por “integridade” no romance de Tapajós. Suas personagens são cindidas do início ao fim da história, e o máximo que conseguem realizar, os que sobrevivem, é a crítica quanto à validade de seus gestos e ao fracasso da resistência.

Prosseguindo sua análise, Lucimeire afirma que a cena de tortura da personagem Ela produz efeito *catártico* no leitor.

No pensamento adorniano não há possibilidade de conciliação de conflitos produzidos por forças em oposição. Em obras literárias em que há ressonância desses fundamentos, os impasses sociais não se resolvem. A realidade é percebida como categoria negativa dentro do processo histórico. As relações sociais se estabelecem por meio do conflito entre indivíduo e Estado, situação em que se revela a pobreza da experiência e a incompletude do ser humano. Para Jaime Ginzburg (2003), “esses antagonismos” presentes no romance moderno “nos levam à experiência da fratura, da incongruência, de um movimento inquietante e nunca completo”⁷⁶. Essa experiência não está desvinculada da experiência de *choque* aprofundada pelo contexto catastrófico das duas grandes guerras. Juntamente com os antagonismos formais, essa categoria está no cerne do pensamento adorniano, e se configura como um dos principais pontos de divergência com a romântica concepção lukacsiana de representação.

⁷⁴ Ibid., p. 20.

⁷⁵ LUKÁCS, Georg. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: _____. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

⁷⁶ GINZBURG, Jaime. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. **ALEA**, v. 5, n.1, jan/jun 2003, p. 78.

Nesse sentido, nossa impressão diante da referida cena não admite outra coisa senão a produção de *choque*. O procedimento empregado na construção das imagens de tortura, ao invés de purificar o sujeito (a alma) por meio de sua identificação com a vítima, apresenta o mal como ameaça constante e susceptível de repetição. Diríamos, então, que em vez de produzir assepsia catártica, esta cena, iniciada e finalizada com forte presença abjetal, isto é, aquilo que de tão horroroso se torna indizível, produz *tensão*.

Ginzburg (2010) também possui um importante ensaio em que analisa a cena de tortura da personagem Ela e enfatiza o processo de empatia desenvolvido pelo narrador com a vítima como elemento determinante na constituição formal do romance. De acordo com o crítico, “para descrever a dor, o narrador assume uma perspectiva que remete ao ponto de vista da própria moça”⁷⁷. Assim como o que defendemos em nosso estudo, Ginzburg é enfático ao afirmar que o romance de Tapajós é bastante provocativo do ponto de vista formal e ético, e que “é muito difícil examinar um texto como esse com procedimentos convencionais da crítica literária, pois o impacto e o choque impedem uma fruição fluente”⁷⁸.

Jayme Alberto da Costa Pinto, em seu artigo “O narrador de *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós”, problematiza a configuração do narrador a partir das relações do romance com a violência histórica. Seu argumento central é o de que essa violência exige de Tapajós a adoção de mecanismos de expressão diferentes daqueles valorizados pelo romance tradicional. Trata-se, de fato, de um ponto em comum com algumas questões que estamos discutindo nesta dissertação. Entretanto, em seu percurso analítico, Pinto aborda o problema da alternância (o autor usa o termo “oscilação”) do foco narrativo de modo superficial, apenas afirmando que esse processo “provoca justamente estranheza no leitor”, e que Ele (a personagem masculina) seria o nome do narrador⁷⁹. Como será possível observar na última parte do próximo capítulo, essa questão não pode ser tratada de maneira automática, considerando as dificuldades que a alternância do foco narrativo traz para a interpretação do romance, principalmente no que diz respeito à determinação do foco predominante e à relação que a personagem Ele possui com a figura do narrador.

Para finalizar esta etapa do trabalho, gostaríamos de apresentar o depoimento de um ex-general do Exército que atuou na época da ditadura. O depoimento faz parte de um conjunto de relatos de ex-militares reunidos no livro *Os anos de chumbo: a memória militar*

⁷⁷ GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. Tese de Livre Docência. USP, 2010, p. 268.

⁷⁸ Ibid., p. 266.

⁷⁹ PINTO, Jayme Alberto da Costa. O narrador de *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós. **Literatura e Autoritarismo**. Dossiê “Escritas da Violência”. Novembro de 2008, p. 4. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie/art_09.php>. Acesso em: 13 fev. 2011.

da ditadura. São dois fragmentos da fala de Adyr Fiúza de Castro em que relata como ocorreu a prisão, tortura e morte da militante da ALN Aurora Maria Nascimento Furtado. É necessário transcrever os fragmentos praticamente na íntegra por conta do efeito que seu sentido completo produz quando comparado com a cena de tortura da personagem Ela do romance *Em câmara lenta*. Seguem os dois fragmentos do depoimento:

Do ponto de vista da valentia, há algumas pessoas que eu poderia ressaltar. Certa vez, uma moça – o nome dela é Aurora Maria Nascimento Furtado – estava cobrindo um “ponto” com o chefe da sua organização, debaixo da ponte de Benfica ou de Olaria, não sei bem, quando passou uma viatura do pessoal que, naquela época, era encarregado da luta contra o tráfico de entorpecentes, e que achou que aquele casazinho era traficante. Estou contando o caso exatamente como me contaram, e acho que é verídico. Então, deixaram a viatura em cima do viaduto, e um agente desceu para interpelá-los (...). Então chegou para perto deles, sorrateiramente, e disse: “Seus documentos!” Ele ficou meio aparvalhado, mas ela abriu a bolsa, tirou uma pistola e deu um tiro na cara do agente. E ficou ali com o revólver, enquanto o camarada fugia. Ela combateu todos os outros agentes que assistiram o lance lá de cima do viaduto, crentes de que estavam lutando contra uma traficante. Então fizeram um cerco, e ela saiu correndo para a avenida Brasil. Na avenida Brasil, um conseguiu segurá-la pelas pernas e, debaixo de muito pau, a pegaram e meteram-na na viatura. Ela cobriu, com a própria vida, a fuga do chefe. Foi levada para a Invernada de Olaria. E eles não estavam nada satisfeitos com um dos seus companheiros morto, com o rosto completamente esfaqueado. Calculo o que fizeram com ela⁸⁰. (...) eu estava no CODI, no I Exército, quando o comandante do DOI me telefonou: “Chefe, recebi informações que capturaram uma moça, e agora chegaram à conclusão de que deve ser gente nossa. Eu mandei um oficial meu ir lá identificá-la. Ela está em péssimo estado, não vai resistir nem uma ou duas horas mais. O senhor quer que a traga?” “Não, não traga coisa nenhuma. Quem é ela?” Ele disse o nome: “Aurora Maria Nascimento Furtado”. Um livro que um desses camaradas escreveu diz que, na Invernada, ela foi submetida à “coroa de Cristo”, um negócio que aperta a cabeça. Isso não me foi dito nem pelo comandante do DOI, nem pelo oficial que foi à Invernada de Olaria. Mas, se eles fizeram isso, fizeram crentes de que estavam lidando com uma traficante fria, que matou um dos seus friamente. Acho que essa moça era muito valente, mas não deu entrada em DOI. Não “abriu” coisa alguma. Os documentos que estavam com ela fizeram com que o pessoal da Invernada acabasse desconfiando que ela não era traficante e que estava simplesmente cobrindo um “ponto”. Morreu no mesmo dia. Já foi levada para a delegacia, segundo me informaram, bem ruinzinha: havia sido baleada, espancada, já chegou lá bem “malita”. Mas ela cobriu, durante mais de vinte minutos, a fuga do chefe. Então, era uma moça valente, quer dizer, estava profundamente estruturada⁸¹.

⁸⁰ D’ARAÚJO, M. C.; SOARES, G. A. D.; CASTRO, C. (orgs.). **Os anos de chumbo**: a memória militar sobre a repressão. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p. 76.

⁸¹ Ibid., p. 77.

Com exceção de algumas variações de informação e da referência ao nome da vítima, o depoimento é um dado importante sobre o evento. Entretanto, ainda que tenha sido registrado por meio de um discurso referencial, com informações sobre lugares, ações policiais e o próprio estado de saúde da vítima, não podemos tomar o relato como verdadeiro. Por um lado, porque é produto da memória individual; por outro lado, porque o próprio ex-general explicita a possibilidade de haver discrepância no relato, ao afirmar que reproduz a história exatamente como lhe havia sido contada. Ainda que tivesse sido testemunha direta, a recuperação memorialística é sempre lacunar. Mas a questão central a que queremos chegar diz respeito ao procedimento narrativo usado no relato. Em princípio, não há metaforização da linguagem. Depois, não há intenção de chamar a atenção do interlocutor através de repetições e reiteraões de palavras ou frases. Não há, sobretudo, a procura da palavra poética para reconstruir o ambiente de violência que provocou a morte da militante. Todas as informações chegam claras e objetivas ao nosso conhecimento.

É possível fazer uma analogia entre alguns trechos deste relato e a narração do romance de Tapajós. Em primeiro lugar, temos a referência à valentia da personagem Ela, que no romance é reiterada por meio da narração do seu sofrimento diante da tortura, ou no capítulo em que o narrador elabora o perfil da militante, em meio à narração de uma cena de intimidade entre Ela e Ele: “Depois aprendi a conhecê-la melhor. A coragem física: nunca hesitava no perigo, as tarefas mais difíceis ela enfrentava sem demonstrar receio. Capaz de se lançar sozinha diante do inimigo”⁸². Em segundo lugar, a primeira parte do relato remete-nos imediatamente à narração de alguns trechos da cena de tortura da personagem Ela, como na ocasião em que Ela e outros dois companheiros são abordados por um policial. Os três estão em um carro dirigido pela personagem Ele. Assim é descrita a cena:

Evitando as ruas mais movimentadas, procurou uma que desse diretamente na avenida. Quando já estava quase na metade ele percebeu que a rua estava bloqueada por uma batida policial (...). Parou o carro lentamente (...). Um policial aproximou-se e pediu os documentos. Ele os entregou: o policial examinou-os lentamente. Estavam em ordem. Com os documentos na mão, o policial deu a volta no carro, olhou pela janela onde ela estava (...). No banco traseiro um outro companheiro segurava uma maleta escura; o policial pediu para ver o que tinha na maleta e na maleta tinha uma metralhadora; ela se voltou para trás. Sua mão descreveu um longo arco em direção ao banco traseiro, mas interrompeu o gesto e desceu suavemente na abertura da bolsa escondida entre os dois bancos da frente (...). O rosto impassível olhava para a maleta que o outro segurava, mas os dedos se fecharam sobre a coronha do revólver que estava na bolsa (...). O revólver disparou, clarão e estampido rompendo o silêncio. O policial, atingido na testa, foi lançado para trás,

⁸² TAPAJÓS, op. cit., p. 165.

rolando no chão (...). Ela atirou outra vez e outro policial, que levantava uma metralhadora, caiu. Ela correu por entre os carros e quase todos os policiais foram atrás dela, atirando sempre (...). Os policiais pararam de atirar e um deles conseguiu alcançá-la, segurando-a por um braço. Ela se voltou e bateu com a coronha do revólver na cabeça do policial. Este lançou-se sobre ela e ambos rolaram pelo barranco (...). Ele agarrou sua perna e, enquanto ela procurava não perder o equilíbrio, outros policiais chegaram. Cercaram-na e caíram sobre ela acertando socos em seu rosto, pontapés em suas costas, tentando segurá-la (...). Puxaram-na pelas algemas: ela caiu ao chão e foi arrastada, rasgando a roupa e a pele macia de encontro às pedras do terreno⁸³.

As primeiras linhas deste trecho são determinadas por movimentos e gestos lentos que caracterizam boa parte dos acontecimentos do romance. Na situação da abordagem policial, o uso dos advérbios “lentamente” e “suavemente” marca esse ritmo. Na sequência, com as três personagens em fuga, a narração é absorvida pelo ritmo acelerado que a cena adquire. O disparo do revólver constitui a ruptura e inversão da velocidade dos acontecimentos. Daí em diante, os verbos “correr”, “agarrar”, “rolar”, “atirar”, “lançar-se”, “cercar” e “arrastar” passam a marcar o ritmo da narração. Nesta perspectiva, é importante destacar a incorporação formal do episódio em questão pelo romance. A abordagem policial, a fuga e a perseguição não são narradas sem que seus movimentos tenham ressonância na estrutura formal da obra de Tapajós.

Diferentemente do relato de Adyr Fiúza de Castro, no romance a vítima não recebe nome próprio, e esta opção pode ter várias interpretações em função da ambiguidade do texto ficcional. Ela pode, por um lado, configurar uma tática para driblar a censura e, por outro lado, pode querer demonstrar que uma pessoa sujeitada a práticas de tortura acaba perdendo sua própria identidade. A ausência de referências diretas sobre pessoas e lugares aponta para incertezas quanto ao domínio da linguagem, e para um processo de perturbação e ansiedade que impede a percepção clara dos acontecimentos. É exatamente neste ponto que reside a diferença entre o relato do ex-oficial do Exército e o romance *Em câmara lenta*. O primeiro é memória documentada, o segundo é memória ficcionalizada. Desta forma, o valor do livro de Tapajós não pode ser posto em questão apenas por seu alcance político, mas principalmente por suas determinações estéticas.

⁸³ Ibid., pp. 87-89.

CAPÍTULO II

CONFLITOS EXTERNOS, TENSÕES INTERNAS

Notas sobre a fragmentação de *Em câmara lenta*.

Mas por que duvido? Essas páginas são coerentes, contam a história de um delírio, e me dizem o que preciso saber. Ó prado, deixa-me recompô-las sobre teu verde tapete!

Calderón

Uma das questões centrais nos estudos literários contemporâneos diz respeito ao problema da fragmentação da forma. Porém, não nos referimos a esse problema somente como mais um recurso de composição formal ligado a um movimento de renovação estética. Referimo-nos a ele como uma necessidade de reinscrever a arte – no nosso caso, a arte literária – numa esfera de articulação maior, que leve em conta o contexto dos eventos catastróficos da modernidade. Nessa perspectiva, este trabalho é construído à luz da noção de historicidade do texto literário, e encontra na *Teoria Estética* de Theodor W. Adorno (1988), seu principal pressuposto, o de que “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes de sua forma”⁸⁴.

Em sua *Dialética negativa* (1999), o crítico alemão defende a ideia de que a dialética implica contradição, e seu procedimento analítico nos impele a refletir criticamente sobre a sociedade, de modo a revelar não apenas as suas contradições, mas também as do próprio objeto usado como instrumento de crítica. A própria forma da obra de arte é elaborada a partir da contradição e, por esta razão, também ela se faz contraditória, constituída por impasses, pela ausência de síntese. Segundo Adorno,

Uma tal dialética é negativa. Sua ideia domina a diferença de Hegel. Junto a Hegel, coincidiam identidade e positividade; a inclusão de todo não-idêntico e objetivo na subjetividade elevada e ampliada até espírito absoluto deveria empreender a reconciliação. Em contraposição a isso, a força efetiva em toda determinação particular não é apenas a sua negação, mas também é ela mesma o negativo, não-verdadeiro⁸⁵.

⁸⁴ ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Lisboa: Martins Fontes, 1988, p. 16.

⁸⁵ ADORNO, Theodor W. **Dialética negativa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p. 124.

Há aqui a indicação de uma necessidade de colocar a produção do conhecimento em oposição a ideias tirânicas de totalidade. No âmbito da produção cultural, os conflitos sociais devem ser desmascarados por meio de uma estética que seja capaz de dar visibilidade às contradições do processo histórico.

No século XVIII, Friedrich Schlegel (1987) realiza um diagnóstico da necessidade de renovação estética do conto e do romance. Para ele, esses gêneros narrativos devem ser substancialmente bizarros, capazes de provocar o espírito e causar a estranheza necessária à contemplação vertiginosa da obra. Para que isso aconteça, é preciso “alterar o colorido, o tom e até mesmo o estilo, e torná-las [as obras] radicalmente diferentes em cada um dos diversos blocos que constituem o todo”⁸⁶. Em linhas gerais, podemos dizer que o crítico alemão se refere à necessidade de chocar os padrões de gosto de sua época a partir da ruptura estética com os modelos tradicionais de escrita literária. Essa ruptura é influenciada pela impossibilidade de representação totalizadora da realidade, uma vez que esta somente pode ser percebida por meio de recortes descontínuos no assunto, no tempo e no espaço. Para isso, o principal instrumento é o recurso à fragmentação da forma. As perturbações geradas a partir da negação de uma estrutura narrativa pautada na linearidade se tornam primordiais na elaboração artística.

Não é difícil identificar na argumentação de Schlegel um contraponto em relação às concepções estéticas de Friedrich Schelling (1959), que tinham visão idealizadora da arte. Para este autor, a arte deveria ter função educativa (pedagógica), isto é, tornar o ser humano mais sensível, mais educado, melhor do que é. Assim, a arte seria uma representação da realidade, não igual, não um documento da realidade. A arte teria que mostrar os lados positivo e negativo da vida. Entretanto, os fatores positivos deveriam prevalecer do início ao fim da história contada. No centro de sua argumentação Schelling condena a Tragédia porque, segundo ele, nesse gênero tudo termina de forma negativa. Em sentido oposto, a epopéia seria digna de ser apreciada com respeito e admiração, pois, seu desfecho constitui uma idealização⁸⁷.

O romance *Em câmara lenta* foi escrito dentro de uma prisão. Além das circunstâncias triviais de uma situação de confinamento em um espaço caracterizado pela precariedade da sobrevivência humana, seu autor foi exposto, por algum tempo, a diversas práticas de tortura. Intuitivamente, é possível dizer que a prisão nega a possibilidade de

⁸⁶ SCHLEGEL, F. Fragmentos do *Athenaeum*. In: LOBO, Luiza. **Teorias poéticas do romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, p. 71.

⁸⁷ Cf. SCHELLING, F. **La relacion de las artes figurativas con la natureza**. Buenos Aires: Aguilar, 1959.

produção artística em sentido afirmativo. Sua estrutura aterrorizante, constituída por grades de ferro, parece impedir não apenas o deslocamento físico do detento, mas o próprio movimento de sua imaginação. Mesmo em tempos de democracia institucionalizada, a prisão sempre se mostrou e continua a se mostrar como um espaço não apenas punitivo, mas também repressivo e violento. Em situações de autoritarismo de Estado, como no caso da ditadura militar no Brasil, as grades se tornam menos agressivas do que os instrumentos e mecanismos de tortura. Neste caso, a violação de direitos humanos deixa de ser cínica, como na democracia, e passa a ser elemento constitutivo do aparelho repressivo da nação, não sendo reconhecida publicamente apenas por aqueles que, de modo macabro, se beneficiam dela, principalmente quando o que está em questão é a disputa pelo poder.

Fora dos limites impostos pelas grades, o contexto de produção do romance de Tapajós se configura por conflitos entre a resistência de determinados grupos sociais de esquerda e o autoritarismo brasileiro. Podemos situar nas bases desses conflitos a repressão estudantil, a opressão da classe trabalhadora, principalmente a constituída por camponeses e operários, a insubordinação de militares e a censura artística e da imprensa. Colocadas as coisas dessa maneira, a forma do romance *Em câmara lenta* não pode ser compreendida de maneira desvinculada desses acontecimentos. Sua construção descontínua, circular, deslocada no tempo e no espaço, em uma palavra, fragmentada, está em plena sintonia com a situação social do país da época de sua produção. O problema histórico é aproveitado no romance não como elemento a ser denunciado de modo difuso, mas como matéria que constitui a elaboração da própria forma.

Nessa perspectiva, não podemos acreditar, na esteira do que Schelling propõe em relação à arte, que *Em câmara lenta* seja fruto de uma idealização, muito menos que esse romance educa o ser humano ao mostrar o que há de bom e positivo na vida. Por outro lado não podemos deixar de reconhecer que o romance de Tapajós transmite, de fato, algum tipo de ensinamento. Em certa medida essa transmissão pode ter relação com o ato de educar. Mas neste caso o processo educativo não se realiza por meio da narração do belo, mas sim através da narração do choque. Se há um ensinamento a ser transmitido, ele se faz por meio da crítica às contradições sociais a partir da incorporação formal dessas contradições. Assim, o termo “conscientização” nos parece mais apropriado do que “educação”. Ao ler Schelling, esse último termo parece impor uma via de mão única, no sentido de que o ato de valorizar o belo artístico e dele receber ensinamento é critério essencial para que o homem se torne um sujeito educado. Além disso, é como se a educação fornecida pela arte – pela bela arte, não esqueçamos – fosse sinônimo de sensibilização do ser humano. Nesse sentido, falar de

conscientização promovida pela leitura do romance *Em câmara lenta* implica considerá-lo como um artefato artístico e cultural que critica uma realidade difícil de ser compreendida e que, por isso, precisa ser pensada a partir de seus conflitos, e não de sua harmonia.

Caminhando na esteira do pensamento de Schlegel, podemos afirmar que um processo de conscientização afirmativa sobre uma realidade histórica danificada, como a do contexto de produção de *Em câmara lenta*, deve necessariamente considerar o choque, e não a catarse, como categoria fundamental de composição e leitura. A presença do choque não apenas sugere ruptura com formas tradicionais de escrita, como também incorpora ao texto literário os conflitos existentes entre forças sociais antagônicas. A fragmentação da forma é uma das consequências imediatas desses conflitos, uma vez que acreditamos que o choque e o contexto histórico determinam a escolha autoconsciente da forma.

Em literatura, há uma estreita relação entre o procedimento de composição da obra literária e os efeitos que este procedimento provoca no leitor. Segundo Walter Benjamin (1984), a linguagem fragmentada, constituída por segmentos descontínuos, pode contribuir para um processo de melhor apreensão da história narrada. O leitor é levado a concentrar maior atenção diante de vários recortes narrativos, uma vez que ele se encontra diante de uma “expressão diferente e mais intensa”⁸⁸.

O romance de Tapajós é todo constituído por fragmentos, pequenos conjuntos de pensamentos processados por uma memória marcada pela dificuldade de recuperar os acontecimentos em sua totalidade. A sucessão descontínua de cenas construídas com intenso grau de dramaticidade exige do leitor um procedimento de divisão do olhar. É preciso manter a atenção sobre as várias situações que são narradas simultaneamente. Essa tarefa, por si só perturbadora, se torna ainda mais problemática diante da experiência de choque relatada no romance que de algum modo atinge o leitor. Nesse sentido, a leitura de *Em câmara lenta* provoca perplexidade, e é exatamente esta sensação o resultado de uma extraordinária elaboração estética.

A *parataxe* tem profunda ligação com esse aspecto fragmentário do romance moderno. Ela mesma é um procedimento que parte da dissociação sintática da frase, produzindo uma imagem residual da linguagem. Na concepção de Adorno, a parataxe corresponde a uma desordem artisticamente elaborada na estrutura sintática de uma frase, de modo a deslegitimar a “hierarquia lógica da sintaxe subordinativa”⁸⁹. A parataxe é contrária

⁸⁸ BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 230.

⁸⁹ ADORNO, Theodor W. Parataxis. In: _____. **Notas de literatura III**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, p. 100.

ao processo de síntese dos versos (ou frases) em uma poesia (ou romance). Implica eliminação de elementos com função de conexão entre um período e outro, e permite transição alinhada entre um enunciado e outro. Também implica inversão dos períodos, sendo que sua colocação lógica deve ser evitada no texto poético (ou narrativo). A dissociação constitutiva da linguagem é a principal característica da parataxe.

Se considerarmos cada fragmento de *Em câmara lenta* como um conjunto de períodos conectados entre si, mas desordenados em conjunto no movimento fragmentário e descontínuo da história contada, podemos dizer que o romance todo é constituído pelo processo paratático. Internamente, a ausência de conexão entre as frases aponta para a presença da parataxe, como é possível observar no seguinte trecho: “Os gestos conhecidos, repetidos ainda uma vez. O portão da garagem, estacionar o carro, descarregar, transportar as duas sacolas para o interior da casa agora deserta, vazia, oca, um tambor surdo de passos, para sempre deserta”⁹⁰. Semelhante construção sintática ocorre em outro momento do romance, quando o narrador está formulando os passos de um assalto a ser realizado no dia seguinte: “Amanhã, sair no carro com as armas. Apanhar os companheiros nos pontos já conhecidos. Fazer a ação. Mais uma. Mais dinheiro para sustentar os que vão morrer”⁹¹.

Do ponto de vista psíquico, a parataxe relaciona-se com um processo de desordem ou perturbação mental do narrador. Cabe ao leitor executar intuitivamente a tarefa de decifração e articulação coesa das ideias expressas, uma vez que as marcas sintáticas de subordinação, os conectivos não são formalmente constituídos.

Ao traçar um breve comentário sobre a obra de Faulkner, Anatol Rosenfeld (1994) afirma que nela o mundo moderno é representado a partir de técnicas narrativas que demonstram sua existência caótica, como a inversão cronológica dos acontecimentos e a movimentação circular, impedindo que a história se desenvolva de maneira plena. Isso faz com que as personagens permaneçam nos mesmos lugares, com os mesmos problemas, sem possibilidade de solução ou de avanço para um desfecho afirmativo.

Em câmara lenta pode muito bem ser visto sob este ângulo. Seu narrador trilha um percurso discursivo que termina onde começou. Tudo ocorre como se em cada página estivesse sendo contada a mesma situação de diferentes modos. O final da história, o ato suicida da personagem Ele, é o ponto de contato com o que já havia sido anunciado desde o

⁹⁰ TAPAJÓS, op. cit., p. 17.

⁹¹ Ibid., pp. 100-101.

início: “O tempo acabou e todos os gestos serão inúteis, mas serão feitos porque precisam ser feitos”⁹².

Outro elemento considerado por Rosenfeld como característico do romance moderno diz respeito à técnica da simultaneidade que, de acordo com ele, é “adequada para reproduzir fenômenos coletivos ou segmentos geográficos ou de tempo, ao invés de aprofundar a sondagem psicológica de uma personagem”⁹³. Dessa forma, torna-se possível narrar vários acontecimentos, em tempos e espaços diferentes, dentro de um mesmo fio narrativo. E isto só é possível, como afirma o autor, a partir de uma visão menos formalista da realidade.

O aspecto coeso do romance de Tapajós só pode ser entendido se o leitor for capaz de movimentar seu olhar entre os vários acontecimentos narrados de modo simultâneo. A casa onde o narrador se encontra, a guerrilha na Amazônia, as ações armadas, o confronto entre estudantes da Faculdade de Filosofia da USP (Universidade de São Paulo) e do Mackenzie, as lembranças da adolescência em Belém, os momentos íntimos das personagens Ele e Ela em uma praia ou dentro de um apartamento e, principalmente, o processo de prisão, tortura e morte da personagem Ela, todos esses eventos são narrados de modo cronologicamente disperso. A quebra do tempo linear está rigorosamente ligada à técnica da simultaneidade.

O romance moderno carrega em seu seio o esvaziamento do homem em relação à sua capacidade de dominar suas forças, seu alheamento em face de sua condição de sujeito de si e de sua criação. Para Rosenfeld, “o homem já não se experimenta como sujeito de suas próprias forças, mas como coisa esvaziada, como escravo de coisas às quais cedeu a sua substância viva”⁹⁴. Tendo perdido sua importância no processo de dominação de sua própria realidade, o homem moderno é despersonalizado, não possui nome nem identidade, como observa o autor em relação a alguns personagens kafkianos, cujos nomes são abreviados, aludindo à fragmentação do sujeito. Em *Em câmara lenta* ocorre processo semelhante. A desidentificação das personagens Ele e Ela, bem como do próprio narrador, que também é personagem, sinaliza a dificuldade de reconhecimento de si e do outro diante da situação de extrema opressão.

Esse modo precário de narrar, a partir de movimentos circulares e fragmentários, confere ao romance *Em câmara lenta* a singular característica de contar uma história que, no fundo, não chega a se realizar, isto é, não é realmente contada, como afirma Rosenfeld em seu ensaio sobre o romance moderno. Um conjunto de partes desconexas transforma o romance

⁹² Ibid., p. 15.

⁹³ ROSENFELD, Anatol. **Letras e leituras**. São Paulo: Perspectiva/Edusp/Ed. da Unicamp, 1994, p. 24.

⁹⁴ Ibid., p. 29.

em uma tessitura sem linearidade e destrói radicalmente o enredo tal como entendido tradicionalmente. A relação entre realidade caótica e enredo estável é impossível de existir no romance de Tapajós. Para Rosenfeld, manipular esteticamente o romance, de modo a fazer com que ele contemple em sua estrutura o curso conflituoso da história humana, é tarefa imprescindível do escritor moderno. É neste sentido que o autor chama a atenção para o fato de que o aspecto fragmentário do romance moderno está visceralmente associado ao próprio tema, e vice-versa. Para ele, “se a ação fosse muito bem organizada, se ela estabelecesse uma ordem rigorosa de acontecimentos, ela estaria em contradição com a própria intenção da obra”⁹⁵.

A abolição do narrador onisciente é outro elemento importante no desenvolvimento da narrativa moderna. Principal responsável por conduzir os acontecimentos, este narrador era quem garantia a ordem linear do romance tradicional. Tendo-se fragmentado a sua visão, fragmenta-se também a ordem do mundo ficcional criado. Com isso, sua autoridade é relegada a um plano menos totalizante no percurso da história contada. De acordo com Rosenfeld, aquele narrador que “concatena tudo, comenta, explica, coordena, sabe tudo, tem distância suficiente para narrar tudo calma e serenamente”⁹⁶, já não possui mais espaço no romance moderno.

O narrador de Tapajós se configura a partir do fracasso da onisciência. A frase “Todas as coisas estão curvas e se fecham”⁹⁷, enunciada logo no segundo parágrafo do romance, quer exprimir a dificuldade de contemplação do que está à sua frente, ao mesmo tempo em que sugere a presença de uma realidade caótica e ameaçadora. Mais adiante, o narrador diz: “Eu, o lógico, o cartesiano: dilacerado”⁹⁸. Aqui temos a mais explícita demonstração de mudança de perspectiva em relação às possibilidades de apreensão e compreensão total da realidade. O narrador confessa-se marcado pelo dilaceramento constitutivo do homem do século XX, do homem que se reconhece descentrado e sujeito às demandas externas que provocam sofrimento e abalo psíquico. O atrofiamento da visão do narrador e o reconhecimento de sua fragilidade conferem ao romance *Em câmara lenta* apenas uma possibilidade de expressão viável, que é justamente aquela que se realiza por meio da *fragmentação*, tanto de quem narra, quanto da história narrada.

Essa situação pode ser associada ao que Adorno aponta como uma das características do romance moderno, que corresponde à eliminação da *distância estética*. Em termos

⁹⁵ Ibid., p. 49.

⁹⁶ Ibid., pp. 51-52.

⁹⁷ TAPAJÓS, op. cit. p. 13.

⁹⁸ Ibid., p. 112.

análogos, o filósofo afirma que o movimento do olhar do leitor é semelhante ao que ocorre com a câmera do cinema: “o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas”⁹⁹. Sua visão, além de fragmentada, precisa estar muito mais atenta do que se estivesse acompanhando a história a partir de um único ângulo.

Nesse sentido, ainda levando em conta comentários de Adorno sobre a obra de Kafka, acreditamos que a experiência vivida por um leitor de *Em câmara lenta* pode ser comparável à experiência de um leitor kafkiano. De acordo com o crítico alemão, “por meio de choques ele [Kafka] destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida”¹⁰⁰.

Desordem espaço-temporal.

*Ao Benedito Nunes, que partiu durante a
finalização deste trabalho.*

*Não nos preocupávamos mais em jogar fora nada, nem mesmo em arrumar
convenientemente aquela floresta de panos.
(...)*

Foi um período em que a realidade do tempo ficou esmaecida ou provisoriamente suspensa.

Renato Tapajós

Nesta parte do trabalho nosso objetivo é mostrar como *Em câmara lenta* se relaciona com dois dos principais elementos que compõem a narrativa literária: o tempo e o espaço. Essas duas categorias estão intrinsecamente relacionadas no processo de construção do romance. É imprescindível, para falar sobre o espaço, levar em conta as transformações sofridas pela constituição do tempo. Categoria fundamental da narrativa literária, o tempo estabelece um processo de estruturação do texto literário que implica não apenas uma organização linear ou descontínua dos eventos, como também uma reorganização do espaço em que eles acontecem.

⁹⁹ ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 61.

¹⁰⁰ Ibid., p. 61.

Vamos aqui apontar os momentos e os modos como essas categorias narratológicas são inseridas na história. Para tanto, é preciso dizer, preliminarmente, que embora o romance de Tapajós seja dividido em fragmentos, não há elementos como números e títulos que indiquem a passagem de um fragmento para outro. Esse procedimento é em certa medida perturbador, principalmente se considerarmos o fato de que há uma movimentação circular na história, tanto em relação ao tempo quanto em relação ao espaço, que exige que o leitor retorne várias vezes a fragmentos anteriores para compreender determinados acontecimentos. Além disso, como este romance geralmente não prepara o leitor para a mudança de cena, seu enredo exige elevado grau de concentração.

De acordo com Anatol Rosenfeld:

À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro¹⁰¹.

Esse movimento circular corresponde à dificuldade que o narrador de *Em câmara lenta* tem de recuperar o passado em sua totalidade. A narrativa não avança e a perspectiva temporal acaba sendo abalada pela fusão do passado e do presente. A ordem de apresentação dos acontecimentos está subordinada à perspectiva subjetiva do narrador, para quem o tempo é marcado a partir da descontinuidade cronológica. São os relógios destruídos dos quais fala Rosenfeld que coordenam o procedimento mnemônico da narração. Para compreender minimamente a história contada, é necessário que o leitor esteja em constante sintonia com esse movimento circular.

A perspectiva subjetiva do narrador subjaz a uma determinação de tempo caracterizada por sua dimensão psicológica. De acordo com Benedito Nunes (2008), “o primeiro traço do tempo psicológico é a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas”¹⁰². Isso significa dizer que dependendo do procedimento narrativo aplicado na produção de uma obra literária, os acontecimentos transcorridos no tempo de um minuto podem parecer mais longos do que aqueles que ocupam uma hora ou mais. Tudo depende da intensidade com que as personagens vivem as situações, ou de como estas são apresentadas pelo narrador. Ainda de acordo com Nunes, o tempo psicológico “se compõe de

¹⁰¹ ROSENFELD, 1973, p. 80.

¹⁰² NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 2008, p. 18.

momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente”¹⁰³.

O narrador de *Em câmara lenta* recupera a fase de juventude em Belém a partir de um processo mnemônico condensado em apenas um parágrafo. Verbos empregados no imperfeito, como na frase “Eu lia muito e vivia pouco”, apontam para uma configuração temporal que, embora situem o leitor em uma época passada, sugerem a ideia de alongamento da ação, constituindo-se por uma sucessão de eventos apreendidos por um olhar que subverte a passagem cronológica do tempo. Para Nunes, verbos no pretérito imperfeito indicam “o prolongamento de um estado”¹⁰⁴, marcando a *frequência* com que uma atividade passada costumava acontecer e se repetir. Este procedimento discursivo liga-se ao que o filósofo chama de *remissão* de algo que ocorreu antes do que está sendo enunciado, antes do presente da narração. De modo contrário, o romance também é constituído pela *antecipação* de fatos que ainda deverão ser contados, como no caso das referências constantes à morte da personagem Ela, que somente será contada em detalhes praticamente no final do romance. Nunes chama de *prolepse* a antecipação de um acontecimento que será contado posteriormente.

Em câmara lenta tem seu enredo girando em torno do *narrar* e do *comentar*. Isto ocorre porque a composição verbal que domina seu procedimento de construção ficcional varia entre verbos no pretérito perfeito e no imperfeito que, segundo Nunes, são ligados a acontecimentos encerrados no passado e configuram distanciamento entre narrador e matéria narrada; e verbos no presente e no futuro, que aproximam “locutor do objeto”¹⁰⁵.

O autor também faz referência a cinco figuras de duração que se relacionam com a construção ficcional do texto. São elas: *alongamento*, *sumário*, *cena*, *pausa* e *elipse*. A caracterização de três delas permite pensar em algumas relações com o romance *Em câmara lenta*.

Primeiramente, o *alongamento*, em que há predominância de atos discursivos em relação à história propriamente dita. Esta característica dá a impressão de que a narrativa se desenvolve de modo lento, em contraste com os momentos em que o narrador se dedica a contemplar as ações e os eventos que constituem a história contada. Nunes exemplifica esta figura mencionando o romance *Grande sertão: veredas*, afirmando que nele “há inúmeras

¹⁰³ Ibid., p. 19.

¹⁰⁴ Ibid., p. 36.

¹⁰⁵ Ibid., p. 40.

passagens *em câmera lenta*¹⁰⁶, em contraste com as aceleradas”¹⁰⁷. A situação mais clara que indica a presença deste alongamento no romance de Tapajós corresponde à narração da cena de tortura da personagem Ela. A opção pela fragmentação da cena em seis partes sinaliza que todos os outros eventos narrados giram em torno desse acontecimento, e seu alongamento formal introduz um sentimento de ansiedade e tensão que prende a atenção do leitor até o fim da história. Os momentos em que o narrador elabora autocríticas sobre a guerrilha, assim como os momentos em que reflete sobre sua impotência diante da dor provocada pela morte de seus companheiros, também quebram o ritmo acelerado da narração, dando a impressão de que o tempo da enunciação é mais alongado do que o tempo do enunciado.

A *pausa* tem como principal função interromper o tempo da história contada, para dar prosseguimento ao ato discursivo do narrador. É o que ocorre em *Em câmara lenta* nas diversas vezes em que a narração de cenas de ações armadas, ou da construção do foco de guerrilha na Amazônia é bruscamente suspensa, dando lugar às reflexões do narrador a partir do monólogo interior. Essa pausa produz retardamento do tempo, ao mesmo tempo em que fragmenta a história. O inverso também ocorre no romance, e neste ponto temos o caso da *elipse*, que produz um efeito contrário ao da pausa. Desta vez, é o tempo do discurso que é interrompido, “enquanto prossegue o da história”¹⁰⁸. Segundo Nunes, a *elipse* tem função semelhante à do *corte* cinematográfico. O tempo parte de um estado de narração lenta para um movimento acelerado.

A questão da *simultaneidade* na narrativa literária possui, segundo Nunes, a singularidade de somente poder ser construída em uma ordem de acontecimentos sucessivos, diferentemente do que acontece no cinema, em que o caráter simultâneo das cenas se apresenta com maior visibilidade. Na literatura, a “ilusão da simultaneidade” a que se refere Benedito Nunes será produzida a partir de um jogo bem articulado de artifícios estéticos, “seja quando o tempo da história se desdobra no espaço (...), seja quando o enredo se constitui de múltiplas histórias, que se passam em diferentes unidades espaço-temporais”¹⁰⁹. Uma técnica exemplificada por Nunes, muito empregada em romances do século XIX, mas que pode ser adequada para a análise de *Em câmara lenta*, refere-se à *alternância* do discurso, que produz *efeito suspensivo* da narrativa:

¹⁰⁶ Grifo nosso.

¹⁰⁷ NUNES, B. op. cit., p. 35.

¹⁰⁸ Ibid., p. 35.

¹⁰⁹ Ibid., p. 51.

Interrompido um episódio no momento culminante, de modo a criar-se a expectativa de sua continuação, passa-se a outro, em geral por meio de um advérbio ou de uma indicação cronológica (enquanto isso, no mesmo momento, naquele dia), e volta-se, por mecanismo análogo, ao anterior¹¹⁰.

No romance de Tapajós o narrador realiza um jogo extraordinário com a alternância de duas cenas localizadas em espaços e tempos diferentes. Primeiramente a narração se volta para a guerrilha na Amazônia. A personagem Venezuelano expressa dúvidas sobre continuar a resistência ou desistir dela. Ao final do capítulo, o narrador diz: “O venezuelano voltou para onde estavam os outros. Todos olharam para ele, esperando a decisão”¹¹¹. A cena do capítulo seguinte se passa dentro de um apartamento, em que membros da organização discutem quem estará no comando das próximas ações. De modo análogo ao final do capítulo anterior, o narrador inicia este capítulo dizendo: “Todos olharam para ele, como se esperassem uma decisão”¹¹². Na sequência, o narrador retorna para a guerrilha na Amazônia, e inicia o capítulo dizendo: “Decidiram continuar”¹¹³. As expressões usadas no final e início dos referidos capítulos, além de chamar a atenção do leitor por sua reiteração lúdica, fornecem ao romance uma forma integrada, em que ideias aparentemente desarticuladas acabam se completando e dando um sentido coeso à história.

Em câmara lenta possui enredos que se realizam em um conjunto de quatro lugares diferentes. Primeiramente, temos a selva amazônica, onde se desenvolve o foco de guerrilha. A cidade de Belém surge em dois momentos. Durante a ditadura, é para lá que os guerrilheiros são levados após sua prisão. Em seguida, a cidade surge na memória do narrador, quando este se põe a contar fatos de sua adolescência vividos na década de 1950. São Paulo e Rio de Janeiro são os dois espaços centrais do romance. Entretanto, a ausência quase total de referentes espaciais e temporais, como datas e lugares, torna difícil a determinação exata de certos acontecimentos. Por exemplo, a cena da morte da personagem Ela não possui referente espacial. As únicas informações que temos, a partir do romance, são as de que ela foi presa depois de uma operação policial, em uma rua, e levada para uma delegacia onde foi torturada e morta. Por outro lado, outros episódios, como o famoso conflito entre estudantes da USP e do Mackenzie narrado no romance, podem ser indicadores de tempo e espaço, considerando as referências históricas desses eventos.

¹¹⁰ Ibid., p. 51.

¹¹¹ TAPAJÓS, op. cit., p. 22.

¹¹² Ibid., p. 22.

¹¹³ Ibid., p. 23.

O foco de guerrilha na Amazônia é apresentado a partir da perspectiva da personagem Venezuelano. É através deste que tomamos conhecimento a respeito do drama vivido por um grupo de estudantes secundaristas que se lança na selva, com o objetivo de encampar resistência aos militares na fronteira com a Venezuela. O local é estratégico, de modo que se algo desse errado, o grupo poderia se refugiar naquele país, que já apresentava movimentos de luta armada. Trata-se de uma investida frustrada, em que todos os guerrilheiros são derrotados. Na voz do narrador, essa expedição é “(...) triste. Apenas triste”, de caráter quixotesco, construída por pessoas ignorantes em relação aos seus objetivos, e chefiadas por um sujeito “aventureiro, generoso e patético”¹¹⁴.

O ponto de encontro dos estudantes é Manaus, de onde partem para a floresta. Após vários dias de caminhada, o grupo chega a uma vila habitada por caboclos da região. Lá, recebem acolhimento, mantimentos e comida para continuar a caminhada. Passados alguns dias, os policiais descobrem a intenção de construção do foco de guerrilha e iniciam o cerco ao grupo armado. Mais de dois mil militares participam da campanha para capturar os guerrilheiros. Uma denúncia feita por um dos caboclos dá fim à construção do foco. Os guerrilheiros são presos, levados para Manaus e, posteriormente, transferidos para o presídio São José, em Belém. Além deles, alguns caboclos são presos e torturados, como punição pela ajuda dada ao grupo. Os secundaristas são condenados, mas passam pouco tempo presos. Alguns meses depois de ter sido condenado pelo assassinato do piloto do barco usado pelos guerrilheiros, Venezuelano foge do presídio, em uma ação conjunta com outros presos comuns. Durante a fuga, um dos presos é brutalmente morto, outros dois são presos e torturados no mesmo local. Venezuelano se entrega, na expectativa de continuar a resistência em outro momento.

A indicação temporal mais explícita embora indeterminada deste episódio é expressa no início da primeira cena de guerrilha, quando o narrador diz: “Houve, na verdade, uma praia, *há muito tempo*”¹¹⁵. A narrativa continua sendo contada de modo suspenso, como se tudo acontecesse sem que o narrador tenha completo domínio do tempo. Trata-se de um tempo que depende do movimento descontínuo e fragmentário de sua memória. Para Rosenfeld, no romance moderno “o tempo linear, cronológico, se apaga como mera aparência no eterno retorno das mesmas situações e estruturas coletivas”¹¹⁶. Uma vez desestruturada a relação do narrador com o tempo, é muito provável que se torne precária também sua relação

¹¹⁴ Ibid., p. 17.

¹¹⁵ Ibid., p. 16.

¹¹⁶ ROSENFELD, 1973, pp. 89-90.

com a configuração do espaço. Expressões dêiticas como “naquela manhã”¹¹⁷; “naquele dia”¹¹⁸; “numa outra praia (...) num outro tempo”¹¹⁹, não possuem nenhuma referência objetiva, sugerindo dificuldade do narrador de recuperar os fatos de maneira clara e ordenada.

Belém também é o lugar de lembranças do narrador do seu tempo de juventude. Fazendo uso do fluxo de consciência, ele elabora uma série de descrições sobre o ambiente provinciano da capital paraense, provavelmente da década de 1950. Lugares que frequentava, bares, praças, ruas; a vida lenta da cidade, rodeada de mangueiras que davam uma paisagem bucólica, assim como seus grandes casarios coloniais, e seu clima quente e úmido. Esse espaço, presente somente nas recordações do narrador, emerge como um lugar estanque, inerte, em que o tempo custava a passar e que poderia prender as pessoas em uma situação de completo alheamento do mundo. Viver naquele local, na visão do narrador, era como se habitasse um “mundo subterrâneo”¹²⁰.

A escola que frequentou durante os estudos secundários também aparece em suas lembranças. Ela surge como espaço de afirmação de sua disposição pessoal de transformar o mundo. É o lugar onde começa a compreender o significado das palavras Comunismo e Socialismo, e o sentido de se fazer revolução. Se, por um lado, o narrador evoca essas lembranças de sua adolescência, por outro, ele as coloca diante de sua tarefa presente. É como se essas lembranças fossem necessárias para justificar parte de seu envolvimento no processo revolucionário, bem como de sua incansável insistência na necessidade de ir além dos limites, chegando a anular-se em função de uma causa.

O que acontece com a articulação descontínua do tempo e do espaço no romance *Em câmara lenta* é semelhante ao que o narrador descreve neste trecho em relação aos seus primeiros contatos com ideias revolucionárias. Nem tudo pode ser organizado de maneira linear. Quando se procura dar ordem aos pensamentos, estes são traídos pela desordem da memória que, em sua essência, é lacunar. É nesse sentido que se torna difícil determinar o exato momento em que os eventos passados ocorreram. Qualquer tentativa de precisá-lo corre o risco de falhar, principalmente quando os eventos a serem lembrados produziram dor e sofrimento.

¹¹⁷ TAPAJÓS, op. cit., p. 63.

¹¹⁸ Ibid., p. 69.

¹¹⁹ Ibid., p. 94.

¹²⁰ Ibid., p. 31.

Apropriações do cinema.

(...) *O cinema*
É o que não se vê, é o que não é (...)

Vinícius de Moraes

A questão do espaço e do tempo na literatura tem estreitas relações com certos procedimentos de construção cinematográfica. De acordo com Benedito Nunes:

Não se deve atribuir a uma só causa – a influência do cinema – a dilatação espaço-temporal do romance moderno (...). Mas há entre o desenvolvimento da forma romanesca, que se relaciona com a quebra da ordem cronológica da narrativa e a conquista pelo cinema de uma linguagem própria (cortes, planos, angulações), uma impressionante convergência¹²¹.

Para entendermos a estrutura descontínua do romance de Tapajós, é preciso não apenas levar em conta características do romance moderno, como também elementos próprios de outra arte, a arte cinematográfica. Técnicas do cinema são constantemente aplicadas à narrativa romanesca, principalmente quando se quer dar ao romance um tom mais dinâmico, como se os acontecimentos precisassem ser captados e processados no momento em que são narrados de modo lento ou acelerado, como em uma tentativa de expressar variados estados emocionais. No caso de *Em câmara lenta*, esse aproveitamento da técnica cinematográfica, além de suas ligações com a modernidade, tem raízes na própria veia artística de Renato Tapajós. Além de escritor, ele também é cineasta.

É possível verificar no romance o emprego do principal recurso da narrativa fílmica: a montagem. Há diferentes visões sobre esta categoria que podemos aproveitar para construir algumas aproximações com o procedimento narrativo de *Em câmara lenta*.

Segundo Marcel Martin (2007), “a montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração”¹²². O autor define dois tipos de montagem: a montagem narrativa e a montagem expressiva. Segundo ele, a primeira aponta para uma organização linear da história contada em um filme. Cada um de seus planos é apresentado como tendo uma unidade coerente em si e com a situação apresentada em seguida, havendo

¹²¹ NUNES, B., op. cit. p. 52.

¹²² MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 132.

progressão cronológica em uma relação de causalidade. No segundo caso, temos um processo de justaposição de planos e de simultaneidade de acontecimentos. Com isso, produz-se a quebra da sequência ou do plano linear da narrativa, a partir do “choque de duas imagens” ou mais, produzindo “efeitos de ruptura no pensamento do espectador [do leitor, no caso em questão]”¹²³.

O romance de Tapajós é construído em espaços que se alternam e retornam continuamente. Ora o leitor é colocado em movimento acelerado, depois lento, dentro do carro em que o narrador se encontra. Em seguida, ele é inserido dentro da casa (aparelho). Depois, como se o leitor estivesse diante de uma tela de cinema, ele é convidado a assistir, em cenas fragmentadas, a ação que culmina com a morte da personagem Ela. Saindo da sala de cinema, ele é deslocado no tempo e no espaço, indo parar na selva amazônica, onde toma conhecimento da construção do foco de guerrilha. Depois volta ao movimento do carro, a casa, ao quarto onde o narrador se encontra. O leitor entra em uma cela de prisão que, provavelmente, é o lugar onde o escritor Renato Tapajós passou cinco anos e, de acordo com ele próprio, escreveu o livro. O romance segue sendo narrado de modo descontínuo. Cada episódio se repete no intervalo do outro, de modo a transmitir a ideia de que a narrativa sempre retorna ao seu ponto inicial.

Para Herbert Read (1969), a montagem cinematográfica é obtida através de quatro categorias: o ritmo da cena, o tempo, o espaço e o conteúdo registrado¹²⁴. A primeira delas está associada ao *corte*. Este procedimento permite a alternância de cenas entre ritmos mais lentos e ritmos mais acelerados. Cenas mais longas têm geralmente o ritmo reduzido. Cenas mais curtas exigem aceleração das imagens. É o que acontece no romance de Tapajós quando alternam, por exemplo, as cenas de tortura da personagem Ela, narradas em câmara lenta, com a cena de expropriação de um banco, ou a cena do conflito da Rua Maria Antônia, construídas a partir da aceleração das ações.

O efeito produzido pela categoria do tempo é basicamente o da anulação da perspectiva temporal. No romance *Em câmara lenta* essa anulação corresponde à dificuldade de elaboração das imagens através da memória que, além de sua essência lacunar, carrega consigo o peso do trauma.

Os cortes relacionados ao espaço permitem mostrar em uma mesma cena fatos ocorridos em lugares distintos. O conflito entre estudantes da Faculdade de Filosofia da USP

¹²³ Ibid., p. 132-133.

¹²⁴ Cf. READ, Herbert. A estética do filme. In: GRÜNEWALD, José Lino (org.). **A ideia do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, pp. 35-40.

e do Mackenzie narrado no romance apresenta uma sucessão de acontecimentos, narrados na mesma cena, que ocorrem em diferentes lugares, como a Rua Maria Antônia, a sala do Grêmio de uma escola secundarista, uma rua do bairro da Consolação, depois a Avenida Ipiranga e novamente a Rua Maria Antônia. Segundo Read, “o cinema em si é essencialmente uma forma aberta (...). É uma arte de *cortes*”. Continuando, escreve que “talvez a sua única unidade possível seja a ausência de qualquer unidade – o filme é fundamentalmente alógico. Nele os acontecimentos podem advir simultaneamente”¹²⁵.

O conteúdo vem à luz através do contraste de ideias. No romance este contraste é visto com clareza a partir do impasse entre a necessidade de continuar a resistência, por conta do compromisso moral, e desistir, dado o caráter aniquilador da repressão. Várias reflexões autocríticas são construídas em torno destes dois pólos conflitantes, provocando um conjunto de tensões formais no romance.

Noção semelhante a esta sobre o choque de ideias que atua diretamente na construção da montagem permeia o pensamento de Serguéi Eisenstein (1969). Ao indagar-se sobre através de quais procedimentos é possível elaborar a montagem cinematográfica, o teórico afirma que é “pela colisão, pelo conflito de duas peças em mútua oposição”¹²⁶. O conflito pode ocorrer no processo de composição da obra, em sua estrutura formal, ou dentro do conteúdo da própria história contada. Um dos conflitos cinematográficos que Eisenstein descreve é aquele que ocorre “entre um acontecimento e a sua duração”. Segundo ele, esse conflito se realiza por meio de movimentos de “interrupção ou de lentidão”¹²⁷.

Estabelecemos aqui um ponto de contato entre as reflexões de Eisenstein e Read. Ambos destacam o conflito existente dentro do conteúdo de uma história como elemento característico da montagem. No que diz respeito à montagem composta pelo conflito presente na estrutura formal referida pelo cineasta russo, a construção do romance de Tapajós parece apropriar-se desse procedimento, constituindo-se por cenas em que são apresentadas forças antagônicas em situação de confronto, como no caso da guerrilha na Amazônia, da cena de tortura da personagem Ela e da tensão criada no final da história pelo confronto entre a personagem Ele e os policiais.

Em seu estudo, Eisenstein também se refere à *montagem rítmica*, que consiste na combinação entre o comprimento do fragmento do filme e o conteúdo nele apresentado. A abreviação de um fragmento produz uma tensão interna (formal) caracterizada pela aceleração

¹²⁵ Ibid., p. 38.

¹²⁶ EISENSTEIN, Serguéi. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: GRÜNEWALD, José Lino (org.). **A ideia do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 107.

¹²⁷ Ibid., p. 109.

dos acontecimentos. O contrário também acontece. Quando se processa a violação de um plano o fragmento pode ser prolongado, a cena se dilui e os acontecimentos são apresentados de modo mais lento. É o que acontece com a cena de tortura da personagem Ela. A tensão aqui é constituída pelo efeito angustiante dos gestos violentos dos policiais e do sofrimento contido da personagem, que parecem infundáveis. A tensão aumenta na mesma proporção em que a cena é prolongada. Segundo Eisenstein (2002), “a violação mais efetiva [da forma] é conseguida com a introdução de material mais intenso”¹²⁸.

Na visão de Pudovkin (1983), “a montagem constrói as cenas a partir dos pedaços separados”¹²⁹. Essa montagem também pode ser processada a partir das intenções do diretor sobre o espectador. É o que o autor chama de *montagem relacional*, em que o objetivo é causar algum tipo de impressão no espectador. Um dos principais métodos usados para isso é o envolvimento do espectador pelo *contraste*, isto é, a inserção em uma mesma cena de duas situações diferentes. Pudovkin dá o exemplo de um homem faminto diante de um homem rico, em que o segundo serve para realçar o problema social do primeiro.

No romance de Tapajós um dos contrastes que podemos observar se constitui através da relação de violência que existe entre os militares e os guerrilheiros. Os primeiros são apresentados a partir de um ponto de vista negativo em relação aos seus mecanismos de repressão:

Ali no CIGS, perto de Manaus, eles [oficiais militares] aprendiam as táticas da contra-guerrilha, assessorados por instrutores americanos, alguns veteranos do Vietnã. Aprendiam a sobreviver na selva, aprendiam as táticas de cerco, o emprego das armas especiais, o combate típico da guerrilha, os métodos de interrogatório mais eficientes, com o uso das torturas mais adequadas¹³⁰.

Essa poderosa estrutura dos militares é contrastada com a estrutura precária dos guerrilheiros, tanto do ponto de vista instrumental, quanto do ponto de vista tático: “Os seis guerrilheiros tinham pela frente uma floresta imensa e desconhecida, armas ineficazes, uma ignorância quase total a respeito do que queriam fazer”¹³¹. Mais adiante o narrador continua: “Afinal, eles não entendiam mesmo de armas, nem de nada”¹³².

¹²⁸ EISENSTEIN, Serguéi M. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p. 81.

¹²⁹ PUDOVKIN, V. Métodos de tratamento do material (montagem estrutural). In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilmes, 1983, p. 60.

¹³⁰ TAPAJÓS, op. cit., pp. 58-59.

¹³¹ Ibid., p. 17.

¹³² Ibid. p. 20.

Ocorre também no romance *Em câmara lenta* a apropriação de outros procedimentos cinematográficos que contribuem para sua fragmentação formal. É relevante fazermos menção a dois deles aqui. Tratam-se do *cut-back*, mais conhecido no Brasil como *flashback*, e do *close-up*.

De acordo com Hugo Munsterberg (1983), em uma narrativa cinematográfica, quando se pretende voltar ao passado, de modo a por em cena situações que somente a memória está autorizada a reconstruir, a técnica utilizada recebe o nome de *cut-back*. Interessa a esta técnica processar um ato de memória. Como dissemos em momento anterior, as recordações do narrador de *Em câmara lenta* de sua fase de adolescência, bem como da cena de tortura da personagem Ela são reconstruídas por meio desta técnica. Uma de suas principais características é apresentar situações ocorridas no passado de modo fragmentário, promovendo fissuras no percurso da narrativa. Para Munsterberg:

Eventos muito distanciados e impossíveis de serem fisicamente presenciados a um só tempo misturam-se diante dos olhos, tal como se misturam na própria consciência (...). A mente é partida: ela pode estar lá e cá, aparentemente num mesmo ato mental¹³³.

A técnica do *close-up* quer captar um movimento ou expressão de modo mais nítido. Na visão de Pudovkin, “o *close-up* dirige a atenção do espectador para aquele detalhe que, num determinado ponto, é importante para o curso da ação”¹³⁴. No romance de Tapajós, na primeira vez em que a cena de tortura da personagem Ela é evocada, o leitor é levado a concentrar o olhar nos movimentos detalhados do corpo, do rosto e das mãos da personagem apresentados lentamente, produzindo um efeito contrastante com a tensão e ansiedade do momento:

Como em câmara lenta: ela se voltou para trás. Sua mão descreveu um longo arco, em direção ao banco traseiro, mas interrompeu o gesto e desceu suavemente na abertura da bolsa, escondida entre os dois bancos da frente, pouco atrás do freio de mão. O rosto impassível olhava para a maleta que o outro segurava, mas os dedos se fecharam sobre a coronha do revólver que estava na bolsa. E, num movimento único, corpo, rosto e braço giraram novamente, o cabelo curto sublinhando o levantar da cabeça, os olhos, agora duros, apanhando de relance a imagem do policial que bloqueava a porta. O revólver disparou, clarão e estampido rompendo o silêncio¹³⁵.

¹³³ MUNSTERBERG, Hugo. A memória e a imaginação. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilmes, 1983, pp. 36-45.

¹³⁴ PUDOVKIN, op. cit. p. 58.

¹³⁵ TAPAJÓS, op. cit., p. 16.

Alternância do foco narrativo.

Mas, do que um homem honesto pode falar com mais prazer?

Resposta: de si mesmo.

Pois bem! Vou então falar de mim mesmo!

Dostoievski

A leitura do romance *Em câmara lenta* permite observar recorrentes processos de alternância do foco narrativo. O aspecto fragmentário da história, em que ocorrem deslocamentos no tempo e no espaço, pode ser entendido como um dos fatores que condicionam a narração do romance ora em primeira pessoa, ora em terceira. Entretanto, acreditamos que essa alternância também seja motivada por eventos externos à obra. Há situações em que a alternância se dá em um mesmo parágrafo ou uma mesma cena, o que desarticula a expectativa do leitor, exigindo outras formas de entendimento. Nesse sentido, queremos compreender o percurso formal de construção dessas alternâncias, assim como as circunstâncias sociais que possivelmente estão relacionadas a elas.

Esta parte do trabalho está organizada em três momentos. Primeiramente apresentamos alguns elementos conceituais para a análise proposta. Em seguida, procuramos articular a relação entre esses conceitos e trechos extraídos do romance, com vistas a demonstrar a referida alternância. Por fim, com base em pressupostos teóricos da estética adorniana, traçamos relações entre o processo de alternância do foco narrativo e as tensões sociais sintomaticamente presentes no romance.

Em seu livro *Problemas de lingüística geral*, Émile Benveniste (1995) dedica um capítulo à discussão sobre “As relações de tempo no verbo francês”. Segundo ele, há dois modos de organização dos tempos verbais em uma narrativa. A esses dois modos, ou sistemas, o autor chama *plano de enunciação histórica* e *plano de enunciação do discurso*, respectivamente.

A principal característica do plano de enunciação histórica é a narração de acontecimentos passados que tenham sido fundamentalmente encerrados, de modo que não sejam mais registrados como matéria do presente. Neste caso, ao escritor ou ao historiador não é adequado expressar-se em primeira pessoa. Uma narrativa histórica por excelência contém a marca da terceira pessoa. Ela não pode conter as formas pessoais *eu/tu*, nem mesmo os dêiticos *aqui* ou *agora*. Sua definição básica pressupõe a exclusão da autobiografia, uma

vez que esta é constituída pela narração em primeira pessoa. Entretanto, há situações em que o plano discursivo se interpõe no percurso da narrativa histórica. É o que acontece quando o narrador intervém nas falas e pensamentos das personagens, ou elabora julgamentos sobre fatos. Neste momento, a narrativa histórica passa ao plano de enunciação do discurso. De acordo com Benveniste, é próprio da linguagem “permitir essas transferências instantâneas”¹³⁶. Para ele, o discurso pressupõe a presença de um locutor e um ouvinte, em uma situação em que o primeiro procura de alguma maneira influenciar o segundo. A escolha das formas pessoais do verbo é o elemento de distinção básica entre discurso e narrativa histórica. Como dissemos, a narrativa histórica só admite a forma de terceira pessoa. No plano do discurso, todas as formas pessoais são legítimas, sendo que a instância *ele/ela* só existe enquanto possibilidade de ser colocada em oposição às formas *eu/tu*.

A adoção de vários tempos verbais e de vários pontos de vista implica o abandono do plano de enunciação da narrativa histórica. Daí surge o interesse em analisar os efeitos estéticos que essas alternâncias de instância narrativa e do tempo verbal podem produzir em um romance como *Em câmara lenta*, cuja história nos chega a partir de três pontos de vista diferentes: 1) pelo olhar do narrador; 2) pelo olhar da personagem Ele; e 3) pelo olhar da personagem Venezuelano. Trata-se de um procedimento de construção literária que submete o plano da narrativa histórica ao plano do discurso, de modo que o que tende a ser tratado com objetividade, como no caso da história narrada em terceira pessoa, é contrastado com as constantes interferências do narrador, cuja voz está ligada à “forma autobiográfica por excelência”¹³⁷, na opinião de Benveniste. Desse contraste, ou dessa conjugação de focos narrativos, principalmente quando ocorrem em um mesmo parágrafo, surge a dificuldade de identificar o referente de alguns pronomes em certas passagens do romance. Isso produz ambiguidades que tornam problemático o entendimento da história narrada.

Para efeito de melhor compreensão do que apresentamos até aqui, vamos nos concentrar na análise de três passagens do romance. A primeira delas narra o episódio em que as personagens Ele e Ela passam uma noite de ano novo juntas. Não há ação propriamente dita, apenas uma série de descrições e comentários sobre Ela, ora transmitidos pela perspectiva do narrador, ora focalizadas pela personagem Ele. Em determinado momento o narrador conta um evento anterior à noite de Ano Novo da seguinte forma:

¹³⁶ BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral I**. Campinas, SP: Pontes, 1995, p. 267. Editora da Universidade Estadual de Campinas (Linguagem Crítica).

¹³⁷ Ibid., p. 270.

Uma outra vez, num outro tempo, *ele* fora ao apartamento em que *ela* estava morando, perguntar alguma coisa *agora* já esquecida, e mal *a* conhecia. Quant[d]o *ele* bateu na porta, *ela* ainda estava dormindo e veio abrir a porta descalça e vestida com uma camisola azul e transparente. Ficou falando com *ele* na porta entreaberta, o rosto ainda abandonado no sono. *Eu a via a contraluz* (...). Ela estava quase de perfil, um dos braços levantados, apoiado na porta¹³⁸.

Primeiramente é possível apontar neste trecho a presença do dêitico temporal *agora* em uma oração com marcas temporais e instância narrativa tipicamente histórica. Este fato é importante para determinarmos o foco narrativo¹³⁹ predominante no romance, qual seja, o da primeira pessoa. Em seguida, observamos a conjugação dos planos de enunciação histórica e do discurso. O parágrafo inicia em uma perspectiva histórica, e o leitor tem a impressão de total isenção do narrador no percurso narrativo. Entretanto, sua expectativa é logo suspensa, pois a objetividade da cena é subtraída a uma instância discursiva que diz: “Eu a via a contraluz”. É interessante notar que o trecho não apresenta, em termos formais, nenhuma indicação de passagem da palavra do narrador à personagem Ele. A ambiguidade criada por este procedimento desperta a dúvida em saber se este Eu tem como referente a personagem Ele, ou o próprio narrador.

No parágrafo imediatamente posterior a este, a situação é semelhante. Desta vez a cena se passa na noite de ano novo:

Palavra nenhuma – *ela* o olhava como quem está muito longe. Então *pegou* o copo ainda meio cheio e, num gesto lento, como se afastasse uma cortina, *ofereceu* a ele. *A cortina se afastou lentamente e, naquela noite de ano novo, conversamos até quase amanhecer*¹⁴⁰ (...). Depois *ele* a beijou e se amaram com todo o sabor da descoberta, com a fúria e o fulgor da novidade¹⁴¹.

Sem travessão, sem aspas, sem uma chamada para indicar a passagem da palavra, nada que aponte quem de fato enuncia “conversamos até quase amanhecer”. Um dos referentes deste enunciado é certamente a personagem Ela. Mas, de novo surge a dúvida sobre quem conversou com ela, o narrador ou Ele.

¹³⁸ TAPAJÓS, op. cit., p. 164.

¹³⁹ Cf. LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 10ª ed. São Paulo: Ática, 2002. De acordo com a autora, a questão do foco narrativo é bastante complexa e não há consenso sobre sua definição nos estudos sobre narrativa literária. O uso que fazemos aqui do termo é aquele que considera o foco narrativo como o ponto de vista. Portanto, quando dizemos que o foco narrativo predominante no romance é em primeira pessoa, queremos dizer com isso que é a partir do olhar do narrador que recebemos a maior parte da história.

¹⁴⁰ Grifo nosso.

¹⁴¹ TAPAJÓS, op. cit. p. 165-166.

O terceiro e último trecho selecionado é composto por indeterminações ainda mais surpreendentes. Trata-se da narração do foco de guerrilha na Amazônia. A ação dos guerrilheiros é retomada várias vezes ao longo do romance, a partir do plano da enunciação histórica. Esse episódio não apenas rompe com a objetividade da narração histórica, como também retoma a ambiguidade de modo ainda mais perturbador. A voz narrativa diz:

Os guerrilheiros chegaram perto das primeiras casas e as pessoas, todas as pessoas da vila se agruparam lentamente (...). Em torno deles os caboclos silenciosos vestidos apenas de calções ou calças frouxas (...). Os guerrilheiros pararam e o venezuelano começou a falar (...). Falou da miséria em que os caboclos viviam e os caboclos não sabiam que em sua vida havia miséria (...). Finalmente ele falou que precisavam de ajuda, para curar os ferimentos, comer e preparar mantimentos para continuarem. Isso os caboclos entenderam. E entenderam que aqueles rapazes estranhos não eram pessoas ruins ou mal-intencionadas. *Abrigaram-nos em suas casas, deixando-nos descansar, curaram seus ferimentos com suas ervas e raízes, deram-lhes comida e mantimentos*¹⁴².

Quando lemos “curaram seus ferimentos” e “deram-lhes comida” conhecemos os sujeitos aos quais se referem os verbos (os caboclos) e o referente dos pronomes *seus* e *lhes* (os guerrilheiros). Porém, quando lemos “abrigaram-nos em suas casas” e “deixando-nos descansar”, o referente do pronome oblíquo *nos* não está formalmente determinado. A impressão que temos é a de que o narrador se inclui entre os guerrilheiros, na condição de personagem. Entretanto, logo em seguida, este mesmo narrador volta a ficar de fora da cena, contando com o distanciamento necessário ao plano de enunciação histórica. Há uma indeterminação sobre a quem pertence a voz, quem detém o discurso: Venezuelano ou o narrador?

Em primeiro lugar, podemos afirmar que esse procedimento formal é um problema ligado ao *discurso indireto livre*. O discurso indireto livre é uma forma de citação constituída por pelo menos duas vozes (polifonia) que se confundem na esteira do enunciado, e que somente podem ser definidas por meio de diferenças bastante sutis que aparecem imbricadas no discurso. Dominique Maingueneau (1996) chama estes momentos de diferenciação da voz de “dissonância enunciativa”, cuja percepção pode revelar “construções sintáticas que supostamente não pertencem ao registro do narrador”¹⁴³.

No primeiro dos três recortes analisados, a dissonância se faz notar pela informação de que a personagem Ele bateu a porta do apartamento e, portanto, somente Ele poderia estar

¹⁴² Ibid., pp. 41-42. Grifo nosso.

¹⁴³ MAINGUENEAU, Dominique. O discurso citado. In: _____. **Elementos de linguística para o texto literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 118. (Coleção leitura e crítica).

diante da personagem Ela. O enunciado “Eu a via a contraluz” pertence à personagem Ele, e foi indiretamente reproduzido pelo narrador. No segundo recorte, temos a situação em que as personagens Ele e Ela estão na sala do apartamento e se entreolham. Essa constatação sugere que o enunciado “conversamos até quase amanhecer” não pertence ao narrador, mas à personagem Ele. A dissonância ocorre pelo fato de que o narrador não está presente no apartamento, exatamente porque assume uma perspectiva de enunciação histórica. No último caso, acreditamos que um dos referentes do pronome “nos” é o Venezuelano, que fala em nome de uma coletividade formada por ele e pelos outros guerrilheiros. O enunciado “Abrigaram-nos em suas casas, deixando-nos descansar” não pertence ao registro do narrador, mas ao da personagem Venezuelano, que é quem recebe abrigo, juntamente com seus companheiros.

Levando em conta algumas reflexões da estética adorniana, também podemos supor que, ainda ponto de vista formal, este procedimento narrativo tem profundas ligações com problemas relacionados à constituição do romance moderno.

Para Adorno, o romance moderno experimenta o triunfo do subjetivismo literário, principalmente em relação ao ponto de vista do narrador, sobre a objetividade no processo de caracterização dos processos narrativos. A narração objetiva da realidade deixa de ter sentido em uma situação em que a própria experiência individual já não tem mais suas bases sustentadas por relações íntegras e coerentes. O mundo construído a partir do processo de subjetivação da narração (do sujeito sem unidade, cindido) tem ligações com a destruição do mundo objetivamente determinado.

Em tom semelhante, Anatol Rosenfeld (1973) explica a necessidade de adaptação estética do romance moderno para dar conta desse “estado de fluxo e insegurança”¹⁴⁴ da vida no século XX. Segundo ele, uma *única frase é capaz de incorporar elementos do passado e do futuro*, visualizados por olhares que se decompõem e retornam em movimentos circulares, transformando o romance em um conjunto de fragmentos. Tudo isto tem a ver com a tentativa de reproduzir a experiência psíquica das personagens, tarefa esta outrora impraticável por conta da perspectiva distanciada e objetiva do narrador tradicional. Como na pintura, Rosenfeld afirma que no romance o ser humano também sofre o processo de fragmentação e decomposição. No romance moderno, a perspectiva é diluída, e o narrador se encontra dentro das personagens. Segundo Rosenfeld:

¹⁴⁴ ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/contexto**: ensaios. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, 1973, p. 86.

(...) se a perspectiva é expressão de uma relação entre dois pólos, sendo um o homem e o outro o mundo projetado, dá-se agora uma ruptura completa. Um dos pólos é eliminado e com isso desaparece a perspectiva. Num caso, resta só o fluxo da vida psíquica que absorveu totalmente o mundo (...) noutro caso, resta só o mundo, reduzido a estruturas geométricas em equilíbrio que por sua vez, absorvem o homem (...). Em ambos os casos, suprime-se a distância entre o homem e o mundo e com isso a perspectiva. O abandono da perspectiva mostra ser expressão do anseio de superar a *distância* entre indivíduo e mundo¹⁴⁵.

A visão microscópica do narrador, a que se refere o teórico em seu ensaio, compõe de modo extraordinário o caótico mundo das personagens, e isto torna a experiência de leitura indissociável da experiência de choque. Referindo-se à obra de Marcel Proust, Rosenfeld afirma que a emergência da subjetividade faz desaparecer o que ele chama de “visão perspectívica” do narrador. *Os pontos de vista se confundem e o passado é assimilado em situações do presente*, na medida em que não se pode mais delinear os limites entre narrador e matéria narrada.

Em câmara lenta certamente pode ser inserido no conjunto de romances modernos que se enquadram nessas reflexões. Vários de seus elementos apontam para isso. O romance possui um Eu narrador em meditação e autocrítica, que não narra de maneira uniforme, uma vez que seu discurso é constituído por indeterminações que eliminam sua “visão perspectívica”. Os planos de enunciação histórica e de enunciação do discurso são revezados em um mesmo parágrafo ou frase. Assim, não só a visão do narrador e o mundo das personagens se tornam precários, mas também a visão do leitor. Narrador, personagens e consequentemente o leitor compartilham um ambiente perturbador e de difícil definição.

Para além das relações apontadas aqui entre o processo de alternância do foco narrativo de *Em câmara lenta*, o problema do discurso indireto livre e a forma do romance moderno, é plausível considerarmos a hipótese de que parte do que constitui o livro de Tapajós tem a ver também com os impactos traumáticos da violência histórica intensificados principalmente com o advento das guerras modernas.

Uma das características do trauma reside na dificuldade de a pessoa que passou por uma situação de extrema violência (a de tortura, por exemplo) se identificar com ela mesma, no momento em que é torturada. Quando convocada a relatar sua experiência, ela tende, em muitos casos, a se referir a uma terceira pessoa, como se houvesse uma cisão entre o Eu da enunciação e o Eu do enunciado. Em seu texto *Escritas da tortura*, Ginzburg (2001) afirma que para a pessoa torturada, “falar sobre o próprio nome se torna uma situação de tensão

¹⁴⁵ Ibid, pp. 87-88.

dentro do processo violento”¹⁴⁶. Falar de si, ou do outro, sob a forma de confissão ou delação, é reconhecer a mais absoluta humilhação.

É necessário fazer aqui uma importante observação. No artigo “Imagens da tortura: ficção e autoritarismo em Renato Tapajós”, Ginzburg (2004) comenta que, embora o narrador do romance *Em câmara lenta* não tenha sido efetivamente torturado, ele assume o ponto de vista da vítima, tomando para si o processo de perturbação da personagem Ela, como se ele mesmo tivesse sido vítima da tortura, e sobrevivido¹⁴⁷. Desse modo, esse narrador passa a desenvolver atitudes próprias da pessoa traumatizada, como a dificuldade de articulação clara da linguagem, a negação de si mesmo, enquanto potência capaz de enfrentar as dificuldades, a negação da realidade presente e de sua própria condição de existência. Frases como: “É muito tarde”; “simplesmente acabou, e com isso acabou o tempo”; “Nada deu certo”; “As palavras não fazem mais sentido”; “(...) O gesto repetido aqui, neste quarto, é um gesto sem história, fora dela, fora do tempo”; ou “eu também morri, lá, naquele dia”, são sintomas dessa negatividade constitutiva do Eu e da realidade histórica.

Nessa perspectiva, uma possibilidade de interpretação da alternância do foco narrativo é a de que a personagem Ele é imagem projetada do próprio narrador. Este, tendo assimilado a perspectiva da personagem Ela, sente dificuldade de se referir a si mesmo quando tenta reconstruir a memória.

Nos relatos que Ginzburg (2001) analisa no artigo *Escritas da tortura*, as vítimas têm dificuldade de se referir especificamente sobre o momento do acidente traumático. No romance de Tapajós, o passado é apresentado pelo narrador a partir de uma fantasmagoria, seja no caso da tortura, seja no da convivência com membros da organização e nas demonstrações de afetividade com a personagem Ela. As imagens fantasmagóricas das personagens mortas são recorrentes no narrador, e se configuram como elemento que desestabiliza sua relação com o passado. Para falar de si junto dessas pessoas, é necessário que o narrador se posicione em outra perspectiva que, de algum modo, o coloque em uma posição de distanciamento da dor e do sofrimento.

A parte final do romance é bastante ilustrativa no que toca à alternância do foco narrativo e suas relações com o discurso indireto livre. A narração do último capítulo inicia em primeira pessoa e termina em terceira. A situação é bastante confusa, porque a impressão que temos é a de que o próprio narrador da história é quem morre com tiros de metralhadora.

¹⁴⁶ GINZBURG, Jaime. *Escritas da tortura*. **Dialogos Latinoamericanos**, Universidade de Aarhus, v. 3, 2001, p. 143.

¹⁴⁷ Cf. GINZBURG, Jaime. *Imagens da tortura: ficção e autoritarismo em Renato Tapajós*. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Márcia (orgs.). **O corpo torturado**. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004, pp. 141-160.

Eu estou entrando no ponto porque quero e quero ver eles rolarem e morrerem como porcos, como porcos sujos que são. Agora, perto do muro, acho que eles já me viram e aquele filho da puta do carro não vai escapar. Os dois revólveres na mão, disparando, isso sim, esse é o momento, agora eu corro atirando e acertei, ele caiu de cara dentro do carro e eu sinto a alegria, a alegria verdadeira, a exaltação, e o da construção eu já acertei, ele despencou, a exaltação do gesto, a sagração do sangue, o ódio em movimento, o outro correu, o da carrocinha levantou a metralhadora, filho da puta, eu não vou nem me desviar porque vou acertá-lo primeiro, errei, mas de novo e...

A rajada da metralhadora o atingiu no peito, lançando-o contra o muro. Uma outra bala calibre quarenta e cinco acertou em sua boca, saindo pela base do crânio, jogando sangue no muro. Ele caiu para a frente, sobre a calçada, os braços abertos, as mãos ainda apertando a coronha dos revólveres. Diversas rajadas atingiram seguidamente o corpo, picotando-o e fazendo com que ele estremecesse ao impacto das balas. O sangue, como um rio, escoou pela calçada em direção à sarjeta¹⁴⁸.

Se considerarmos o uso do discurso indireto livre, veremos que a voz que inicia o capítulo pode ser tanto a do narrador quanto a da personagem Ele. Porém, se levarmos em conta o que dissemos a respeito desta personagem enquanto projeção da imagem do narrador, diante da dificuldade de se identificar consigo mesmo em suas recordações traumáticas, a cena se torna ainda mais perturbadora. Teria sido a personagem Ele criada para dar conta desta ação suicida do narrador?

Um estudo recente sobre o romance *Em câmara lenta* elabora uma perspectiva diferente da nossa em relação ao foco narrativo e, por esta razão, achamos oportuno tratar dele nesta parte do trabalho, e não no contexto da revisão da fortuna crítica da obra elaborada no primeiro capítulo. Trata-se do artigo “Em câmara lenta: representações do trauma no romance de Renato Tapajós”, de Markus Lasch, professor da Universidade Federal de São Paulo. O texto foi apresentado em setembro de 2010, durante a programação do IV Encontro do Projeto Temático “Escritas da Violência”, realizado na Universidade Estadual de Campinas-SP (Unicamp). Uma das questões mais enfatizadas por Lasch em sua apresentação foi o problema do foco narrativo no romance de Tapajós. Na ocasião, o autor fez referências a um artigo de nossa autoria que havíamos publicado sobre o romance *Em câmara lenta*¹⁴⁹ alguns meses antes do evento. Em sua análise, Lasch contrapõe-se à ideia apresentada no artigo, em que afirmamos ser predominante no romance o foco narrativo em primeira pessoa.

¹⁴⁸ TAPAJÓS, op. cit., pp. 175-176.

¹⁴⁹ O artigo ao qual nos referimos é intitulado “O foco narrativo no romance *Em câmara lenta*: o problema da alternância e suas relações com a violência histórica”. Ele foi primeiramente apresentado no II Encontro do Projeto Temático “Escritas da violência”, realizado na Universidade de São Paulo, no primeiro semestre de 2010, e publicado em julho do mesmo ano, no Dossiê “Escritas da Violência II”, organizado pela *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*, da Universidade Federal de Santa Maria-RS. A presente análise do foco narrativo é uma versão ampliada do referido artigo.

O autor considera “ponto pacífico” que a perspectiva predominante no romance é a da personagem Ele. A perspectiva do narrador é relegada a “três trechos destacados por aspas”¹⁵⁰, nos capítulos em que são recuperados fatos da juventude do narrador em Belém. Lasch ainda afirma que “nos demais fragmentos do livro, os trechos em primeira pessoa também são francamente minoritários”¹⁵¹. Fazendo isto, ele elimina qualquer importância que tenha o olhar do narrador sobre a história, como se o leitor de Tapajós estivesse diante de um romance realista do século XIX.

Considerar uma questão como ponto pacífico significa dizer que não resta mais nada a discutir, que há completa certeza sobre o objeto em análise e que, portanto, as situações do romance são expressas e apreendidas com elevado grau de clareza e precisão. Isto nos parece bastante controverso, principalmente pelo fato de *Em câmara lenta* configurar-se como uma obra constituída a partir de diversas aporias.

É curioso que Lasch se dedique a estudar o romance de Tapajós e suas relações com o trauma e afirme que a personagem Ele, e *não* o narrador, através do monólogo interior, “evita cuidadosamente a primeira pessoa gramatical”¹⁵². Ainda que este monólogo pertencesse de fato à personagem Ele, não nos parece adequado o uso do advérbio “cuidadosamente” para se referir a uma personagem constituída pelo trauma e que se lança em uma ação suicida. O autor afirma corretamente que todas as ações da narrativa de Tapajós giram em torno do trauma. Sendo constituído por esta categoria psicanalítica, o romance se torna um objeto de difícil compreensão, como explicita o crítico: “O livro de Tapajós é *difícil*”¹⁵³. Nesta perspectiva, parece-nos controversa a convicção de Lasch a respeito da questão do foco narrativo, atribuindo-lhe uma solução final diante do que ele mesmo considera sujeito a incompreensões.

O autor ainda sugere haver uma relação de dependência entre a capacidade de imaginação de Renato Tapajós e a autenticidade do que narra na cena de tortura da personagem Ela. Nessa relação, a imaginação do escritor dependeria exclusivamente da matéria factual. Lasch entende que não é possível ao ser humano imaginar tal cena sem tê-la diretamente testemunhado. “Cenas como a da tortura e da morte da personagem ‘ela’ têm de ser necessariamente autênticas e de alguma forma vivenciadas, porque inventar algo semelhante seria, no mínimo, de extremo mal [sic] gosto, senão perverso e em última

¹⁵⁰ Ibid., p. 3.

¹⁵¹ Ibid., p. 5.

¹⁵² Ibid., p. 4.

¹⁵³ LASCH, Markus. **Em câmara lenta**: representações do trauma no romance de Renato Tapajós. 2010, pp. 6-7.

instância desumano”¹⁵⁴. Essa afirmação desconsidera o fato de que o ser humano sente prazer em contemplar cenas que provocam *horror*. “Inventar” situações de extrema violência, portanto, não seria uma atitude improvável, uma vez que o próprio ser humano é constituído por elementos perversos e destrutivos. (Comentar mais).

É necessário levar em conta que, tratando-se de imaginação ou não, a elaboração de procedimentos formais que levam à produção de cenas abjetais não configura mau gosto, mas sim, no caso de *Em câmara lenta*, necessidade de estetizar o sofrimento e, com isso, denunciar a violência. É exatamente sobre este assunto que iniciamos o capítulo seguinte.

¹⁵⁴ Ibid., p. 6.

CAPÍTULO III

COMO UM CORTE DE NAVALHA

Em câmara lenta: uma experiência de choque.

Vivo agitado, cheio de terrores.

Graciliano Ramos

Na entrevista realizada com Renato Tapajós o escritor se refere a uma questão que diz respeito à dificuldade que o ser humano tem de lidar com situações que provocam sofrimento. Ele conta sobre seu novo projeto artístico, a realização de um filme intitulado *Espadas de papel*, em que pretende relatar a dolorosa experiência de prisão vivida durante oito dias na Operação Bandeirantes. Neste lugar, segundo ele, sofreu intensamente os piores tipos de tortura. Ao enviar o roteiro do filme para amigos e instituições de financiamento, relatou seu espanto com a forma como a ideia foi recebida:

E todo mundo que leu o roteiro, todos os lugares pra onde eu mandei o roteiro, as pessoas ficam horrorizadas e acham que ninguém vai querer ver o filme porque é barra pesada. E é. É uma barra muito pesada. Mas eu acho que é uma ilusão essa história de que as pessoas não vêm filmes que contam histórias barra pesada. As pessoas vêm filmes que contam histórias barra pesada¹⁵⁵.

De acordo com Tapajós, o filme trata de um assunto central do romance: a tortura. A leitura de *Em câmara lenta* produz efeitos semelhantes aos descritos pelo escritor sobre a reação dos leitores do roteiro. A experiência de choque pode ser compreendida pelo uso da expressão “horrorizadas”. Mais adiante, ficamos sabendo que esse sentimento de horror deriva da percepção de que o enredo do filme é considerado pelos leitores como “barra pesada”. Apesar disso, o autor sugere a existência de uma tendência generalizada pela contemplação de situações que envolvem tortura e sofrimento humano, quando afirma que “as pessoas vêm filmes que contam histórias barra pesada”. O leitor/telespectador se encontra diante de um paradoxo que se constitui pela aversão ao horror e, ao mesmo tempo, pelo prazer

¹⁵⁵ COSTA, op. cit., p. 137.

em contemplá-lo. Essa situação constitui-se essencialmente como uma experiência de *choque*. É praticamente impossível colocarmos-nos diante de uma obra de arte que traduza a dor humana sem reagirmos com aversão ao que danifica violentamente o corpo e a mente, mas sentindo prazer em contemplar essa violência.

A elaboração da experiência de choque em uma obra de arte também tem relações com a inclinação do romance moderno ao subjetivismo. O mundo construído a partir do processo de subjetivação da narração é, na verdade, a imagem da destruição do mundo objetivamente representado. É pela via estética da obra (prosa ou poesia) que a experiência de choque em literatura se realiza. Todo o desconforto gerado pela descontinuidade espaço-temporal tem ressonância na forma do romance. De acordo com Adorno, “na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo”¹⁵⁶. Mais adiante, o autor diz que “a violação da forma é inerente a seu próprio sentido”¹⁵⁷.

Referindo-se ao romance kafkiano, Adorno aponta a estética do choque como a principal categoria utilizada pelo escritor na construção descontínua de sua narrativa. De acordo com o filósofo, suas obras são lidas como se o leitor estivesse participando da história, recebendo todos os abalos provocados pelas ações (quando há ação). Essa situação de se sentir dentro da história, de não haver mais o distanciamento necessário a uma contemplação total do enredo, torna precária a relação do leitor com a obra. Suas reações aos choques tornam-se angustiantes. Entretanto, como afirma Adorno, “nenhuma obra de arte moderna que valha alguma coisa deixa de encontrar prazer na dissonância e no abandono”¹⁵⁸. Isso deve valer também para o leitor, para quem uma das inúmeras formas de obtenção de prazer emerge da contemplação do abjeto.

Com base em estudos de Julia Kristeva, Seligmann-Silva (2005) define a estética do abjeto como algo “*inenarrável* que apenas pode ser *apontado* por um *gestus*”¹⁵⁹. A ação suicida do narrador de *Em câmara lenta*, assim como a morte brutal da personagem Ela despertam no leitor um sentimento de extrema intensidade com o qual ele não está acostumado a lidar e se sente incapaz de explicar. Isso nos leva a pensar na categoria do sublime, na esteira de uma de suas concepções modernas. De acordo com Edmund Burke (1993):

¹⁵⁶ ADORNO, 2003, p. 58.

¹⁵⁷ Ibid., p. 60.

¹⁵⁸ Ibid., pp. 62-63.

¹⁵⁹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 40.

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as idéias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de algum modo análogo ao terror constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz¹⁶⁰.

Para Read (1967), qualquer canal de representação da dor produz sentimento do sublime¹⁶¹. A angústia, a ansiedade, o medo e principalmente a exposição do corpo ao suplício são formas associadas à perplexidade diante de uma imagem ou situação inexplicável. Seligmann-Silva acrescenta que diante do cadáver, diante da imagem horrorosa da morte, o leitor ou o telespectador é inevitavelmente tragado por algum tipo de sentimento superior inexplicável, que pode se transformar em compaixão pelo objeto. Em sua leitura, o autor afirma que “o sublime é uma manifestação do real como princípio de morte que nos abala de tal modo que perdemos a capacidade de criar conceitos; vale dizer, de dar forma à realidade”¹⁶². O que ocorre com o narrador e a personagem Ela do romance *Em câmara lenta* possui alguns pontos de ligação com a estética do sublime e do abjeto.

Em primeiro lugar, podemos destacar a situação do narrador. Todo o romance é uma tentativa de reconstituir fatos passados para dar algum sentido a eles. Em meio a esse processo, o narrador tenta compreender como seres humanos (os policiais) puderam ser capazes de matar a personagem de modo extremamente violento. Para isso, ele precisa ouvir a história de alguém que sabe mais do que ele e recontá-la. Porém, o que aconteceu com a personagem produziu dor insuportável, e narrar tornou-se um ato perturbador: “Saber como foi transforma a ausência numa sequência de gritos, de dor, de dilaceramentos”¹⁶³. O tempo de enunciação da história é caracterizado pelo silêncio, pela solidão do narrador. Contrasta com esse ambiente uma situação atípica, que consiste na narração através de gritos. Esses gritos não são menos do que *gestos* de dor. Esse é um dos aspectos de inenarrabilidade da história. As imagens que o narrador tem diante de si são assustadoras e lhe causam horror. Ao mesmo tempo, ele não quer se desfazer delas. Há um profundo sentimento de empatia pela personagem Ela, assim como por outros companheiros mortos: “O compromisso é com esses rostos que não existem mais, Fernando, Marta, ela, ela e centenas de outros. A esses eu pertenço (...). Porque eles foram nobres de morrer assim e a minha vida, descrendo do que eles acreditavam, vira um insulto à sua morte”¹⁶⁴.

¹⁶⁰ BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Papirus: Editora da Unicamp, 1993, p. 48.

¹⁶¹ Cf. READ, Herbert. **As origens da forma na arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

¹⁶² SELIGMANN-SILVA, op. cit., p. 34.

¹⁶³ TAPAJÓS, op. cit., p. 83.

¹⁶⁴ Ibid., p. 84.

A imagem do cadáver é recorrente ao longo do romance, e é recuperada como uma fantasmagoria: “essa casa é um monte de escombros e de corpos mortos amontoados em cada canto”¹⁶⁵. Diante dos cadáveres, o narrador é assaltado por um sentimento paradoxal de horror e compaixão.

Outro ponto de contato que podemos apontar entre as categorias do sublime e do abjeto e o romance de Tapajós corresponde ao impacto provocado no leitor. É quase improvável que a leitura de *Em câmara lenta* se dê sem um mínimo de empatia principalmente pela figura do narrador e da personagem Ela, cujas experiências são marcadas por situações de destruição física e psíquica. Entretanto, esse sentimento de empatia somente vem à tona por meio de um estado de perplexidade do leitor diante da matéria narrada. Algumas imagens chocantes permitem que ele experimente sensações semelhantes às do narrador. É o caso da imagem da pele do narrador sendo cortada por uma navalha, comparada à dor sentida pelo ato de lembrar o passado, ou da imagem do seu corpo dilacerado, impossibilitado de verbalizar diante da contemplação do cadáver, “como se faltasse a laringe ou o esôfago”¹⁶⁶. Nos dois casos, o leitor deixa de ser um simples intérprete, um sujeito que se coloca à distância dos acontecimentos e acompanha com total isenção o sofrimento das personagens. Ele é lançado dentro da história e acaba absorvendo os impactos da experiência traumática do narrador. Para Burke, “a simpatia deve ser considerada uma espécie de substituição, mediante a qual colocamo-nos no lugar de outrem e somos afetados, sob muitos aspectos, da mesma maneira que eles”¹⁶⁷. Mas esta simpatia não impede que o leitor sinta prazer na contemplação do sofrimento alheio. Burke afirma estar

Convencido de que sentimos um certo deleite – e provavelmente não pequeno – nos infortúnios e dores reais de outrem, pois, seja qual for aparentemente o sentimento, se ele não faz com que os evitemos, se pelo contrário, leva-nos a deles nos aproximar, se nos prende a atenção, nesse caso julgo que certamente temos algum tipo de deleite em contemplar objetos dessa espécie¹⁶⁸.

O olhar do leitor de *Em câmara lenta* é direcionado por esta situação perturbadora. O deleite experimentado não elimina ou diminui o sentimento de empatia com a personagem Ela, ou com o próprio narrador. Ocorre uma combinação mútua de prazer e sofrimento em acompanhar os detalhes da morte da personagem e pela identificação com ela.

¹⁶⁵ Ibid., p. 24.

¹⁶⁶ Ibid., p. 13.

¹⁶⁷ BURKE, op. cit., p. 52.

¹⁶⁸ Ibid., p. 53.

A forma da dor: tortura da personagem Ela e a questão do testemunho.

*Pela primeira vez, então, nos damos conta de que a nossa língua não tem palavras
para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem.*

(...)

Mesmo meu corpo já não é meu.

(...)

*Já não existe vontade; cada pulsação torna-se passo, contração
reflexa dos músculos destruídos.*

Primo Levi

Nossa intenção aqui é compreender em que medida a fragmentação do romance promovida pela repetição da cena de tortura da personagem Ela relaciona-se com a questão do trauma¹⁶⁹, cujos estímulos estão ligados às práticas de violência da Ditadura Militar de 1964. Procuraremos compreender, ao longo desta análise, algumas questões importantes sobre o tema da tortura e seus efeitos sobre a constituição do sujeito.

A referida cena é narrada seis vezes ao longo do romance, o que revela uma relação conflituosa entre o narrador e o texto, assim como entre o texto e o leitor, na medida em que esse processo de repetição aponta para uma dificuldade de organização e expressão das ideias. Em todos os momentos de sua ocorrência, a cena surge de modo repentino, sempre precedida pela narração em tom melancólico da rotina em que se transformou a vida do narrador após o episódio traumatizante, relatando sua revolta com os agressores e o compromisso assumido com Ela e os outros companheiros mortos. A cena é narrada através de *flashbacks*. Entretanto, assim como no recurso à montagem expressiva, seu uso não diz respeito apenas à inserção de uma técnica cinematográfica, mas, neste caso, tem profundas relações com a imagem fantasmagórica do evento-limite pelo qual passou o narrador.

Para fins explicativos, é necessário compreender como se estrutura formalmente a ação desenvolvida no conjunto das cenas propostas para análise.

De início, vale dizer que cada uma delas é constituída por um único parágrafo que sempre inicia com a expressão “Como em câmara lenta”. A ação se resume na tentativa das personagens Ele e Ela conduzirem de carro um companheiro com segurança até um aeroporto, de onde este pretende partir para São Paulo, levando alguns documentos. O plano fracassa quando os três são abordados por um policial. Ela o atinge com um tiro e os três fogem. Na

¹⁶⁹ Uma definição desta categoria será feita mais adiante.

fuga, Ela é capturada e levada para uma sala de tortura. Durante todo o trajeto até a sala, os policiais lhe desferem socos, pontapés, golpes de cassetete e coronhadas de revólver. Exposta sob condições de extrema violência, a personagem é brutalmente torturada e morta.

Na primeira cena, temos a narração do momento em que Ela atinge um policial com um tiro. O ritmo é marcado pela utilização de termos e expressões que sugerem a modificação do movimento dos gestos, isto é, pela redução da velocidade com que são realizados, como se cada um deles tivesse sido captado em detalhes e, como o próprio texto indica, a partir de uma câmara lenta:

Como em câmara lenta: ela se voltou para trás. Sua mão descreveu um longo arco, em direção ao banco traseiro, mas interrompeu o gesto e desceu suavemente na abertura da bolsa, escondida entre os dois bancos da frente, atrás do freio de mão. O rosto impassível olhava para a maleta que o outro segurava, mas os dedos se fecharam sobre a coronha do revólver que estava na bolsa. E, num movimento único, corpo, rosto e braço giraram novamente, o cabelo curto, sublinhando o levantar da cabeça, os olhos, agora duros, apanhando de relance a imagem do policial que bloqueava a porta. O revolver disparou, clarão e estampido rompendo o silêncio¹⁷⁰.

A meticulosa narração dos movimentos que a personagem Ela realiza, do momento em que percebe a presença do policial até o momento em que segura a arma e dispara-a contra ele produz a imagem de uma ação que, embora captada por meio da redução dos movimentos naturais da personagem, acontece de forma instantânea, a partir de um impulso diante da situação de perigo. Nos termos de Martin, a montagem lenta pode sugerir tédio, angústia e desespero diante de uma situação de hostilidade.

Outro dado relevante está presente na narração final da cena, em que lemos: “O revólver disparou, clarão e estampido rompendo o silêncio”. Este trecho, além de sugerir a percepção detalhada dos efeitos físicos provocados pelo tiro de revólver, também indica a referida reação impulsiva da personagem Ela diante do policial. Ela não mira e nem mesmo olha diretamente para o policial militar, apenas apreende sua imagem de “relance”.

À medida que esta cena se repete, ela surge intercalada pela narração dos eventos que a precedem e sucedem, de modo a construir a imagem completa do acontecimento. A última repetição condensa as cinco cenas anteriores. É o momento em que o narrador consegue organizar e verbalizar, sem cortes, em um único parágrafo que se estende por seis páginas, todos os acontecimentos que culminaram com a morte da personagem Ela. Resumidamente, apresentamos aqui os trechos mais significativos para a presente análise:

¹⁷⁰ TAPAJÓS, op. cit., p. 16.

Como em câmara lenta (...). Passaram a vara cilíndrica do pau-de-arara entre seus braços e a curva interna dos joelhos e a levantaram, para pendurá-la no cavalete. Quando a levantaram e o peso do corpo distendeu o braço quebrado, ela deu um grito de dor, um urro animal, prolongado, gutural, desmedidamente forte. Foi o único som que emitiu durante todo o tempo. Procurava contrair o braço sadio (...), enquanto eles amarravam os terminais de vários magnetos em suas mãos, pés, seios, vagina e no ferimento do braço. Os choques incessantes faziam seu corpo tremer e se contrair (...). O último lampejo de vontade que ainda havia nela era a decisão de não falar (...). Furiosos, os policiais tiraram-na do pau-de-arara, jogaram-na no chão. Um deles enfiou na cabeça dela a coroa-de-cristo: um anel de metal com parafusos que o faziam diminuir de diâmetro (...). O policial começou a apertar os parafusos e a dor a atravessou (...) um dos olhos dela saltou para fora da órbita devido à pressão do crânio. Quando os ossos do crânio estalaram e afundaram, ela já havia perdido a consciência, deslizando para a morte com o cérebro esmagado lentamente¹⁷¹.

Contrariamente à ideia corrente que entende a tortura como um ato desumano, Maria Rita Kehl afirma que ela é uma prática essencialmente humana, uma vez que somente o homem, no extremo de sua racionalidade, é capaz de produzir mecanismos e instrumentos com o objetivo de expor o corpo de outro ser humano à dor e ao sofrimento intensos e, sobretudo, se mostrar indiferente a isso. Para Kehl:

A tortura refaz o dualismo corpo/mente, ou corpo/espírito, porque a condição do corpo entregue ao arbítrio e à crueldade do outro *separa o corpo e o sujeito* – no sentido do sujeito da ação, da vontade, da determinação. Sob tortura, o corpo fica tão assujeitado que é como se a “alma” – isso que no corpo pensa, simboliza, ultrapassa os limites da carne pela via das representações – ficasse separada dele. A fala que representa o sujeito deixa de lhe pertencer, uma vez que o torturador pretende arrancar de sua vítima a palavra que *ele quer ouvir*, e não a que o outro teria a dizer. Resta ao sujeito que se identifica com o corpo que sofre nas mãos do outro o silêncio, como última forma de domínio de si. E resta o grito involuntário, o urro de dor que o senso comum chama de “animalesco”¹⁷².

Segundo Corrado Bologna (1996), a tortura perturba a relação entre corpo e alma da vítima, transformando-lhe em um sujeito destituído da capacidade de reconhecer a realidade e reconhecer-se nela. Em termos jurídicos, Bologna afirma que “*a tortura é uma máquina*”¹⁷³, organizada racionalmente com o objetivo de arrancar a verdade do torturado, ainda que esta verdade seja a única coisa que a tortura tem interesse em produzir. É por esta razão que o

¹⁷¹ TAPAJÓS, op. cit., pp. 167-172.

¹⁷² KEHL, op. cit. p. 11.

¹⁷³ BOLOGNA, Corrado. Tortura. **Enciclopédia Einaudi**. Vol. 22. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996, p. 344.

autor afirma que o “mecanismo-base da tortura consiste, portanto, na redução do sujeito a objeto”¹⁷⁴.

A tortura da personagem Ela, além de produzir efeitos de compaixão no narrador e no leitor, também pode ser compreendida, no contexto de autoritarismo institucionalizado, como uma demonstração do poder opressor sobre a sociedade. Através dela instaura-se o medo, ainda que em contextos como o do Brasil a tortura continue sendo negada por muitos ex-oficiais envolvidos com prisões e interrogatórios durante a ditadura. Na visão de Maren Viñar e Marcelo Viñar, “a tortura cria no espaço social algo como um referente de punição, cujos efeitos trágicos visam não somente à vítima, mas, através dela, o grupo social no qual provoca o medo e a paralisia”¹⁷⁵.

Também podemos destacar do trecho do romance apresentado acima o *teor testemunhal*, para citar Seligmann-Silva (2005), e a atitude de denúncia presentes de maneira visceral no romance. Para este autor, a fragmentação é uma característica central de um discurso que tem como fio condutor a necessidade de dar testemunho do que ocorreu, de maneira a fazer com que o evento nunca mais se repita, e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de escrever a respeito, dado o aspecto devastador da experiência vivida pela testemunha. As relações estabelecidas entre linguagem e memória entram em colapso. Disso deriva uma necessidade de reorganização da linguagem, de sua adequação para dar conta da nova realidade.

Mais do que um recurso estético esse aspecto fragmentário se relacionada com a manifestação de uma memória caracterizada pelo trauma. O episódio citado acima se apresenta como um evento que desestabiliza as relações do narrador com sua realidade externa. A história principal é constantemente interrompida pela lembrança do acidente traumático, que somente se concretiza em sua totalidade após várias tentativas de elaboração.

Essa dificuldade de narrar o evento também está associada ao compromisso ético do narrador em dar testemunho de sua experiência e ao mesmo tempo precisar esquecê-la: “Porque o meu compromisso é com os mortos e com os que vão morrer. E mesmo errado esse é o único compromisso que existe e se eu parar, recuar ou sair do país eu vou ficar o tempo todo vendo os rostos como acusações daqueles que acreditaram”¹⁷⁶.

Para o narrador é preferível passar pela dolorosa experiência de ter que contar a história traumática e continuar a lutar como forma de honrar os mortos, do que se calar, pois,

¹⁷⁴ Ibid., p. 345.

¹⁷⁵ VIÑAR, Maren; VIÑAR, Marcelo. **Exílio e tortura**. São Paulo: Escuta, 1992, p. 73.

¹⁷⁶ TAPAJÓS, op. cit., p. 160.

se assim o fizesse, ele continuaria sendo atormentado pelas lembranças e imagens fantasmagóricas dos seus companheiros. Seu testemunho deveria funcionar como um mecanismo de libertação de si, de denúncia dos atos de tortura que levaram à morte de Ela e de seus companheiros e, sobretudo, de recuperação e registro da memória coletiva do país como elemento necessário e central na luta contra o esquecimento pleno. Mas é evidente que essa liberação não ocorre plenamente no romance, o luto não se realiza, e o narrador passa a viver em estado melancólico.

Vale ressaltar que o simples depoimento configura-se como elemento problemático para a escrita literária. Na perspectiva de Seligmann-Silva, a literatura de testemunho se diferencia dos gêneros autobiográficos e historiográficos por apresentar uma voz traumatizada que, malgrado todas as dificuldades de expressão, quer narrar a sua experiência vivida e a de outras pessoas, com um tom de lamento e denúncia. Para dar conta desse aspecto e alcançar o nível de fabulação, Renato Tapajós utilizou recursos de uma estética do choque, que fragmenta a forma, a partir de elementos próprios não só da narrativa romanesca, como também da narrativa cinematográfica. A estética do choque reorganiza nosso modo de perceber e lidar com a realidade, deixando-nos em estado de alerta diante da ameaça de catástrofe.

Para Paul Ricœur, na atividade viva do pensamento existe um *trabalho de memória* e um *trabalho de luto* que têm como ponto de interseção o *dever de justiça*. Ou seja, a necessidade de se lembrar de eventos acabados implica uma disposição ao ato de fazer justiça ao infortúnio do outro. De acordo com o pensador, “o dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si”¹⁷⁷. Ricœur assinala que parte do que nós somos se deve à herança de sujeitos que de alguma forma contribuíram para a transformação da sociedade. Por isso, teríamos uma *dívida* com sua memória que precisa ser quitada e exposta através do que o autor chama de *inventário*, isto é, o registro documental que certamente também pode ser feito através da produção cultural.

Quando, ao tratar da memória coletiva no pensamento de Maurice Halbwachs, Paul Ricœur afirma que “o testemunho não é considerado enquanto proferido por alguém para ser colhido por outro, mas enquanto recebido por mim de outro a título de informação sobre o passado”¹⁷⁸, o autor está se referindo ao significado social do testemunho, e não enquanto atividade meramente individual. Porém, por ser objeto primeiramente constituído na memória individual e somente depois tornado coletivo pela situação de pertencimento de um sujeito a

¹⁷⁷ RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas-SP: Ed. da Unicamp, 2007, p. 101.

¹⁷⁸ Ibid., p. 131.

um grupo, o testemunho é construído a partir de um trabalho seletivo da memória. Para Ricœur, “assim como é impossível lembrar-se de tudo, é impossível narrar tudo”¹⁷⁹.

Seguindo na esteira de Ricœur, podemos afirmar que o romance *Em câmara lenta* está inscrito em um movimento contrário à dimensão da memória manipulada que favorece o esquecimento. Contra o privilégio de diversos escritos sobre o recente passado brasileiro, singularizados pela história oficial como referências inquestionáveis, o romance de Tapajós se coloca como objeto artístico que revela a dor da derrota, ao mesmo tempo em que denuncia a violência por meio da voz de um militante legítimo da resistência.

Jeanne Marie Gagnebin propõe uma ampliação do conceito de testemunha ao analisar uma cena do livro *É isto um homem?* (1947), de Primo Levi. Na cena Levi conta a respeito de um pesadelo que tem repetidas vezes dentro do campo de concentração de Auschwitz. Ele está em casa, na mesa de jantar, reunido com sua família, contando as dificuldades de sobrevivência no campo. Depois de algum tempo, percebe que as pessoas ali reunidas são indiferentes às suas histórias. Sua irmã, então, olha para ele, “levanta, vai embora em silêncio”¹⁸⁰. Para Gagnebin, esta cena tem efeito afirmativo sobre o conceito de testemunha, na medida em que, ao contrário da irmã de Levi, aquele que se permite ouvir o que o outro (a vítima) tem a dizer torna-se porta-voz simbólico daquela experiência de dor e sofrimento. Essa proposição implica, portanto, uma tomada de atitude de empatia com a vítima, uma capacidade de ouvir e o compromisso de levar adiante o relato, como objeto de reflexão crítica sobre o passado. A autora comenta que “somente essa tomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar a esboçar uma outra história, a inventar o presente”¹⁸¹.

Em certa altura de *É isto um homem?*, Primo Levi traz à luz uma ponderação sobre a validade da memória de Auschwitz: “Poderíamos, então, perguntar-nos se vale mesmo a pena, se convém que de tal situação humana reste alguma memória”. Em resposta a esta auto-indagação, o autor afirma:

A esta pergunta, tenho a convicção de poder responder que sim. Estamos convencidos de que nenhuma experiência humana é vazia de conteúdo, de que todas merecem ser analisadas; de que se podem extrair valores fundamentais (ainda que nem sempre positivos) desse mundo particular que estamos descrevendo¹⁸².

¹⁷⁹ Ibid., p. 455.

¹⁸⁰ LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988, p. 60.

¹⁸¹ GAGNEBIN, op. cit., p. 57.

¹⁸² LEVI, op. cit., p. 88.

Em situações de ameaça como a apresentada no romance de Tapajós, a necessidade de sobreviver justifica-se particularmente pelo compromisso com aqueles que não podem mais ser testemunhas de si mesmos. Seguir adiante, ainda que de modo precário, significa dar o último grito de dor que deverá ecoar no tempo e pelo tempo, em uma perspectiva de *rememoração*, no sentido benjaminiano do termo.

Segundo Giorgio Agamben (2008), há duas categorias originárias do latim para representar a figura de uma testemunha. A primeira delas corresponde à *testis*, isto é, uma terceira pessoa dentro de um julgamento que deverá dar sua versão sobre um acontecimento que apenas viu, sem nenhum envolvimento direto. A segunda categoria diz respeito à *superstes*. Esta por sua vez implica a participação direta de alguém em um evento e a produção de seu relato a respeito dele.

Se tomarmos essas categorias como parâmetros conceituais para analisar as atitudes do narrador de *Em câmara lenta*, procurando compreender seu discurso na linha do testemunho, teremos que fazê-lo não sem atentar para algumas implicações. Primeiramente, devemos considerar que o narrador de Tapajós não é *testis* porque não presenciou a tortura da personagem Ela. Sua versão deriva do relato de um primo seu. Depois, ele não pode ser *superstes* porque não foi vítima direta da tortura. Nesse sentido, cabe uma pergunta: o que pode caracterizar *Em câmara lenta* como uma narrativa testemunhal?

Uma das chaves para tal questão pode estar contida em uma fala de Primo Levi citada por Agamben: “seu testemunho se dá por meio de minhas palavras”¹⁸³. O referente aqui é Hurbinek, uma criança morta depois de ser libertada de Auschwitz, e que, por conta da idade, ainda não era capaz de verbalizar claramente suas palavras. Diante dessa incapacidade, Levi incorpora seu sofrimento, assumindo sua voz. Analogamente, a personagem de Tapajós é torturada e morta, mas nem por isso deixa de ser testemunha de sua própria aniquilação. O procedimento narrativo usado no romance transfere para o narrador a possibilidade de testemunhar por aquela que teve a fala silenciada. Nessa linha de interpretação, podemos afirmar que o romance é constituído tanto pelo relato testemunhal do narrador, que seria *testis*, quanto pelo relato da personagem feminina, *superstes*, ambos emitidos através de uma única voz.

Agamben também comenta que, em grego, a categoria “testemunha” recebe a denominação *martis*, que em português quer dizer mártir. O autor faz uma observação importante ao afirmar que “o que aconteceu nos campos [de concentração nazista] pouco tem

¹⁸³ AGAMBEN, Giorgio. A testemunha. In: _____. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha** (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo, 2008, p. 48. (Estado de sítio).

que ver com o martírio”¹⁸⁴. Ao mesmo tempo em que nega essa relação entre um mártir e uma vítima de campo de concentração, Agamben lembra que o termo *martis* deriva da palavra “recordar”. Ser um mártir, nesse sentido, significa expor o próprio corpo e a própria alma a alguma forma de sofrimento, desde que esta exposição sirva para recordar, através do testemunho do corpo supliciado, uma convicção. Portanto, esse testemunho não se realiza sem o trabalho da memória. Sendo fruto desta última, o testemunho não poderia se constituir a não ser através da lacuna, da dissociação discursiva (principalmente quando se trata de uma memória traumática) e do movimento descontínuo do relato. Nas palavras de Agamben, “o testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta”¹⁸⁵. O que falta no testemunho é a parte indescritível da experiência, é o impossível de ser apreendido e simbolizado em palavras. O que em parte caracteriza o discurso testemunhal, então, é a fissura da linguagem, a sua desarticulação de forma e conteúdo, um certo “balbuciar desarticulado” de “uma linguagem mutilada e obscura”¹⁸⁶.

Diante disso, o que é *Em câmara lenta* senão a construção (ou desconstrução?) literária de uma memória cindida pela violência? O episódio do garoto Hurbinek, narrado no livro *A trégua*, de Primo Levi, serve como ilustração dessa estrutura fragmentária e de difícil apreensão do discurso testemunhal. Hurbinek tenta pronunciar uma palavra que soa obscura aos ouvidos das pessoas ao seu redor. Levi transcreve como “*mass-klo* ou *matisklo*”¹⁸⁷. Algo certamente enigmático e quase impossível de ser decifrado, como o urro animalesco emitido pela personagem Ela.

Há certa dificuldade imposta diante do crítico literário ao se defrontar com uma obra deste tipo, cujos padrões de gosto (habitados à forma da narrativa tradicional) são abalados pela descontinuidade espaço-temporal e pelo choque que ela provoca no leitor. Malcolm Silverman (2000) chama de “excruciantes” as cenas de tortura narradas no livro de Tapajós¹⁸⁸, termo que estabelece uma profunda sintonia com a categoria do *sublime*, aquilo que é impossível de ser nomeado ou simbolicamente representado.

Visitando a história, encontramos uma relação entre as práticas de tortura que provocaram a morte da personagem Ela e testemunhos reais de pessoas que passaram pela experiência da tortura durante o regime militar. Em seu artigo *Escritas da Tortura*, Ginzburg

¹⁸⁴ Ibid., p. 35.

¹⁸⁵ Ibid., p. 43.

¹⁸⁶ Ibid., p. 46.

¹⁸⁷ Ibid., p. 47.

¹⁸⁸ Cf. SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

(2001) faz referências a relatos de vítimas de tortura presentes nos livros *Relatório Azul* e *Memórias do Silêncio*. Citemos um pequeno trecho do primeiro livro:

Vieram então socos de todos os lados (...). Aumentou a violência. Ligaram fios e vieram choques. Fiquei muda daí para frente (...). Fui colocada no pau-de-arara. Conheci o terror da dor física violenta, quase insuportável, e a dor de alma daquele horror que eu jamais imaginara que pudesse existir (...). Minha indignação cresceu violentamente quando resolveram queimar minha vagina e meu útero (...). E eu seguia muda. A raiva era tanta que não conseguia gritar¹⁸⁹.

Neste depoimento, assim como acontece no romance de Tapajós, vários mecanismos e instrumentos de tortura são descritos, além da resistência da vítima em falar, em parte por suas convicções políticas, em parte pela dor sentida. Segundo Gorender, “são mais aptos a resistir à tortura os militantes que interiorizaram a ideologia socialista e fizeram dela sua norma moral”¹⁹⁰. Outros relatos citados por Ginzburg no mesmo artigo também incorporam em seu conteúdo esses atos de violência, além de vários outros. Esse dado mostra o quanto são tênues os limites entre História e ficção.

Em câmara lenta reivindica o status de arte revolucionária ao propor resistência à opressão, ao se comportar como “arte posta a serviço da revolução”¹⁹¹. Segundo Albert Camus (2008), o romance nasceu juntamente com a necessidade de o homem se revoltar, seja com o passado aniquilador, seja com o presente que insiste em perpetrar modelos de estruturas sociais tradicionais, ou mesmo com a própria maneira de representar esteticamente a sociedade. Por outro lado, o romance que trás em seu bojo o espírito de revolta acaba por estabelecer um pacto contra o esquecimento. A arte do romance “alia-se à beleza do mundo ou dos seres humanos contra as forças da morte e do esquecimento”¹⁹².

O romance de Tapajós ainda permite vislumbrarmos o lado negativo da luta revolucionária. A autocritica que realiza em torno dos meios utilizados pela esquerda para combater a ditadura traz à tona um conjunto de reflexões sobre a legitimidade e a eficiência dos mecanismos de resistência. A lembrança da tortura e da morte da personagem Ela ainda lateja na memória do narrador. Ele pretende julgar o valor de suas ações e se reconhece limitado para tal atitude: “a sensação de perda é física, como se faltasse a laringe e o esôfago”¹⁹³.

¹⁸⁹ VÁRIOS, apud GINZBURG, 2001, p. 142.

¹⁹⁰ GORENDER, op. cit., p. 230.

¹⁹¹ CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 292.

¹⁹² Ibid., p. 307.

¹⁹³ TAPAJÓS, op. cit., p. 13.

É nesse sentido que compreendemos a obra de Renato Tapajós como um objeto artístico que elabora em sua estrutura formal os problemas desencadeados pela violência. Para Kehl, “a dor é também objeto de arte, é recurso do artista, que inventa objetos que representam seu mal-estar e inscrevem seu sofrimento no campo do simbólico, no laço com os outros”¹⁹⁴. A composição fragmentária do romance, narrada a partir de um ponto de vista traumatizado, nos leva a considerar, na perspectiva de Adorno (1988), que o choque não apenas redimensiona critérios de gosto, como também reelabora as possibilidades de se compreender as contradições sociais da vida moderna. Segundo Marcia Tiburi, “a arte contemporânea é (...) resquício de aniquilações sob forma de representação, herança e espólio que traz à presença a contradição – que ela mesma é – e o horror”¹⁹⁵.

A câmara lenta é uma técnica da narrativa fílmica utilizada para tornar possível a percepção de movimentos rápidos e, de acordo com Martin, “inapreensíveis a olho nu”. Além disso, ainda segundo esse autor, “cenas de morte violenta” são “freqüentemente mostradas” a partir desse recurso que também pode sugerir uma “excepcional intensidade do momento”¹⁹⁶, podendo este ser feliz ou angustiante.

A narração da cena em questão, constituída por meio da montagem, aponta para as precárias relações entre a necessidade de narrar e a dolorosa tarefa de recuperação do passado traumático, dada a dificuldade de elaboração da cena. Assim, a cena não apenas nasce do choque, mas provoca no leitor esse choque e um profundo “sentimento de realidade”¹⁹⁷.

A dor da personagem Ela não é expressa somente pelo angustiante testemunho do narrador, mas está nevrálgicamente constituída no plano formal da narrativa. Ela resistiu à dor ao silenciar-se diante do suplício. Seu silêncio possui uma dupla interpretação. Por um lado, está associado ao caráter aniquilador da tortura, cujo objetivo principal é “provocar a explosão das estruturas arcaicas constitutivas do sujeito, isto é, destruir a articulação primária entre o corpo e a linguagem”¹⁹⁸. Por outro lado, ele representa a atitude de resistência e afirmação da vida de quem a sacrificou em nome de um ideal. Para Kehl, “É um homem esse corpo capaz de silenciar para garantir seu último grão de liberdade diante da tortura”¹⁹⁹. Na visão de Bologna, o silêncio do supliciado (torturado) é a máxima expressão da impossibilidade que o homem tem de reduzir a dor em matéria verbalizada: “Não será já a morte do corpo orvalhado

¹⁹⁴ KEHL, op. cit., p. 16.

¹⁹⁵ TIBURI, Marcia. Cinzas. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Marcia (orgs.). **O corpo torturado**. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004, p. 163.

¹⁹⁶ MARTIN, op. cit. p. 215.

¹⁹⁷ Ibid., p. 22.

¹⁹⁸ VIÑAR & VIÑAR, op. cit., p. 73.

¹⁹⁹ KEHL, op. cit. p. 16.

pelo sangue a iluminar a alma na salvação, mas sim a auréola do silêncio, arma aguçada da Vítima”²⁰⁰. Calar-se diante da iminente possibilidade de morte, mesmo sabendo que, uma vez rompido o silêncio, sua vida poderia ser poupada, sugere uma tomada de decisão eticamente coerente com uma das propostas do livro de Tapajós: a defesa da necessidade de resistir ao poder opressor.

Ao apresentar o conceito de tortura, Bologna traz para o centro da discussão a ideia de *martírio*. Categoria ligada à ideologia messiânica do pensamento cristão, o martírio de um indivíduo é entendido como garantia da salvação de uma coletividade. A exposição do corpo e da alma à dor extrema purifica não apenas o mártir, mas também todos aqueles que se identificam com o indivíduo supliciado. Segundo o autor:

De fato, o martírio é, antes de mais, um testemunho, *martyrion*: o mártir é *testis*, é o Terceiro chamado para sancionar a Verdade com o silêncio ou com a confissão (que é um ato de fé). O mártir (*martyr*, *martyrs*) é assim uma testemunha; o seu sofrimento representa, de um modo memorável, a *gloriosa passio* do Redentor inocente, e cada martírio é um testemunho, uma repetição, uma imagem reflexa daquele primeiro martírio fundador: *é aquele martírio (...) se aos martyres também se pode chamar testes*, é porque aceitaram e sofreram o martírio para serem testemunhas de Cristo²⁰¹.

Reservadas as vinculações religiosas que esta fala recupera, no caso do romance *Em câmara lenta* apenas a primeira forma de testemunho apresentada por Bologna pode ser levada em consideração. Por meio do silêncio, a personagem Ela reafirma o compromisso moral com a resistência. Seu sofrimento somente pode ser observado pelos torturadores por meio da aniquilação do corpo, que se encontra danificado por ferimentos e lavado em sangue. A ausência da palavra sugere a completa adesão da personagem à necessidade de resistir até a morte.

Temos, assim, uma noção bastante provocadora do significado de testemunho. O sujeito que, uma vez posto sob condições de tortura, silencia-se em nome da integridade de um determinado corpo social e, por esta atitude, paga com a própria vida, também é uma testemunha. Nesse sentido, não apenas o narrador de *Em câmara lenta* é uma testemunha, mas a própria personagem Ela. E mesmo diante da experiência de sofrimento, o ato de testemunhar carrega em si alguma forma de prazer associada à libertação da alma, outrora amputada do corpo pela tortura. Bernardo de Claraval, em uma citação feita por Bologna, afirma que “o mártir mantém-se exultante e triunfante, mesmo com o corpo todo martirizado;

²⁰⁰ BOLOGNA, op. cit., p. 359.

²⁰¹ Ibid., p. 357.

e com o flanco aberto pela espada, observa não só com força de alma mas até com felicidade o sangue sagrado que jorra fervescente da sua carne”²⁰².

Negatividade do Eu e crítica da realidade histórica.

*Do fundo do espelho, um cadáver me contemplava.
Seu olhar nos meus olhos não me deixa mais.*

Elie Wiesel

Em seu ensaio sobre o narrador, Walter Benjamin (1994) apresenta questões que achamos fundamentais para pensarmos em alguns procedimentos formais do romance *Em câmara lenta*. Uma delas diz respeito ao problema da morte. De acordo com o pensador alemão, a crença na ideia de eternidade sofreu os abalos da modernidade. Existe um processo cada vez mais acentuado de desconfiança em relação à vida pós-morte. O “espetáculo da morte” tornou-se insignificante, “morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar”²⁰³. O leito de morte do sujeito agonizante, o velório realizado dentro da casa da família enlutada, bem como o cortejo fúnebre acompanhado a pé pelas ruas, e apreciado pela população em visível consternação, tudo isso cedeu lugar a um ritual sistemático e racionalizado de celebração da morte. A própria capela do hospital serve de abrigo ao corpo que é velado às pressas, sobretudo porque atrás dele há outros aguardando a vez e seu tempo de permanência diante dos familiares depende de quanto se paga. Em alguns casos, o cemitério faz fundo com o necrotério.

Na visão de Benjamin a desmistificação da morte no sentido religioso corresponde a uma perda irreparável para as relações humanas. Segundo ele, “é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida (...) assumem pela primeira vez uma forma transmissível”²⁰⁴. À beira da morte, o indivíduo reencontra-se com imagens do passado que há muito tempo estavam recalçadas. Nesse momento, também surgem recordações de eventos marcantes que sempre estiveram presentes em seu pensamento, a

²⁰² CLARAVAL, apud BOLOGNA, op. cit., p. 357.

²⁰³ BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 207. (Obras escolhidas; v. 1).

²⁰⁴ Ibid., p. 207.

espera de serem contados, mas que por alguma razão de ordem psíquica eram bloqueados. O ponto central é que aquele processo desumano, que procuramos chamar aqui de *racionalização da morte*, impede que o agonizante transmita sua experiência, e transforme, com isso, sua vida e sua morte em uma situação exemplar para seus descendentes.

Benjamin se refere a uma *autoridade* constitutiva do indivíduo que está prestes a morrer. Esse elemento está na base das narrativas orais. A iminência da morte de um membro experiente de uma família sensibiliza a todos, a ponto de se reunirem ao redor do leito em sua casa, para ouvir pela última vez as palavras de sabedoria narradas por aquele que se sente no dever de transmitir ensinamentos com a autoridade que a situação lhe concede. A comoção diante do corpo inerte é um dos elementos que promovem a transmissão da experiência de geração para geração.

Embora as narrativas orais voltadas para a coletividade sejam o foco de Benjamin, podemos encontrar situações que ilustram essa tentativa de transmissão de experiência em vários romances modernos. Em *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, o protagonista morre em seu escritório, depois de contar através de cartas suas dores ao amigo Wilhelm. Em *São Bernardo*, Paulo Honório, tomado por um profundo sentimento de melancolia, conta sua vida como se fosse a última vez que falasse sobre ela. No entanto, ele não tem ouvinte. Sua história corre o risco de jamais ser transmitida. Em *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum, Mundo encontra-se solitário no leito de um hospital, sentindo “no corpo o suor da agonia”, a espera da morte. O instrumento de comunicação com o qual revela seu drama é uma carta que envia ao amigo e narrador da história, Lavo. A ausência de contato direto com o ouvinte torna a narração da experiência precária, “e escrever é quase um milagre”²⁰⁵. Uma carta escrita é menos impactante do que a presença viva dos ouvintes diante do narrador. Em todos esses casos, os narradores são seres solitários. Apesar disso, como veremos mais adiante, existe algo que é transmitido, conquanto precária seja a experiência.

No romance *Em câmara lenta*, essa predisposição inerente ao ser humano de transmitir sabedoria durante a agonia da morte se apresenta de modo incomum. O narrador é um sujeito que dispõe de um comportamento atípico diante da ameaça de morte. Ao invés de se proteger, ele se prepara ao longo da narrativa para enfrentar vários policiais fortemente armados, como forma de vingar as mortes dos seus companheiros e, principalmente, da personagem Ela. Todos os eventos narrados fazem parte de uma preparação para a “deserção definitiva”²⁰⁶. A questão mais importante a ser compreendida aqui é que o narrador transmite

²⁰⁵ HATOUM, Milton. **Cinzas do Norte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 311.

²⁰⁶ TAPAJÓS, op. cit., p. 176.

suas experiências (as que ele viveu e as que lhe foram transmitidas) de modo a alcançar três objetivos fundamentais. Primeiro, ele precisa dar sentido à sua iniciativa, que consiste em uma ação suicida. Desde as primeiras páginas do romance, o narrador demonstra indiferença à sua integridade física. Diz ele: “se eles virem e atirarem e as balas pegarem no peito, na cabeça, que é que tem? Se a dor vier e rasgar o corpo de cima a baixo é um alívio”²⁰⁷. Em seguida, o narrador precisa elaborar um processo de autocritica sobre as ações e atitudes de sua organização em relação à ditadura. Parte da narrativa consiste em compreender as razões do fracasso da resistência. Por fim, é necessário que sua experiência chegue ao conhecimento de outras pessoas (os leitores). Embora não se trate de uma narrativa oral, o narrador espera que sua experiência sirva de exemplo para gerações posteriores.

O narrador benjaminiano frente às demandas catastróficas do século XX tenta apreender o sofrimento humano, aquilo que de tão doloroso se torna inenarrável. Seu interesse repousa sobre o que a história oficial deixou à margem, enquanto resto de violência e rastro de memória. Pelo fato de se constituir desse modo, a esse narrador escapa a organização contínua da história que conta. Restos e rastros são, em essência, fragmentos. De acordo com Gagnebin, “‘O narrador’ formula uma outra exigência; constata igualmente o fim da narração tradicional, mas também esboça como que a ideia de uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas”²⁰⁸.

Neste ponto, devemos considerar, para efeito do que queremos propor sobre as atitudes do narrador de *Em câmara lenta*, a hipótese elaborada no segundo capítulo deste trabalho, sobre a alternância do foco narrativo. A personagem Ele é a projeção da imagem do narrador, constituída por conta da dificuldade que este tem de se referir a si mesmo após o trauma sofrido pela morte da personagem Ela. A identificação do narrador com esta personagem torna sua dor ainda mais excruciante. O excesso de dor confunde seu ponto de vista, que alterna constantemente entre o distanciamento da situação narrada, e o total envolvimento nela. Nesse sentido, a alternância do foco narrativo não é um processo autoconsciente do narrador, ele decorre de sua perturbação. Portanto, sempre que nos referimos à ação suicida do narrador, devemos levar em conta essa alternância.

É preciso compreender que a transmissão de uma experiência, ou de uma sabedoria, através da narração de uma história exemplar não corresponde à transmissão de uma moral a ser seguida. Uma situação exemplar pode ser expressa tanto pela afirmação de uma atitude, quanto pela sua negação. Ao ler *Em câmara lenta* precisamos estar conscientes de que não se

²⁰⁷ Ibid., p. 14.

²⁰⁸ GAGNEBIN, op. cit., p. 53.

trata de uma obra de arte com função moralizadora, como quer Hegel (1999). Para este, toda grande obra artística deve conter elementos que tornem o homem superior à natureza. Seus instintos e paixões devem ser contidos de modo a dar vazão às aspirações religiosas que seriam a verdade a ser transmitida. Em uma passagem de seus estudos sobre estética, lemos o seguinte comentário:

A arte agiria, pois, como vivificante, como um fortalecedor da vontade moral, preparando a alma para se opor com eficácia às paixões. Neste sentido se diz que à arte deve presidir um intuito moral, que a obra artística deve possuir um conteúdo moral. Precisa a arte conter algo de tão elevado que subordine tendências e paixões, precisa irradiar uma ação moral que encoraje o espírito e a alma na luta contra as paixões²⁰⁹.

O romance de Tapajós é tendencioso, ele está a favor das paixões. Nele encontramos elementos que apontam para uma tomada de posição política de esquerda que tem empatia pelas pessoas que são oprimidas por conta de sua resistência. Há também elementos que estabelecem a tomada de atitudes afirmativas em relação à luta contra o poder opressor. Em parte é a empatia pela personagem Ela que movimenta as atitudes do narrador. De modo idêntico, é por um ideal de transformação social que praticamente todas as personagens são mortas. Enfim, é pela afirmação das paixões, da vida sem mistificações e pela necessidade de dar um sentido a ela que o narrador caminha para o suicídio. Em todos esses casos, *Em câmara lenta* se distância de uma função moralizadora da arte. O que pode haver no romance e certamente há, enquanto ensinamento a ser seguido, é a ideia de que é necessário lutar contra a opressão mesmo diante de uma realidade excessivamente hostil que poderá redundar na morte de muitas pessoas. É esse o exemplo transmitido pelo narrador a partir de sua experiência.

Um herói épico enfrentaria seus inimigos, sozinho, e sairia vitorioso do combate. Sua ação é geralmente processada no sentido afirmativo. Ele deseja enfrentar seus inimigos, derrotá-los, e, se possível, sair ileso da disputa. O narrador de *Em câmara lenta* entra na batalha sabendo que suas chances de continuar vivo são mínimas. Ainda que ele não morresse, a narrativa dá indícios de que estamos diante de um sujeito que estabelece uma relação problemática consigo mesmo e com a realidade à sua volta. Há nele uma predisposição para a negação da possibilidade de transformação da sociedade em que vive. Esse movimento aproxima o narrador do romance de Tapajós de um processo de negatividade

²⁰⁹ HEGEL, G. W. F. **Estética**. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 53. (Os pensadores).

constitutiva do Eu e da realidade histórica, e nos remete imediatamente ao conceito de *epopéia negativa* cunhado por Adorno.

Em seu ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, Adorno aborda o problema da narração no contexto catastrófico do século XX. Diz ele, de modo lapidar, que “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”²¹⁰. Assim como Benjamin, Adorno também se refere ao soldado que retorna da guerra, impossibilitado de narrar o que viveu. A guerra representa uma não-experiência, uma fissura entre sujeito e linguagem, ou entre sujeito e possibilidade de articulação linear da linguagem. Falar da vida em constante conflito só é possível por meio de algo fadado ao próprio conflito.

Ao formular o conceito de *epopéia negativa*, o teórico da Escola de Frankfurt afirma se tratar de “uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo”²¹¹. Sua expressão tem a ver com a negatividade constitutiva do sujeito, que não tem condições de estabelecer um processo de conhecimento total de si mesmo. Sua existência e seu comportamento são determinados por fatores externos a ele. O que direciona as atitudes desse sujeito não são movimentos espontâneos, que apontariam para a prática de ações afirmativas, mas, sim, estímulos sociais agressivos, presentes em sua realidade histórica.

Com efeito, *Em câmara lenta* é um romance que pode ser mais bem compreendido se for lido à luz do conceito adorniano de *epopéia negativa*. Seu narrador é constituído por uma negatividade que ganha sentido através da crítica das contradições sociais.

A passagem abaixo possui um alcance muito abrangente da ideia de negatividade constitutiva do narrador. Este se encontra dentro da casa em aparente estado de transtorno psíquico. Fala dos “gestos” de resistência ao poder opressor que não foram realizados de maneira eficiente. É tomado pela lembrança de momentos junto à personagem Ela, realizando atividades triviais, como fumar cigarros. A expectativa do narrador é a de que este episódio termine com a chegada de algumas pessoas, provavelmente policiais, que matarão a ele e a quem mais estiver dentro da casa:

Andar da sala para o quarto, do quarto para o banheiro, do banheiro para o outro quarto. Registrar as imagens conhecidas, cada uma carregada de significações, cada uma devolvendo o olhar acrescentado pelo peso dos gestos que foram feitos (...). Não adianta mudar nada. Para quê? Pôr o cinzeiro noutro lugar como quem foge, mas não há porque fugir: os olhos que vêem o cinzeiro estão vazios, são olhos vazados de um corpo morto que continua passeando seu ódio e seu desespero. Esvaziado de tudo porque não é apenas ela, são todas as certezas que ruíram (...). Andar pela casa, almoçar,

²¹⁰ ADORNO, 2003, p. 55.

²¹¹ Ibid., p. 62.

porque é preciso manter o corpo funcionando e esperar. Trancados nos aparelhos, saindo deles para fazer uma ação e voltar. Sobreviver e gritar que ainda estamos vivos, até que eles nos localizem e nos matem. Fazer mais uma ação para poder esperar – vazia, carente de sentido, porque parte de um gesto já interrompido²¹².

Primeiramente, há uma ação repetitiva realizada pelo narrador, que é a de manter-se andando dentro da casa, movido por um sentimento de ansiedade. Esta atitude é típica de quem está inquieto diante de um acontecimento perturbador. A imagem da personagem Ela surge diante do narrador como uma fantasmagoria. Isso indica que ele não passou por um processo de elaboração completa da perda. Até mesmo os objetos da casa, como o cinzeiro, se apresentam de maneira fantasmagórica. Mexer neles, assim como se lembrar da personagem Ela, é uma atitude que pode provocar ainda mais sofrimento. Entretanto, o narrador não vê outra saída a não ser continuar convivendo com essas imagens, uma vez que, como ele mesmo afirma em outra passagem: “eu não escapei porque eu fiquei lá para sempre, o que escapou foi um corpo vazio, uma casca sentada na beira da cama olhando a parede e sabendo que o tempo acabou”²¹³.

O narrador se compara aos mortos, colocando-se na condição deles. Ainda que esteja fisicamente ativo, seu sistema psíquico foi profundamente abalado, a ponto de ele não se reconhecer mais entre os vivos. Assim, temos um exemplo de um processo de negatividade constitutiva do narrador. Além disso, quando este se refere ao tempo como categoria encerrada, podemos apreender deste enunciado uma crítica negativa da realidade histórica. Todas as possibilidades de transformação social foram aniquiladas e não resta mais nada a fazer, a não ser ir “até o fim, qualquer fim”²¹⁴. O romance inicia com essa percepção de que não há mais tempo para resistir. O primeiro parágrafo é desenvolvido de modo lacônico e reiterado diversas vezes ao longo da narrativa: “É muito tarde”²¹⁵.

Para dar mais visibilidade ao que dissemos sobre a negatividade do narrador de *Em câmara lenta*, é necessário colocar no debate algumas ideias do crítico literário Ian Watt (1990) sobre o romance moderno.

Em seu ensaio “O realismo e a forma do romance”, Watt procura explicar as condições sociais e literárias que favoreceram o surgimento de uma nova forma romanesca a partir de três escritores ingleses: Defoe, Richardson e Fielding. Para isso, o autor explora alguns elementos que estão na base do romance surgido a partir do século XVIII. A categoria

²¹² TAPAJÓS, op. cit. pp. 47-50.

²¹³ Ibid., pp. 24-25.

²¹⁴ Ibid., p. 161.

²¹⁵ Ibid., p. 13.

central utilizada pelo autor em sua análise é a do *realismo formal*, que consiste na elaboração de um conjunto de procedimentos narrativos que transmitem ao romance o seu caráter verossímil. Trata-se de uma seleção bem estruturada de técnicas de escrita literária que permitem o detalhamento de aspectos inerentes a uma completa contemplação da história. Para Watt, a verossimilhança é o elemento fundamental da representação da realidade.

Na análise que faz de obras dos três autores ingleses, Watt descreve alguns procedimentos narrativos que estão na base dos romances escritos à luz do realismo formal. Aceleração e diminuição do ritmo da narração, como o que é feito no cinema; atribuição de nomes próprios às personagens, como forma de dar uma ideia de sua identidade, a partir da analogia que se pode fazer entre ela e alguma personalidade histórica; descrição minuciosa do espaço e do tempo; uso de elementos emocionais, como alegria, dor e sofrimento; recurso à memória, através da lembrança de eventos passados, para dar uma visão abrangente da caracterização das personagens; e caracterização e apresentação do ambiente, são técnicas que, segundo Watt, transmitem ao romance a impressão de verossimilhança. Por meio delas, as personagens e os problemas que as envolvem são descritos com um elevado nível de atenção e detalhamento.

Interessante a comparação que Watt estabelece entre o leitor de um romance e o júri de um tribunal. Segundo ele, seus objetivos são similares no trato epistemológico, na medida em que ambos pretendem determinar a relação de veracidade entre o que estão julgando e a realidade dos fatos narrados. A relação entre júri e leitor é apresentada no ensaio da seguinte forma:

Assim, pode-se dizer que o romance imita a realidade adotando procedimentos de outro grupo de especialistas em epistemologia, o júri de um tribunal. As expectativas deste, como as do leitor de um romance, coincidem sob muitos aspectos: ambos querem conhecer “todos os particulares” de determinado caso – a época e o local da ocorrência; ambos exigem informações sobre a identidade das partes envolvidas e não aceitarão provas relativas a gente chamada sir Toby Belch ou mr. Badman – menos ainda referentes a uma Chloe sem sobrenome e “tão comum como o ar”; e também esperam que as testemunhas contem a história “com suas próprias palavras”. Na verdade o júri adota a “visão circunstancial da vida”, que, segundo T. H. Green, é a característica do romance²¹⁶.

O narrador de *Em câmara lenta* não está alinhado com esse modelo. Ao longo de todo o percurso narrativo da história, ele expressa sua incapacidade de dar conta de maneira

²¹⁶ WATT, Ian. O realismo e a forma do romance. In: _____. **Ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 31.

totalizante do que narra. Logo no início do romance, uma situação põe em dúvida a questão da confiabilidade. O narrador refere-se à imagem de um acontecimento passado que continua presente em sua lembrança de maneira perturbadora.

A imagem já se perdeu no tempo, mas está bem viva – como um corte de navalha. Todas as coisas estão curvas e se fecham, casas, árvores, a próxima esquina. Até chegar aqui. E não há mais onde chegar, embora haja. Embora exista a consciência e o conhecimento de que há. Mas a nuvem baixa, é calor, a escuridão, a lâmina partida rasgando a pele, o surdo latejar²¹⁷.

Trata-se certamente de um evento traumático, uma vez que o narrador compara o ato de lembrar com a dor que se sente ao ser cortado por uma navalha. O ato de lembrar e o ato de ser cortado por uma navalha provocam dores equiparáveis. O narrador é tomado por um profundo sentimento de dor e sofrimento, sempre que em sua memória são recuperadas as imagens do evento traumático. Esse estado emocional impede que ele consiga visualizar com clareza as coisas que se encontram à sua frente. Por isso diz que “as coisas estão curvas e se fecham, casas, árvores, a próxima esquina”. Se não é capaz de discernir entre uma imagem e outra, como podemos acreditar no que este narrador diz?

É possível perceber também um estado de transtorno ainda mais grave quando o narrador enuncia que “não há mais onde chegar, embora haja”. Essa fala expressa certa inquietude em relação a um objetivo não alcançado. O narrador é consciente da existência desse objetivo, mas reconhece a impossibilidade de concretizá-lo. Trata-se de um procedimento formal contraditório, que irá se repetir em várias outras passagens do romance.

A dificuldade de lidar com a memória do evento traumático é reiterada em outra situação presente no mesmo capítulo do trecho acima, quando o narrador diz que “a imagem é imprecisa”. Esse enunciado, associado ao anterior, sugere que o leitor deve estar preparado para dispor de um esforço maior do que o de costume para compreender suas falas. Não se trata de receber as informações com seus significados explicitamente expressos, de modo objetivo, mas de executar uma difícil atividade interpretativa sobre suas palavras. Palavras essas que, de acordo com o narrador, “não fazem mais sentido porque não nomeiam coisas – apenas soam como ecos, prolongados por ouvidos acostumados a classificá-los”²¹⁸. Ora, se não fazem mais sentido, por que escrevê-las? Quem terá interesse em ler algo que não faz sentido? É exatamente esta uma das contradições formais mais explícitas formuladas pelo

²¹⁷ TAPAJÓS, op. cit., p. 13.

²¹⁸ Ibid., p. 16.

romance. A realidade que se apresenta diante deste narrador é hostil, mas é preciso falar dela, e isso só é possível por meio de sua própria negação.

Outras produções artísticas da década de 1970 também experimentaram essa negação da realidade, assim como problematizaram as possibilidades formais de sua representação. Três obras são coerentes entre si ao sugerirem, através de sua elaboração estética, a aporia da representação de uma realidade extremamente violenta.

O disco *Coração Selvagem*, do cantor e compositor Antonio Carlos Belchior²¹⁹, foi lançado em 1977, mesmo ano de publicação do romance *Em câmara lenta*. Das nove faixas que compõem o álbum, seis foram censuradas por conterem conteúdo político que demonstra insatisfação com o governo militar. De acordo com o parecer emitido pela Polícia Federal, “trata-se de matéria com mensagens de protesto político”²²⁰. Semelhante ao que ocorreu com o romance de Renato Tapajós, a proibição das canções de Belchior assinala o poder dos mecanismos de preservação da imagem do governo, fundamentado pela Lei de Segurança Nacional.

Na canção intitulada “Pequeno mapa do tempo”, a voz se refere ao medo que sente diante da repressão e da possibilidade de ter que ir para o exílio, uma vez que não há mais condições de sobrevivência dentro da “cidade morta”. O medo é generalizado. Os nomes de várias capitais brasileiras são evocados. Em todas as partes do país em que a voz possa se manifestar contra o regime, a “morte é certeza”. Os vocábulos “medo” e “morte” são centrais na canção. O medo da morte provocada por um “fantasma escondido no porão” alude à imagem da vítima diante do torturador. O “pequeno mapa do tempo” é assim a tentativa de construir um panorama conflituoso da realidade histórica em que a voz está inserida. Trata-se de um tempo em que o medo do futuro é fundamentado pelo exemplo do passado: “Eu tenho medo e já aconteceu / Eu tenho medo e ainda estar [sic] por vir”.

Em “Caso comum de trânsito”, Belchior critica a censura à produção cultural e o desaparecimento de pessoas ligadas à resistência. Na primeira estrofe a crítica à censura se resolve na elaboração de um discurso metalinguístico: “Faz tanto tempo que ninguém canta uma canção / Falando fácil claro fácil claramente das coisas / Que acontecem todo dia em nosso tempo e lugar”. Na quarta estrofe o desaparecimento de um indivíduo de origem latina é descrito como se tivesse acontecido por sua própria iniciativa: “Fez uma viagem desapareceu... menino”. A realidade se apresenta ameaçadora diante da voz, sobretudo porque

²¹⁹ Cf. BELCHIOR, Antonio Carlos. *Coração selvagem*. Warner, 1977. 1 LP. BR 36.027.

²²⁰ Cf. BELCHIOR, Antonio Carlos. **Pequeno mapa do tempo**. Letra. Disponível em: <[http://www.censuramusical.com/includes/docs/Belchior - Pequeno Mapa do Tempo.pdf](http://www.censuramusical.com/includes/docs/Belchior_-_Pequeno_Mapa_do_Tempo.pdf)>. Acesso em: 10 jul. 2009.

“Eles vem [sic] buscar-me na manhã aberta / A prova mais certa que não amanheceu / não amanheceu ainda”. A dificuldade de compreender o processo histórico leva a voz a reconhecer que vive em “tempos estranhos tempos estranhos”.

Na canção “Clamor no deserto”, embora a voz manifeste disposição para construir uma nova luta contra o poder opressor: “Eu sei que é difícil começar tudo de novo, / mas eu quero tentar”, sua frustração com a realidade é explícita: “Quem me conhece me pede que seja mais alegre... / é que nada acontece que alegre meu coração”. Em “Carisma” a voz assinala a necessidade de calar-se diante da opressão para não morrer “nessa terra, onde o silêncio, / literalmente, é de ouro”. A questão da tortura retorna em “Populus”, nome de um cão que substitui metonimicamente um ser humano. Populus é morto e a voz considera que se trata de uma “morte sem razão”, certamente aludindo à alguma forma de violência aplicada sobre ele. A imagem da sala de tortura é assinalada pela palavra “porão”. Uma sequência de palavras semanticamente associadas ao corpo torturado descreve a gradação do aniquilamento final: delírios sanguíneos, espumas, lábios, roto.

Uma das canções mais famosas deste disco, e que já havia sido gravada antes, curiosamente não consta na lista das censuradas. “Galos, noites e quintais” estabelece uma oposição entre um tempo passado, em que a voz era “alegre como um rio”, e um tempo presente, um “tempo negro” que “à força, fez comigo / o mal que a força sempre faz”. Trata-se, portanto, do reconhecimento de uma realidade em que a plenitude da experiência não é mais possível de existir, como no passado, “quando havia galos, noites e quintais”.

Um desenho produzido no presídio de Carandiru em São Paulo, em 1973, pelo preso político Bartolomeu José Gomes, também pode ser comparado ao romance de Tapajós, principalmente pela tentativa de captar a imagem de um corpo humano aniquilado pela tortura. O desenho apresenta um cadáver esquartejado, despejado sobre um livro aberto, supostamente uma bíblia:

Figura 1: Corpo esquartejado²²¹.

Acima do corpo, temos o cálice sagrado da tradição cristã, que carrega o vinho representando o sangue de Jesus Cristo derramado em seu martírio. Abaixo, vemos talheres dispostos em uma posição preparada para cear o corpo. As inscrições em latim dizem *Hoc Est Enim Corpus Meum* e *Hoc Est Enim Sanguinis Mei*. Estamos diante de um banquete em que o prato principal é o sangue e a carne humana, servido sobre a palavra que liberta. Por um lado, o elogio do martírio de quem resistiu até o fim na luta contra a ditadura. Por outro, o reconhecimento da aniquilação da resistência. *Este é o meu corpo* e *Este é o meu sangue*: estou derrotado, mas moralmente vitorioso.

A produção deste desenho coincide com o momento de produção do romance *Em câmara lenta*. É interessante notar a semelhança que há entre as duas obras no modo de apreensão e crítica da realidade. Os fragmentos do corpo no desenho são análogos aos fragmentos descontínuos do romance. Ambas as obras são concebidas em um contexto de perplexidade em relação à tortura pessoal ou alheia. Renato Tapajós deixou a prisão em 1974. Bartolomeu saiu em 1973, um ano após ser preso. Suicidou-se por conta dos abalos psíquicos herdados da tortura.

A instalação intitulada *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, produzida pelo artista plástico Cildo Meireles, e apresentada na exposição “De volta à terra”, em Belo Horizonte, em 1970, é o ponto alto da comparação que fazemos aqui com o romance de

²²¹ Cf. GOMES, Bartolomeu José. Desenho de um corpo esquartejado. 1973. In: FREIRE, Alípio; ALMADA, Izaías; PONCE, J. A. de Granville (orgs.). **Tiradentes**: um presídio da ditadura: memórias de presos políticos. São Paulo: Scipione, 1997, p. 385.

Tapajós sobre a crítica negativa da realidade histórica. A instalação inicial contém uma estaca de madeira, um pedaço quadrado de tecido estirado ao chão, gasolina e dez galinhas vivas atreladas à estaca. Queimada a gasolina despejada sobre as aves, o que resta é um poste de madeira em chamas e dez galinhas carbonizadas.

Figura 2: *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*²²².

Essa imagem é tão excruciante quanto à cena de tortura da personagem Ela. O objetivo aqui é criticar a violência do Estado autoritário brasileiro, sugerindo que este transforma seus opositores em animais e elimina-os cruel e friamente. Trata-se de um processo de elaboração nevrálgicamente constituído pela estética do choque, e que se coloca à altura da brutalidade praticada pela ditadura.

No documentário de Wilson Coutinho intitulado *Cildo Meireles*, de 1979, a realidade histórica criticada pela instalação de Meireles é destituída da possibilidade de representação. Diante desse contexto, a narradora Hileana Menezes acentua que “o que resta a fazer são novas construções de imagens”, capazes apenas de sondar a irrepresentabilidade do real.

²²² Cf. MEIRELES, Cildo. **Tiradentes**: totem-monumento ao preso político. 1970. Disponível em: <http://www.vista.art.br/site/content/post-detalle.php?cod=1440>. Acesso em: 15 jan. 2011. Foto de Luis Alphonsus. Tamanho: 375 x 376. Tipo: 91KB JPG.

É assim que trabalhos artísticos como de Belchior, Bartolomeu e Meireles podem contribuir com “a possibilidade de tornar visível a obscuridade da violência”²²³. Essa mesma possibilidade nos é dada pela leitura de *Em câmara lenta*, daí a importância desta comparação.

Voltando ao romance, por meio da reiteração, o narrador faz referências constantes à necessidade de recuperar as *peças de um jogo de armar*, como meio para reconstituir seu sentido. A expressão é metonímica, e alude ao aspecto fragmentário do romance. É preciso recuperar, através da memória, fatos do passado para poder dar sentido a eles. Entretanto, esses fatos vêm à mente do narrador de modo descontínuo, o que torna difícil o trabalho de elaboração mnemônica. O seguinte recorte é relevante para exemplificar o que estamos tratando aqui:

O gesto continuava estilhaçado, espalhado aos pedaços pelo chão da casa e é impossível reunir as peças para reconstituir seu sentido. Para restituir a forma ao jogo de armar. Os elementos acumulados e ordenados pelo tempo se arrebantaram, explodiram em mil fragmentos no momento em que ela (...). Então agora: tudo muito de repente, tudo de uma vez fragmentado e não há mais tempo para nada. O espelho foi de novo colocado, mas agora ele está trincado em mil pedaços e devolve uma imagem partida. Uma imagem que não é mais do mundo, mas de uma solidão voltada sobre si mesma. O gesto incompleto, estilhaçado, no momento em que ela²²⁴.

A morte da personagem Ela é novamente vista como um evento que danificou a relação do narrador consigo mesmo, e com a realidade histórica. Ele admite a impossibilidade de dar uma forma linear e coerente ao que narra. Para ele, não há possibilidade de articulação do tempo em uma ordem cronológica, uma vez que o abalo provocado em seu sistema psíquico provocou uma ruptura em sua capacidade de expressão da linguagem. A imagem dos fragmentos e do espelho trincado alude a um conjunto de lembranças desconexas. Estamos diante de um discurso metanarrativo, em que o narrador apresenta seus limites de compreensão do passado na própria construção da narrativa. Existe diante de seu processo de elaboração uma realidade excessivamente violenta, que empobrece sua capacidade de contemplação e de recuperação mnemônica.

Em um fragmento posterior, a imagem do jogo de armar é reiterada de modo ainda mais negativo. O narrador declara que “O jogo de armar está aí, para quem puder entendê-lo e encaixar todas as peças. Eu não posso mais – nenhuma coerência quando se destroem algumas

²²³ Cf. COUTINHO, Wilson. **Cildo Meireles**. 1979. Filme. 10min. 36s.

²²⁴ TAPAJÓS, op. cit., pp. 42-43.

peças: ela e a confiança”²²⁵. Nesta passagem, podemos observar um profundo sentimento de frustração do narrador com sua própria capacidade de dar conta de algo que não pode ser compreendido, devido ao seu estado emocional de profunda perturbação. Há também uma situação que podemos associar à ideia de transmissão de experiência. Ao delegar a tarefa de recuperação da forma do jogo de armar a alguém que terá a capacidade de entendê-lo, o narrador está sugerindo que nós, leitores, temos o compromisso de transmitir para outras gerações a sua experiência.

Diferentemente do narrador do realismo formal analisado por Ian Watt, que descreve todos os detalhes do ambiente em que se encontra, desde pequenos objetos, até os estados emocionais das personagens, o narrador de Tapajós expressa dificuldade para lidar com o seu ambiente. Segundo ele, “a casa é estranha, não reconheço os móveis, nem as paredes”²²⁶. Mais adiante afirma que “não é possível pensar direito com esse ruído surdo que bate nos ouvidos”²²⁷. Temos novamente aqui uma referência ao próprio ato de narrar, assim como quando o narrador se refere às imagens que se tornam imprecisas em sua lembrança.

A objetividade é um dos preceitos básicos da epopéia hegeliana. Trata-se da capacidade que um narrador tem de manter a atenção sobre o objeto, sem misturar de modo difuso e descontínuo a realidade exterior com a realidade interior. Na epopéia clássica, é preciso manter uma espécie de higiene superficial do texto que garanta a compreensão direta dos acontecimentos. Hegel, procurando dar sentido ao conceito de objetividade da representação da obra de arte, afirma que:

De quanto forma o verdadeiro conteúdo, o conteúdo ideal do objeto que inspira o artista, nada se deve obliterar e tudo se deve manifestar e desenvolver para que a alma e a substância do objeto escolhido apareçam com a maior nitidez e para que a sua representação individual obtenha uma perfeição completa toda ela imbuída da sua alma e substância²²⁸.

Em Adorno, não há possibilidade de objetivação da realidade. Segundo ele, o subjetivismo “não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade”²²⁹. O que o narrador de *Em câmara lenta* revela ao se apresentar como sujeito incapaz de “pensar direito” corresponde a um processo de tensão com a realidade. Por esta razão, o romance não apresenta uma descrição objetiva dos

²²⁵ Ibid., p. 87.

²²⁶ Ibid., p. 18.

²²⁷ Ibid., p. 48.

²²⁸ HEGEL, op. cit., p. 281.

²²⁹ ADORNO, 2003, p. 55.

acontecimentos externos, mas, sim, uma precária apreensão deles, que tem a ver com o excesso de violência. Em outras palavras, para compreender minimamente as atitudes desse narrador é necessário que penetremos em sua subjetividade. A tentativa de organizar seu pensamento a partir de um procedimento interpretativo auxilia no entendimento do plano geral do romance.

Podemos dizer que o narrador de *Em câmara lenta* passou por uma experiência de perda e não conseguiu superá-la. A morte da personagem Ela sob condições de extrema violência é o evento traumático que lhe provocou um estado de transtorno, tanto consigo mesmo, quanto com a realidade histórica. Há nesse contexto um movimento antagônico que, como vimos em várias situações, está formalmente constituído no romance. Esse antagonismo é em parte caracterizado pela necessidade que o narrador tem de contar sobre o que viu, viveu e ouviu falar e, ao mesmo tempo, precisar esquecer, uma vez que a lembrança é sempre dolorosa.

Esse movimento da lembrança e do esquecimento é influenciado em parte por um compromisso moral. Para Márcio Seligmann-Silva (2003), “o testemunho alimenta-se (...) da necessidade de narrar e dos limites dessa narração (subjetivos e objetivos, em uma palavra: éticos)”²³⁰. Como vimos anteriormente, o narrador de Tapajós reconhece esses limites do narrar impostos pela dor que o ato lhe causa. Entretanto, o romance é fruto da necessidade de contar sua experiência. Existe uma motivação de ordem ética neste caso. O narrador expressa um sentimento de culpa pela morte dos seus companheiros. Porém, na verdade, a culpa é por continuar vivo, sabendo que eles morreram por uma causa que também era a sua. Por isso, o narrador consolida seu compromisso moral com seus companheiros mortos e com os que ainda poderão ser eliminados pela ditadura, ao dizer o seguinte:

Eu fiquei sepultado na madrugada, ancorado, preso, comprometido com os que tomaram e com os que vão tomar. Não é possível desertar daqueles que continuarão tentando de armas na mão: mesmo que não acredite mais, é a eles que eu pertencço. A eles, aos heróicos, generosos, honestos combatentes da derrota. A morte na derrota, o combate inútil até o fim, tem a grandeza desesperada de todos os gestos definitivos. A única escolha aceitável é a luta e quando não se pode mais lutar, a morte²³¹.

Existe aqui uma tensão entre o compromisso com os companheiros mortos e a possibilidade de abandono da luta. Essa é outra questão fundamental do romance. Embora a

²³⁰ SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 40.

²³¹ TAPAJÓS, op. cit., pp. 86-87.

derrota seja previsível, o narrador não deixa de exigir de si mesmo e dos demais companheiros ainda vivos a luta constante, ainda que o fim seja a morte. Essa exigência está ligada à disposição que toda narrativa tem, seja ela oral ou escrita, de transmitir uma experiência, como foi possível observar no início desta parte do trabalho. A transmissão da experiência é motivada pela necessidade de dar testemunho de situações que, em geral, são caracterizadas pela dor e pelo sofrimento. Segundo Seligmann-Silva, “a literatura expressa o seu *teor testemunhal* de modo mais evidente ao tratar de temas-limite, de situações que marcam e ‘deformam’ tanto a nossa percepção como também a nossa capacidade de expressão”²³².

Do ponto de vista da teoria do testemunho, o interesse por uma obra literária não pode estar circunscrito na relação arte pela arte, ou arte com fim em si mesma, mas na discussão ética que a arte pode propor. Para Seligmann-Silva, a Alemanha, durante os primeiros anos que sucederam o período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), evidenciou o “estabelecimento de uma nova abordagem da produção literária e artística”²³³. Várias obras foram produzidas à luz dos parâmetros da chamada literatura de testemunho. Os eventos catastróficos ocorridos durante a guerra se tornaram tema principal de representação dessa nova forma de expressão artística. Seu aspecto singular consiste na premente necessidade de narrar as experiências vividas pelos sobreviventes da *Shoah* que passaram por situações-limite e, ao mesmo tempo, o reconhecimento da impossibilidade de narrá-las, dado o caráter traumático dessas experiências. O testemunho caracteriza-se basicamente por uma tensão entre a linguagem (danificada pela experiência traumática) e o “real” (a realidade vivenciada pelo sobrevivente de uma situação-limite).

Na América Latina, a literatura de testemunho (ou *testimonio*) foi desenvolvida principalmente a partir da institucionalização de regimes autoritários de governo, iniciada com a Revolução Cubana. Para Seligmann-Silva (2003), suas características são praticamente as mesmas daquela literatura produzida na Europa, sendo que a única diferença repousa na intenção de cada uma delas. Enquanto a literatura de testemunho se ocupa em narrar as experiências dos sobreviventes da *Shoah*, a de *testimonio* procura denunciar os atos de violência e opressão provocados pelas ditaduras latino-americanas. Em outras palavras, a literatura de *testimonio* está interessada em abordar questões que tratem dos direitos civis.

No romance de Tapajós, há três capítulos em que o narrador entorna seu pensamento para a cidade de Belém, onde viveu durante alguns anos de sua juventude. A leitura destes

²³² SELIGMANN-SILVA, op. cit., p. 40.

²³³ Ibid., p. 7.

capítulos indica que o narrador já apresentava em sua juventude uma predisposição para a militância política. Mais do que perceber um certo atraso de sua cidade e das pessoas que nela habitam, principalmente por seu modo de vida provinciano, o narrador sente uma espécie de não pertencimento a esse lugar. Essa ideia também se evidencia em seu humor. Percebia em seus colegas uma alegria que era incapaz de contemplar em si mesmo. Essa mesma alegria, quando percebida no semblante do narrador por algum de seus colegas, provinha mais de uma “necessidade de ser alegre”²³⁴, do que de uma disposição voluntária do espírito.

O narrador era um ser solitário em sua juventude. Ao mesmo tempo, era inquieto quanto ao futuro. A metáfora utilizada como elemento de superação daquela vida é assim enunciada: “[eu] sabia apenas que era preciso ultrapassar o limite da copa das árvores”²³⁵. Seu gosto pela literatura encontra ecos neste momento de sua vida, quando procurava dar um sentido diferenciado a tudo o que via e ouvia: “E, no entanto, eu via tudo através de uma intensa elaboração: até as coisas mais banais tinham um encanto quase mágico. Não é a distância nem o tempo. Era a maneira de ver, de revestir os gestos com uma gravidade solene e emprestar às vozes um eco literário”. Outro elemento que alude ainda mais à sua vocação literária pode ser apreendido do seguinte enunciado: “eu representava o tempo todo”²³⁶. Para escamotear sua tristeza, uma vez que ainda não havia ultrapassado o topo das árvores, o narrador vestia-se com uma máscara.

Essa tendência do narrador de dar forma estética aos acontecimentos será associada no romance *Em câmara lenta* à necessidade de elaboração do passado como caminho para transmissão de uma experiência exemplar – a experiência negativa que, paradoxalmente, se constitui como afirmação da vida e da continuidade do processo de resistência.

A situação analisada acima se torna mais clara quando pensamos na relação que ela pode ter com a questão do testemunho. O narrador demonstra que, desde a sua juventude, sempre se preocupou em dar um “eco literário” às situações que presenciava principalmente no ambiente escolar, no contexto das discussões políticas do grêmio estudantil. Ele se refere também a uma “gravidade solene” com a qual costumava dar sentido aos gestos das pessoas que observava. Por fim, existia, segundo ele, uma “intensa elaboração” do que via diante de si. Esses três elementos, *eco literário*, *gravidade solene* e *intensa elaboração* possuem ressonância no processo de elaboração estética da narrativa de testemunho. Em termos análogos, eles poderiam ser substituídos por um único termo: *fabulação*.

²³⁴ TAPAJÓS, op. cit., p. 29.

²³⁵ Ibid., pp. 29-30.

²³⁶ Ibid., p. 30.

A narrativa de testemunho, ainda que se constitua como relato de uma experiência pessoal, não pode ser entendida como a construção de um discurso coeso e linear. Por ser produto da memória, ela é lacunar, fragmentária e possui imprecisões. Em nosso estudo, procuramos entender esses elementos como resultado de um processo de elaboração formal marcado pela precariedade da experiência do narrador. Nesse sentido, dentro do contexto de violência, funcionam como recursos que contribuem para alcançar o nível de fabulação da história. No romance de Tapajós, essa fabulação caracteriza-se basicamente pela transposição de acontecimentos históricos para a forma literária. Porém, de modo mais profundo, a fabulação de *Em câmara lenta* é decorrente de um conjunto de procedimentos formais que fornecem ao texto um caráter enigmático.

Para Candido, podemos tratar as personagens como “seres íntegros e facilmente delimitáveis”, ou como “seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério”²³⁷. O romance de Tapajós possui um narrador com as características da segunda personagem apontada por Candido.

Há no romance uma relação entre fragmentação do sujeito e fragmentação da narrativa que transforma a história em uma aporia. *Em câmara lenta* é constituído por um elevado grau de *estranhamento*. Não há nele palavra ou expressão que não provoque a sensação no leitor de que ele está diante de um objeto incompreensível à primeira vista. De acordo com Chklovski (1978), a obra de arte, a que ele nomeia “objeto estético”, deve provocar um estranhamento, desativar o processo automático de interpretação, tornando o texto difícil de ser percebido. Para ele, o estranhamento causado pelo procedimento de escrita da obra resulta em circunstâncias singulares de percepção. O objeto estético é, então, algo obscuro, somente reconhecido após um longo processo de percepção e interpretação²³⁸.

As indeterminações formais de *Em câmara lenta* produzem estranhamento. São elas, portanto, que sustentam o processo de fabulação do romance.

²³⁷ CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”. In: _____ et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 60. (Debates; v. 1).

²³⁸ Cf. CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: VÁRIOS. **Teoria da Literatura – formalistas russos**. 2ª ed. Porto Alegre: Globo, 1978, pp. 39-56.

O impasse da narração: resistência e melancolia.

*Eu permaneci, com as bagagens da vida.
(...)
Sou homem de tristes palavras.*

Guimarães Rosa

Em seu ensaio “Narrativa e resistência”, Alfredo Bosi (2002) aponta o momento histórico em que a categoria *resistência* torna-se significativa para a produção artística. O autor atribui o seu surgimento associado às categorias de cultura, arte e narrativa, à ascensão dos regimes fascistas e nazistas, entre as décadas de 1930 e 1950, como palavra de ordem dos intelectuais. Como exemplos emblemáticos de obras que incorporaram o espírito da resistência, Bosi faz referência a *Se questo è un uomo* (1947), de Primo Levi, na Itália, e *Memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, e *A rosa do povo* (1945), de Carlos Drummond de Andrade, no Brasil.

Para Bosi, em todas as obras produzidas em qualquer fase da história, abalada ou não por eventos catastróficos, existiria sempre uma *tensão interna* não apenas identificável por seu tema, mas intrinsecamente presente em sua escrita. Essa tensão, diz ele, é o que “as faz resistentes [as obras], enquanto escrita, e não só, ou não principalmente, enquanto tema”²³⁹. Em sua definição mais específica, o crítico afirma que:

A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições²⁴⁰.

Para Bosi, embora *resistência* seja um termo essencialmente ético, portanto político, ligado ao campo da filosofia, e forma e escrita relacionem-se a questões estéticas, no processo de elaboração literária, “fios subterrâneos poderosos”²⁴¹ são responsáveis pela articulação

²³⁹ BOSI, Alfredo. “Narrativa e resistência”. In: _____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 129.

²⁴⁰ Ibid., p. 134.

²⁴¹ Ibid., p. 119.

entre elementos éticos e estéticos da obra. De acordo com o crítico, é possível haver uma assimilação de aspectos éticos pela composição estética da narrativa, a partir do momento em que o narrador opta pela exploração de diversas categorias entendidas como seus *valores*. Cada elemento considerado afirmativo do ponto de vista do narrador se manifesta no tecido vivo da história contada, exercendo influência, dessa forma, sobre sua constituição estética. A plasticidade desses valores é representada por imagens, sons, vozes carregadas de sentimentalismo, expressões faciais e corporais, e gestos.

Mas não são apenas os valores sugeridos em uma obra que possuem plasticidade. Também os *antivalores*, aquelas categorias contra as quais o detentor da palavra impõe seus valores, se materializam, de acordo com o autor, em tons e formas agressivas de expressão.

Em nossa análise, vemos que o romance *Em câmara lenta* é constituído por este confronto de valores e antivalores, e incorpora formalmente o conceito de resistência proposto por Bosi. Porém, além da relação do romance com esta definição, devemos considerar a resistência presente em *Em câmara lenta* também em seu sentido trivial, que consiste em fazer oposição ao poder opressor, em lutar contra a tirania, em não aderir ao discurso hegemônico. Enfim, trata-se de uma atitude caracterizada, antes de tudo, pela ação afirmativa contrária à dominação.

O romance *Em câmara lenta* apresenta uma situação bastante provocadora para o estudo da ficção brasileira que tematiza a violência de Estado na década de 1970. Trata-se do *impasse* vivido por seu narrador em dar continuidade ao compromisso de resistência à ditadura e, ao mesmo tempo, reconhecer a impossibilidade de transformação de sua realidade histórica. No romance, a disposição à resistência implica elaboração de falas e ações agressivas que reivindicam a tomada do poder por meio da violência. Entretanto, a constatação da derrota imprime na narrativa falas sinalizadoras de profundo abatimento psíquico, que demonstram ausência de expectativa de transformação social, sentimento de culpa pela morte de pessoas ligadas afetivamente ao narrador e autopunição pelo fracasso da resistência.

A hipótese central deste trabalho é a de que o referido *impasse* está associado ao sentimento de melancolia do narrador. O conceito moderno dessa categoria pertence à psicanálise. Atualmente, verificamos uma crescente aplicação dos estudos sobre melancolia em textos de análise literária, principalmente aqueles voltados para o exame de obras que tematizam conflitos sociais e suas repercussões na experiência coletiva.

Moacyr Scliar (2003) defende a tese de que a América Latina e especificamente o Brasil, por razão de sua experiência histórica de colonização e exploração predatória, têm

certo sentimento de melancolia como característica constitutiva. Essa melancolia está associada, segundo ele, a três fatores: ao genocídio dos índios; ao violento processo de escravização de negros africanos; e ao desterro tanto do negro, obrigado a abandonar a África, quanto dos próprios colonizadores europeus, herdeiros da tristeza provocada pelo abandono do seu continente.

Exploração, desterro, abandono, escravização; todos esses processos sociais estão ligados à *perda*, tanto no sentido individual, como no coletivo. O sentimento de perda tem relações diretas com a melancolia, assim como o sentimento de culpa, uma vez que “sem culpa, não há melancolia, não há sofrimento”²⁴².

Em câmara lenta tem um procedimento narrativo que lembra a constituição de um de um filme ou um sonho. Duas histórias são narradas simultaneamente na tentativa de recuperação da cena em que a personagem Ela é torturada. A cena retorna várias vezes à mente do narrador ao longo da história, sempre com repetição e acréscimo de informações. A última repetição condensa todos os fatos que culminam com o assassinato. Esse evento provoca um profundo sentimento de dor no narrador e o leva a estabelecer uma relação de conflito consigo mesmo e com a realidade à sua volta. A partir disso, todas as suas ações e pensamentos passam a se constituir pela negatividade: “Mesmo que todas as informações reconstruam os fatos (...). Não foi apenas uma pessoa que morreu, foi o tempo”²⁴³. Porém, essa negatividade é constantemente confrontada com a necessidade de honrar as pessoas mortas em defesa da causa assumida coletivamente: “Porque o meu compromisso é com os mortos e com os que vão morrer”²⁴⁴.

O termo *repetição* nos faz pensar em outra categoria da psicanálise, sem a qual, para os propósitos deste estudo, não se podemos seguir adiante. Trata-se do *trauma*, ou da *neurose traumática*, como nomeia Sigmund Freud o processo de “reação psíquica ao perigo externo” causado por uma “fixação”²⁴⁵ no momento do evento traumático. De acordo com o psicanalista, na vida cotidiana, por um critério de autopreservação, o ser humano é levado a substituir o princípio de prazer pelo princípio de realidade. Esse câmbio seria responsável pelas experiências de desprazer. Entretanto, Freud afirma que há outros fatores além do princípio de realidade que podem ter influência nas origens do desprazer. Ele se refere não

²⁴² SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos**: a melancolia européia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 131.

²⁴³ TAPAJÓS, op. cit., p. 15.

²⁴⁴ Ibid., p. 160.

²⁴⁵ FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer (1920). In: _____. **História de uma neurose infantil**: (“O homem dos lobos”); Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 167-170. (Obras completas, volume 14).

apenas à repressão de impulsos instintuais primitivos (a repressão sexual, por exemplo), como também a fatores externos que em determinadas circunstâncias agem de maneira intensamente corrosiva sobre o sujeito, causando-lhe “conflitos e cisões dentro do aparelho psíquico”²⁴⁶. Quando esse aparelho não está adequadamente preparado para lidar com o excesso de realidade que o oprime, a tendência é que se desenvolva um quadro patológico com “sinais bastante desenvolvidos de sofrimento subjetivo, como numa hipocondria ou melancolia”²⁴⁷. Márcio Seligmann-Silva é bastante preciso ao afirmar que a incapacidade de enlutar, isto é, a incapacidade de superar o trauma, leva o sujeito a um estado de vivência melancólica²⁴⁸.

A ligação feita aqui entre trauma e melancolia pode ser visualizada em praticamente todo o romance de Tapajós. A analogia entre o procedimento narrativo e o sonho fica mais evidente quando consideramos a constante narração da cena de morte da personagem Ela como uma fixação no momento do acidente traumático. Essa fixação é formalmente expressa pelo repetitivo retorno do narrador “à situação do acidente, da qual desperta com renovado terror”²⁴⁹. A primeira das seis vezes que a cena se repete é finalizada com um tiro de revolver disparado pela personagem Ela contra um policial, criando a imagem de alguém que acorda em estado de angústia e terror²⁵⁰: “O revolver disparou, clarão e estampido rompendo o silêncio” (p. 16). A compulsão à repetição no romance não se restringe ao retorno da cena traumática. Ela se manifesta por meio da necessidade de *reiteração* formal da dor e do sofrimento, como sintoma do desenvolvimento de um processo de acentuada perturbação psíquica. A frase inicial do romance – “É muito tarde” – será retomada diversas vezes com a mesma estrutura sintática²⁵¹. Em outras situações semanticamente análogas, a reiteração é produzida por frases com conteúdo ainda mais negativo: “Mas não, simplesmente acabou, e com isso acabou o tempo”²⁵²; “É tarde demais”²⁵³. Para Gagnebin, “é próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição”²⁵⁴.

²⁴⁶ Ibid., p. 166.

²⁴⁷ Ibid., p. 168.

²⁴⁸ SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 68.

²⁴⁹ FREUD, 2010 (vol. 14), p. 169.

²⁵⁰ Freud define o “medo” e cada uma dessas categorias em *Além do princípio do prazer*. Segundo ele, “‘Angústia’ designa um estado como de expectativa do perigo e preparação para ele, ainda que seja desconhecido; ‘medo’ requer um determinado objeto, ante o qual nos amedrontamos; mas ‘terror’ se denomina o estado em que ficamos ao correr um perigo sem estarmos para ele preparados, enfatiza o fator da surpresa”. Penso que, de acordo com essa definição, apenas a segunda categoria não é adequada para a análise do narrador de Tapajós.

²⁵¹ Ver, por exemplo, as páginas 13, 15 e 18.

²⁵² TAPAJÓS, op. cit., pp. 13-14.

²⁵³ Ibid., p. 14.

²⁵⁴ GAGNEBIN, op. cit., p. 99.

A narrativa é circular e fragmentada. Essa característica formal é muito adequada para a expressão de um comportamento psíquico altamente comprometido pelo efeito negativo de estímulos externos. A repetição vem à luz mesmo quando o narrador intenta recuperar cenas de intimidade entre as personagens Ele e Ela. Há uma situação que ocorre entre o casal em uma noite de Ano Novo. A frase “Uma noite de ano novo” é enunciada na página 162 e retomada nas páginas 163, 165 e 166. O período: “Quando ele abriu a porta da cozinha, ela o olhou com um leve alçar de sobrancelhas, único e quase imperceptível sinal de surpresa: pensava estar sozinha na casa”²⁵⁵, é repetido *ipsis litteris* na página 164. O mesmo acontece com a frase “Agora eu sei”²⁵⁶, repetida na página 173. A fala se dá diante da revelação feita através de um primo da personagem Ela sobre o que aconteceu na sala de tortura. Essa notícia provoca perturbação no narrador. A ansiedade em relação ao momento em que vai receber a notícia o leva a repetir a frase “Depois de amanhã” nas páginas 24 e 25, e a se perguntar várias vezes: “O que fizeram com ela?”²⁵⁷.

As lembranças que se apresentam na mente do narrador de Tapajós sofrem uma atualização por conta de seu estado de profundo descontrole emocional. O relato dos fatos soa como se estivessem acontecendo no tempo da enunciação. O sofrimento da personagem Ela pode ser percebido através da subjetividade do narrador, explicitada sem nenhum constrangimento. Freud afirma que “no melancólico talvez possamos destacar (...) uma insistente comunicabilidade que acha satisfação no desnudamento de si próprio”²⁵⁸. Entretanto, como salienta Geoffrey Hartman (2000), “o próprio *desejo de falar* está em risco”²⁵⁹. A expressão de sentimentos horrorosos da parte de quem é vitimizado, ou é testemunha de um sofrimento, produz silêncio e comiseração em quem está ouvindo, lendo ou observando, por conta da empatia desenvolvida com a vítima. Por outro lado, o ato de falar é doloroso. Os enunciados são guturais e angustiados e possuem características letais, como comenta Paul Celan. Diante da experiência de quase morte, “somente a palavra sobrevive”²⁶⁰. Palavra morta, mas contraditoriamente viva.

O assassinato da personagem Ela representa uma profunda cisão nas expectativas afirmativas de resistência, assim como na própria constituição subjetiva do narrador. Em

²⁵⁵ Ibid., p. 162.

²⁵⁶ Ibid., p. 156.

²⁵⁷ Ibid., p. 38.

²⁵⁸ FREUD, Sigmund. Luto e melancolia (1917 [1915]). In: _____. **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos** (1914-1916). São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 177. (Obras completas, volume 12a).

²⁵⁹ HARTMAN, Geoffrey H. Holocausto, testemunho, arte e trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Catástrofe e representação: ensaios**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 230.

²⁶⁰ Ibid., pp. 231-235.

termos freudianos, o mecanismo de proteção contra o excesso de estímulos externos foi rompido no aparelho psíquico do narrador. Tornou-se impossível para ele permanecer o mesmo após saber dos métodos utilizados para torturar e liquidar a personagem. Pontapés, golpes com cassetete, coronhadas de revólver, pau-de-arara, choque elétrico nos pés, nas mãos, nos seios, na vagina, e até no ferimento provocado por um tiro no braço, são os instrumentos e meios usados para torturar a personagem. O último recurso é a coroa-de-cristo. A personagem tem seu crânio esmagado à medida que parafusos fixados no círculo são tensionados. Somente a partir da metade do romance o leitor começa a compreender a razão para tamanho sofrimento do narrador. A questão que torna a situação ainda mais perturbadora, além do próprio assassinato, é o excesso de violência empregado.

James Berger (1997) define a teoria do trauma como um discurso que trata da impossibilidade da representação de eventos catastróficos que imprimem na constituição física e/ou subjetiva do ser humano os estigmas de uma vivência extremamente dolorosa. Para representar o irrepresentável, a linguagem precisa ser reformulada e adequada para dar conta de expressar situações bastante perturbadoras. Segundo Berger, “the idea of trauma also allows for an interpretation of cultural symptoms – of the growths, wounds, scars on a social body, and its compulsive, repeated actions”²⁶¹. O autor conclui afirmando que “trauma theory is another such discourse of the unrepresentable, of the event or object that destabilizes language and demands a vocabulary and syntax in some sense incommensurable with what went before”²⁶².

Outra argumentação conceitual muito pertinente sobre trauma, e que tem afinidade com a concepção freudiana, é a apresentada por Cathy Caruth (2000) no texto “Modalidades do despertar traumático”. Segundo a autora, “em sua definição genérica, o trauma é descrito como a resposta a um evento ou eventos violentos inesperados ou arrebatadores, que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, mas retornam mais tarde em *flashbacks*, pesadelos e outros fenômenos repetitivos”²⁶³.

Como já foi dito aqui, o romance *Em câmara lenta* não se constitui a partir de sonhos (pesadelos), mas é narrado em certa medida como tais. A repetição também tem lugar de destaque, principalmente quando o narrador precisa reafirmar uma determinada ação ou um

²⁶¹ “(...) a ideia de trauma também permite uma interpretação dos sintomas culturais – os tumores, as feridas, as cicatrizes em um corpo social e suas ações de repetição compulsiva”.

²⁶² “(...) a teoria do trauma é outra forma de discurso do irrepresentável, do evento ou do objeto que desestabiliza a linguagem e exige um vocabulário e uma sintaxe de certa forma incomensurável com o que ocorreu no passado”. BERGER, James. Trauma and literary theory. **Contemporary Literature**. Vol. 38, No. 3 (Autumn, 1997), p. 573. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1208980>>. Acesso em: 25 ago. 2009.

²⁶³ CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Catástrofe e representação**: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000, p. 111.

sentimento por meio de frases reiterativas. Os *flashbacks* constituem apenas um, entre vários recursos cinematográficos, como a montagem e o *close-up*, que dão o caráter filmico ao romance. Eles também indicam, no sentido colocado pela autora, um processo de fixação na cena traumática, de modo que nos intervalos da narração dos acontecimentos presentes, que vigoram no tempo da enunciação, esses *flashbacks* ocupam a memória do narrador. São recordações do tempo de adolescência, mas também são recordações da cena que abalou seu aparelho psíquico. Essa cena pode ser compreendida tanto pelo processo de construção cinematográfica quanto pela analogia a um pesadelo constituído pela repetição do evento traumático. O narrador fala de sua compulsão à repetição: “o próprio gesto, agora, é um movimento hesitante feito de diversas repetições”²⁶⁴.

Seligmann-Silva entende que o trauma é “justamente uma ferida na memória”, e que o importante “na teoria freudiana do trauma é tanto a sua relação com o choque (...) como também o fato de tratar-se de um distúrbio de memória na qual não ocorre uma experiência plena do fato vivenciado que transborda a nossa capacidade de percepção”²⁶⁵. Ferida na memória e distúrbio de memória são expressões que apontam para a constituição de um sujeito que estabelece precárias relações com o tempo passado e com o tempo presente. Frases indicando essa precariedade são constantes no romance. Além daquelas referidas anteriormente, em que o narrador indica a dificuldade de lidar com a realidade histórica porque “é tarde demais”, é possível ler uma passagem em que diz que “a imagem já se perdeu no tempo, mas está bem viva – como um corte de navalha”²⁶⁶. Ou quando afirma que “a imagem é imprecisa, mas a sensação não explicada é essa mesma”²⁶⁷. O presente também está lhe perturbando o raciocínio. Trata-se de um presente carregado de imagens fantasmagóricas: “Não é possível pensar direito com esse ruído surdo que bate nos ouvidos, a dor e o desespero, os olhos e o rosto que voltam sempre e agora são inatingíveis”²⁶⁸.

Caruth fornece outra importante contribuição a esse estudo, e que pode ser em parte esclarecedora da relação entre o título do romance e a história contada. Em um de seus estudos, a autora enfatiza o fato de que “in its most general definition, trauma describes an overwhelming experience of sudden, or catastrophic events, in which the response to the event occurs in the often delayed, and uncontrolled repetitive occurrence of hallucinations and

²⁶⁴ TAPAJÓS, op. cit., p. 38.

²⁶⁵ SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Catástrofe e representação**: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000, p. 84.

²⁶⁶ TAPAJÓS, op. cit., p. 13.

²⁶⁷ Ibid., p. 15.

²⁶⁸ Ibid., p. 48.

other intrusive phenomena”²⁶⁹. O termo *delayed* corresponde à realização de um movimento ou uma fala de modo desacelerado, com diminuição do ritmo, isto é, *lento*. Dessa forma, podemos depreender dele, no contexto do romance, um sentido técnico e um sentido sentimental. No primeiro caso, a relação é feita com o recurso à *câmara lenta* da narrativa cinematográfica que, além de permitir a percepção detalhada de movimentos rápidos, tem o objetivo de dar a impressão de que o narrador está realizando um “esforço intenso e contínuo”²⁷⁰. Marcel Martin afirma que “cenas de morte violenta frequentemente são mostradas em câmara lenta, como que por uma dilatação dramática do instante fatal (...). A câmara lenta sugere, em geral, a excepcional intensidade do momento, a felicidade ou a aflição”²⁷¹. No segundo caso, temos a relação do termo *delayed* com o processo ocorrido na mente da pessoa traumatizada. A própria *fixação* no acidente dá conta dessa desaceleração do processo mnemônico, uma vez que a fixação em algo sugere apreensão de detalhes presentes no núcleo de observação, que são mais facilmente captados com a redução da velocidade das imagens.

O título do romance, então, corrobora não apenas o caráter angustiante da história, como também sintetiza o que se configura como núcleo de todos os conflitos e que será contado de modo descontínuo ao longo das quase 180 páginas: o violento assassinato da personagem Ela. A frase inicial de cada uma das cenas de violência contra a personagem expressa explicitamente a sua relação com o título: “Como em câmara lenta”²⁷². A relação simbólica que a cena traumática possui com o romance se resume na tentativa de expressar com a máxima intensidade possível o sentimento de dor e sofrimento do narrador, de modo a promover *choque* por meio de seu testemunho. Para Seligmann-Silva, “a experiência prosaica do homem moderno está repleta de *choques*, de embates com o perigo”²⁷³.

Hartman comenta que os sobreviventes de uma experiência traumática costumam lembrar com extrema clareza os fatos ocorridos no passado. Assinala que é como se eles nunca tivessem deixado o local do acidente. “Eles também parecem ter morrido durante os anos terríveis, sendo agora fantasmas que se autoperseguem”²⁷⁴.

²⁶⁹ “(...) em sua definição mais geral, o trauma descreve uma experiência insuportável de eventos súbitos ou catastróficos, na qual a resposta ao evento se dá na ocorrência frequentemente repetitiva, descontrolada e retardada de alucinações e outros fenômenos intrusivos”. CARUTH, Cathy. Unclaimed experience: trauma and the possibility of history. *Yale French Studies*, No. 79, Literature and the ethical question (1991), p. 181. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2930251>>. Acesso em: 25 ago. 09.

²⁷⁰ MARTIN, op. cit., p. 215.

²⁷¹ Ibid., p. 215.

²⁷² TAPAJÓS, op. cit., p. 16.

²⁷³ SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 73.

²⁷⁴ HARTMAN, op. cit., p. 214.

Em câmara lenta apresenta situação análoga a esta em vários momentos da narração. Comentando a morte de vários companheiros seus em uma ação armada, bem como da própria personagem Ela, o narrador diz:

Os outros puderam escapar do cerco porque Marta se deixou matar e eu também escapei. E agora outra vez, só que desta vez foi ela, e eu não escapei porque eu fiquei lá para sempre, o que escapou foi um corpo vazio, uma casca sentada na beira da cama olhando a parede e sabendo que o tempo acabou, mas que vai continuar se arrastando e atirando e odiando – uma casca cheia de ódio, ouvindo os nomes repetidos em voz baixa e que não sabe mais nada, apenas que amanhã ou depois cairá²⁷⁵.

O trecho apresenta, além da imagem críptica de aprisionamento do narrador ao momento do acidente traumático, uma atitude de indiferença em relação à preservação da integridade física do narrador. Ele trata a si mesmo como objeto insignificante, desprovido de qualquer atributo humano. Compara seu corpo com uma casca de árvore sem vida e com um objeto esvaziado de sentido.

Para Nicolas Abraham e Maria Török (1995), a cripta representa uma situação de aprisionamento do sujeito que viveu uma experiência traumática. No caso da morte de uma pessoa amada, sua imagem não abandona a mente do sujeito que permaneceu vivo. Ela se transforma em uma fantasmagoria, “até se reencarnar na própria pessoa do sujeito”²⁷⁶, por conta da profunda identificação criada com o objeto perdido:

Esse mecanismo que consiste em trocar sua própria identidade por uma identificação fantasística com a “vida” de além-túmulo do objeto perdido por efeito de um traumatismo metapsicológico, esse mecanismo totalmente específico, será denominado, na falta de algo melhor: *identificação endocríptica*²⁷⁷.

Nesta altura deste trabalho, começamos a expor uma das consequências da experiência traumática do narrador para o processo de constituição de sua subjetividade. Trata-se da passagem do trauma a um estado de vivência melancólica. Assim, queremos relacionar esse estado melancólico com a atitude de resistência do narrador.

Em *A crueldade melancólica*, Jacques Hassoun (2002) elabora um conjunto de textos cujo tema central é a melancolia e seu caráter agressivo. No artigo “Jano melancólico”, o autor se vale da imagem do imperador romano para falar do caso de um jovem viciado em

²⁷⁵ TAPAJÓS, op. cit. pp. 24-25.

²⁷⁶ ABRAHAM, Nicolas; TÖROK, Maria. “O objeto perdido – Ego”: notações sobre a identificação endocríptica. In: _____. **A casca e o núcleo**. São Paulo: Escuta, 1995, p. 279.

²⁷⁷ Ibid., p. 280.

drogas, que passou por uma experiência de perda extremamente dolorosa e faz tratamento psíquico para se recuperar da perda e se livrar do vício. O nome do rapaz, Jano, é ficcional. Hassoun assim o faz para se referir ao problema da perda. Na mitologia romana, a imagem do deus Jano tem duas faces: uma voltada para trás, o passado, e outra para frente, o futuro. A melancolia seria o estado emocional que leva o sujeito a perder as expectativas de futuro e a fixar-se somente no passado. O autor argumenta que, no caso do paciente que analisa, a droga foi o objeto de substituição da melancolia, uma vez falhado o luto. Uma das consequências dessa substituição seria a “crueldade exercida contra o próprio corpo, por não ter podido encontrar aquilo que teria o efeito de erigir-se em Lei”²⁷⁸.

Colocadas nos seus devidos lugares as circunstâncias em que o jovem viciado e o narrador de *Em câmara lenta* desenvolvem o processo melancólico, é possível aproveitar o percurso reflexivo de Hassoun para propor algumas possibilidades de interpretação das situações de agressividade apresentadas no romance.

Em diversos momentos fica explícito o empenho violento do narrador contra si próprio: “se eles virem e atirarem e as balas pegarem no peito, na cabeça, que é que tem? Se a dor vier e rasgar o corpo de cima a baixo é um alívio”²⁷⁹. O narrador demonstra não sentir medo de ser morto. Dor e alívio, sentimentos antitéticos, são colocados como respostas físicas com igual intensidade a um estímulo externo. Ou ainda, a dor é aceita como antídoto ao conforto de estar vivo: “sobreviver e gritar que ainda estamos vivos, até que eles nos localizem e nos matem”²⁸⁰. Nesse sentido, viver passa a ser uma experiência negativa. Trata-se de um movimento antagônico, e neste ponto reside uma profunda negatividade do Eu. Mas a realidade histórica também é tratada como instância negativa, uma vez que o narrador não consegue mais encontrar nela nenhuma possibilidade de plenitude: “os peixes estão podres sobre a praia e as asas dos pássaros são feitas de chumbo”²⁸¹. Esse procedimento metonímico alude tanto aos membros da resistência presos e mortos – “peixes podres” – quanto ao eficiente e indestrutível aparelho repressor – as asas de pássaros feitas de chumbo, simbolizando poder inabalável.

Essa agressividade não se limita ao empenho contra o próprio corpo. O narrador se volta também para a tentativa de destruição das pessoas que aniquilaram a personagem Ela. Assim ele se expressa ao ser informado do modo como a personagem foi assassinada:

²⁷⁸ HASSOUN, Jacques. **A crueldade melancólica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 34.

²⁷⁹ TAPAJÓS, op. cit., p. 14.

²⁸⁰ Ibid., p. 50.

²⁸¹ Ibid., p. 15.

Agora eu sei. E saber não deixa mais nada além do ódio. Do ódio cristalino, do ódio que tem a força de um exército, a vontade de destruir e destruir-me junto (...). Essa energia que foi preservada e destruída, mas que eu sinto voltar e fazer parte de cada passo, de cada movimento, essa vontade de me queimar de uma vez num clarão destruidor, essa vontade de transformar o ódio em ação, em gesto, num grito de derrota, dor, vitória e sagração (...) eu vou e quero que eles [membros da repressão] estejam lá porque quero ver suas caras imundas, quero ver seus corpos de animal rolares e derramarem sangue²⁸².

Parte do trecho anterior, extraído das páginas 24 e 25, incorpora elementos que são explicitamente reforçados no trecho acima, como o sentimento de ódio e o desejo de continuar a luta que esse ódio impulsiona. É possível notar a certeza que o narrador tem da derrota, ao se referir ao corpo vazio que a qualquer momento poderá ter o mesmo destino da personagem Ela. Acima, essa situação é retomada pela expressão da “vontade de destruir e destruir-me junto”, ou pela vontade de “me queimar de uma vez num clarão destruidor”. Assim como na relação que fizemos anteriormente entre dor e alívio, o narrador confere à derrota e à dor um grau de intensidade de sentimento antiteticamente correspondente ao que se sente diante da vitória e da sagração. A ideia transmitida é a de que morrer em situação de confronto com o opressor devolve não apenas aos que já morreram, mas também ao narrador, a dignidade que lhes havia sido amputada pela violência. Além disso, morrer é o meio afirmativo de permanecer fiel ao compromisso assumido com os companheiros mortos.

Como vimos, uma das perspectivas adotadas neste trabalho tende a interpretar o narrador de *Em câmara lenta* como um sujeito melancólico. A base para isso está na identificação de falas e comportamentos que apontam para um estado de tristeza e abatimento profundo. Contudo, esse conjunto de colocações agressivas em relação ao outro que constituem a subjetividade do narrador diverge da hipótese aqui elaborada, principalmente se for levada em conta a explicação freudiana do conceito de melancolia. Para Freud:

A melancolia se caracteriza, em termos psíquicos, por um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima, que se expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa e pode chegar a uma delirante expectativa de punição²⁸³.

Pondo esta concepção em diálogo com o romance, é possível perceber o quanto ela tem a esclarecer sobre determinadas falas do narrador. Há inúmeras possibilidades de

²⁸² Ibid., p. 173.

²⁸³ FREUD, 2010 (vol. 12a), pp. 172-173.

exemplificação desse problema a partir de recortes do romance. É possível notar esse “abatimento doloroso” no narrador durante a cena em que anda pela casa:

Os gestos conhecidos, repetidos ainda uma vez. O portão da garagem, estacionar o carro, descarregar, transportar as duas sacolas para o interior da casa agora deserta, vazia, oca, um tambor surdo dos passos, para sempre deserta. Para sempre, porque o sentido que se perdera não era mais apenas uma pessoa, mas um mundo, um planeta, uma confiança serena, a própria casa agora morta. Tudo continuava nos mesmos lugares e não havia porque não continuar, mas o familiar se tornara estranho porque reconhecer um contorno, uma forma, era ferir-se, cortar novamente a pele já cortada, retorcer a lâmina e sentir a dor aguda latejando interminavelmente em vez da sensação de esmagamento, de cansaço, de vazio, essa outra sensação agora mais presente, a do tempo que parou e nada mais vai acontecer, nunca²⁸⁴.

No trecho há referência à repetição de movimentos cotidianos esvaziados de sentido. O corpo do narrador, anteriormente comparado a uma casca sem vida, agora pode ser assemelhado a casa “deserta, vazia, oca”. É marcante a tendência à totalização da experiência por meio do uso de expressões hiperbólicas, como “sempre”, “tudo”, “nunca”. Tais palavras são incessantemente reiteradas ao longo do romance. Isso corresponde à situação de instabilidade e perturbação emocional, e à tendência que tem o melancólico a considerar o espaço e o tempo em que vive como elementos altamente hostis a ele. Por outro lado, “tudo” e “nunca” são instâncias inatingíveis, assim como a personagem Ela morta. Metonimicamente, o narrador substitui a perda de “uma pessoa” pela perda de um “mundo” e um “planeta”. São palavras que evocam a ideia de totalidade. Para o narrador a personagem é um ser insubstituível, um ser total constituído de incomparável plenitude. Seu sentimento diante do contexto destrutivo é de derrota. Mesmo os objetos familiares se tornam ameaçadores a ele. A estranheza dos móveis é construída pela imagem chocante de uma lâmina cortando a pele, provocando dor insuportável, o que leva o narrador a comparar posteriormente o próprio corpo com “carne moída”²⁸⁵.

No romance também é possível notar uma ruptura do interesse do narrador pela realidade histórica. Julia Kristeva (1989) procura traduzir o sentimento de uma pessoa que é abalada por um evento externo da seguinte forma: “Tento lhes falar de um abismo de tristeza, dor incomunicável que às vezes nos absorve, em geral de forma duradoura, até nos fazer perder o gosto por qualquer palavra, qualquer ato, o próprio gosto pela vida”²⁸⁶.

²⁸⁴ TAPAJÓS, op. cit., pp. 17-18.

²⁸⁵ Ibid., p. 19.

²⁸⁶ KRISTEVA, Julia. **Sol negro**: depressão e melancolia. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 11.

A morte da personagem Ela corrompe a capacidade do narrador de percepção ordenada das coisas ao seu redor: “A morte dela reuniu todas as mortes e mostrou que o gesto, o nosso gesto, morreu (...). Que nós viramos dinossauros, entramos em extinção porque o mundo a nossa volta mudou. Não sei como nem pra onde”²⁸⁷. O tempo para ele parou, e as atividades da vida prática não têm mais sentido. O mundo se apresenta “cheio de algodão, espesso e pegajoso”²⁸⁸, e torna-se caótico “com a carcaça dos peixes”²⁸⁹. Há uma demanda de tarefas que precisa ser realizada, mas que se torna excessivamente agressiva ao sistema psíquico do narrador, submetendo-o à “inibição de toda atividade”. Ele entende que sua sobrevivência é humilhante e ofende os companheiros mortos. Com isso cria uma “delirante expectativa de punição” a si próprio, como único meio de se livrar da culpa que sente por haver permanecido vivo. Essa expectativa se concretiza no final do romance por meio da ação suicida.

Como “a culpa tortura, sobretudo, o melancólico”²⁹⁰, a morte é condição para purgar a culpa. Por outro lado, ela é prova de resistência e, portanto, afirmação da validade da luta: “A morte na derrota, o combate inútil até o fim, tem a grandeza desesperada de todos os gestos definitivos. A única escolha aceitável é a luta e quando não se pode mais lutar, a morte”²⁹¹. A morte também é prova de afirmação da vitória, ou afirmação da vida: “só o que resta é levar essa decisão até o fim com a dureza de uma lâmina. Afirmar de uma vez para sempre aquilo em que não se acredita mais. Nenhuma outra atitude é possível (...). Sobreviver à custa de esvaziar tudo, de jogar fora, gota a gota, toda substância”²⁹².

A autoestima do narrador também é afetada pela ação dos fatores externos. Frases de minimização e aniquilação de sua condição humana são constantes: “Sobreviver como um verme, como uma lesma, como um parasita esgotado”²⁹³.

De acordo com Hassoun, “o mundo do melancólico é aquele da sufocação asmática, do canto estrangulado, da música inoportuna, do olhar aberto sobre uma alucinação de ausência, da anorexia, da retenção, da morte branca”²⁹⁴. *Em câmara lenta* é a materialização escrita dessa voz sufocada e estrangulada. Trata-se de um canto de morte: morte da personagem Ela, dos companheiros e do próprio narrador. Por isso, uma morte branca, uma

²⁸⁷ TAPAJÓS, op. cit., p. 86.

²⁸⁸ Ibid., p. 15.

²⁸⁹ Ibid., p. 25.

²⁹⁰ PERES, Urânia Tourinho. **Depressão e melancolia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 21. (Passo-a-passo, v. 22).

²⁹¹ TAPAJÓS, op. cit., p. 87.

²⁹² Ibid., p. 101.

²⁹³ Ibid., p. 101.

²⁹⁴ HASSOUN, op. cit., p. 117.

morte em vida. Kristeva sugere que a disposição que o melancólico tem para a morte pode ter um sentido de vingança ou de liberação. O caso apresentado tende mais para o segundo sentido, embora não deixe de apontar para um desejo de destruição do opressor.

Ainda sobre esse assunto, Freud destaca que:

Essa postura cultural convencional diante da morte é complementada pelo total colapso que sofremos quando morre alguém que nos é próximo, um genitor ou cônjuge, um irmão, filho ou amigo precioso. Enterramos com ele todas as nossas esperanças, ambições, alegrias, ficamos inconsoláveis e nos recusamos a substituir aquele que perdemos. Nós nos comportamos como os asra, que *morrem, quando morrem aqueles que amam*²⁹⁵.

Em vários momentos do romance de Tapajós o narrador destaca sua condição de encriptamento. Recusa-se a aceitar a morte da personagem Ela e a desistir da resistência contra o poder opressor, ainda que tenha consciência da impossibilidade de transformação: “eu também morri lá, naquele dia, no momento quê”²⁹⁶. A frase é truncada, interrompida pela lembrança do insuportável.

Kristeva aponta uma situação típica de quem fala a partir do túmulo: “Vivo uma morte viva, carne cortada, sangrante, tornada cadáver, ritmo diminuído ou suspenso, tempo apagado ou dilatado, incorporado na aflição”²⁹⁷. No romance, a ideia de cripta é retomada de modo poeticamente assustador na seguinte frase: “Eu fiquei sepultado na madrugada, ancorado, preso, comprometido com os que tombaram e com os que vão tombar”²⁹⁸. Referindo-se a uma passagem de Marcel Proust, Scliar afirma que “não há memória sem melancolia, não há melancolia sem memória”²⁹⁹.

A melancolia do narrador de *Em câmara lenta* poderia ser definida, com base nos termos freudianos, como um complemento indesejável do sentimento de perda da personagem Ela. Complemento que se constitui por um transtorno demasiado prejudicial ao seu funcionamento psíquico e que abala suas relações com a própria subjetividade e com a realidade histórica.

Uma revelação feita por Renato Tapajós através de uma narrativa autobiográfica sobre sua experiência no presídio Tiradentes corrobora ainda mais nossas afirmações sobre a

²⁹⁵ FREUD, Sigmund. Considerações atuais sobre a guerra e a morte (1915). In: _____. **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos** (1914-1916). São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 231-232. (Obras completas, volume 12b).

²⁹⁶ TAPAJÓS, op. cit., p. 25.

²⁹⁷ KRISTEVA, op. cit., p. 12.

²⁹⁸ TAPAJÓS, op. cit., p. 86.

²⁹⁹ SCLIAR, op. cit., p. 83.

influência do contexto de produção na elaboração formal do romance *Em câmara lenta*. Trata-se do conto intitulado “A floresta de panos”³⁰⁰, publicado no livro *Tiradentes: um presídio da ditadura* (1997), que reúne relatos de trinta e cinco ex-presos políticos sobre os anos de autoritarismo.

Em seu relato, Tapajós conta que tomava antidistônicos para aliviar a tensão produzida pela prisão e pelos acontecimentos externos a ela. Entre esses remédios, o escritor diz que seu pai, que era médico, costumava lhe mandar Valium, cuja bula apresenta as seguintes informações sobre indicação:

Valium (diazepam) comprimidos está indicado (...) para alívio sintomático da *ansiedade, tensão* e outras queixas somáticas ou psicológicas associadas com a síndrome da ansiedade. Pode também ser útil como coadjuvante no tratamento da ansiedade ou *agitação* associada a *desordens psiquiátricas*. (...) Os benzodiazepínicos são indicados apenas para *desordens intensas, incapacitantes* ou para dores extremas³⁰¹.

Interessa aqui pensarmos, no que diz respeito à composição do romance *Em câmara lenta*, sobre o que esperar da produção de um escritor que, não bastasse a hostilidade do ambiente e as sequelas da tortura sofrida, ingere frequentemente um medicamento antidepressivo. Na bula, os termos em itálico, todos relacionados a processos psíquicos derivados de determinações externas, parecem possuir considerável ligação com a instabilidade emocional do narrador, assim como com a própria forma desordenada e tensa com que a história é contada.

A concepção psicanalítica de melancolia anula no doente qualquer perspectiva de futuro. O sujeito está aprisionado ao passado e demonstra sérios sinais de conflito com o presente. Em seu estudo, Urânia Tourinho Peres assinala que, no melancólico, “o passado é insuportável, o presente, uma tortura; a falta de esperança acompanha o sentimento de impossibilidade de um futuro”³⁰². O romance de Tapajós dispõe de um procedimento formal antagônico que, ao passo que nega exclusividade do olhar voltado para o passado em ruínas, como na imagem de Jano melancólico, projeta expectativas de concretização da revolução no futuro: “(...) Eu sei agora, eu vejo na parede os milhares de rostos novos, os rostos daqueles que virão não mais sozinhos ou em pequenos grupos, mas a massa compacta organizada em

³⁰⁰ Cf. TAPAJÓS, Renato. A floresta de panos. In: FREIRE, Alípio; ALMADA, Izaías; PONCE, J. A. de Granville (orgs.). *Tiradentes: um presídio da ditadura: memórias de presos políticos*. São Paulo: Scipione, 1997, pp. 342-353.

³⁰¹ Cf. VALIUM: diazepam. Disponível em: <<http://www.medicinanet.com.br/bula/5312/valium.htm>>. Acesso em: 15 jan. 2011. Bula de remédio.

³⁰² PERES, op. cit., pp. 12-13.

cada fábrica, em cada escritório, em cada escola”³⁰³. Essa expectativa é negada quando o narrador diz: “Mesmo que apareça um gênio apontando uma saída, não dá mais”³⁰⁴, ou quando fala da morte da personagem Ela como um momento de ruptura: “A vida rachou no meio, ficou lá toda certeza possível (...). O tempo nos ouvidos: é muito tarde. O que deixou de ser feito, nunca mais será feito. É tarde”³⁰⁵. Há um trecho que mostra que ao futuro são relegadas as ruínas do passado: “Ainda algum tempo para ficar em casa, olhando as sombras, os destroços, os fragmentos rasgados do passado. Os fragmentos rasgados do futuro”³⁰⁶. Segundo Peres, “o discurso do melancólico tem uma lógica niilista”³⁰⁷. Quando há afirmação de algo, como foi dito há pouco sobre a vida, esta afirmação parte de um movimento contraditório em que prevalece a negatividade.

Kristeva atribui a traumas antigos a repetição incessante de imagens de desencanto na mente do melancólico. Isso se dá, segundo ela, pela incapacidade de realização do luto, de superação da perda: “Posso assim encontrar antecedentes do meu desmoronamento atual numa perda, numa morte ou num luto de alguém ou de alguma coisa que amei outrora”³⁰⁸. Essas imagens se apresentam como fantasmagoria diante do sujeito, que passa a conviver acorrentado a elas. *Em câmara lenta* é um romance constituído pelas imagens fantasmagóricas das personagens mortas: “essa casa é um monte de escombros e de corpos amontoados em cada canto. Não adianta tentar ler alguma coisa (...) o que aparece é o rosto dela virando mais uma vez dentro do carro”³⁰⁹.

Narrado a partir de uma subjetividade completamente comprometida pela demanda excessiva de estímulos externos, o romance de Tapajós caminha para um processo de constituição formal atípico e rompe com os esquemas tradicionais de produção. A influência do elemento melancólico neste ponto é fundamental. Para Kristeva, o melancólico sente dificuldade de encadeamento lógico das ideias que quer expressar. Seu discurso é repetitivo e monótono, interrompido de forma brusca sempre que uma palavra se faz dolorosa de ser pronunciada. Há uma desaceleração no ritmo com que conta seu sofrimento, alteração do ordenamento padrão das palavras na frase. O melancólico tem dificuldade de ordenar cronologicamente seu discurso, estabelecendo nele uma “temporalidade descentrada”³¹⁰. No romance o narrador se refere com frequência à dificuldade de reconstrução dos fatos. Em tom

³⁰³ TAPAJÓS, 1979, p. 158.

³⁰⁴ Ibid., p. 19.

³⁰⁵ Ibid., pp. 38-39.

³⁰⁶ Ibid., p. 151.

³⁰⁷ PERES, op., cit., p. 33.

³⁰⁸ KRISTEVA, op. cit., p. 12.

³⁰⁹ TAPAJÓS, 1979, p. 47.

³¹⁰ Ibid., p. 61.

metanarrativo, compara a história a um “jogo de armar”, em que as peças estão todas espalhadas e precisam ser recompostas de modo a construir um sentido. Percebendo a impossibilidade de tal trabalho mnemônico, enuncia melancolicamente: “O jogo de armar está aí, para quem puder entendê-lo e encaixar todas as peças. Eu não posso mais – nenhuma coerência quando se destroem algumas peças: ela e a confiança”³¹¹. A própria escrita é difícil de ser organizada porque é produto da memória danificada, da subjetividade melancólica. A coerência que o narrador exige de si próprio revela preocupação e insegurança com a própria capacidade de elaboração das ideias. Isso produz desconfiança de quem o lê.

O impasse do romance não se resolve. Agressividade e melancolia polarizam as atitudes do narrador. Se é verdade que o sujeito melancólico segue um tortuoso caminho para a morte, no romance de Tapajós essa morte não acontece sem uma atitude de resistência agressiva. Hassoun indaga-se se “a apatia do melancólico pode representar uma resistência ao poder que tende à ditadura ou ao autoritarismo”. O percurso analítico seguido neste trabalho mostra que a resposta é sim. O autor também concorda, com a única ressalva de que, em sua opinião, essa resistência é “paradoxalmente passiva”³¹². Do lado de cá, perguntamos: haverá passividade em uma ação destrutiva? Em relação ao romance em questão, certamente não. Mas é provocadora a afirmação de que o discurso do melancólico é “ao mesmo tempo reivindicativo e cruel”³¹³. No romance, há reivindicação da validade da luta e crueldade investida contra o opressor e contra o próprio sujeito que narra. Em outras palavras, *Em câmara lenta* tem um discurso que afirma a vida, através da negação da experiência individual e da realidade histórica. O livro, sob essas circunstâncias, não admitiria procedimento de composição formal diferente: “Para lidar honestamente com o extremo, precisamos, provavelmente, de meios representacionais extremos”³¹⁴. E isso exige uma reformulação dos critérios de valoração estética.

³¹¹ TAPAJÓS, 1979, p. 87.

³¹² HASSOUN, op. cit., p. 129.

³¹³ Ibid., p. 135.

³¹⁴ HARTMAN, op. cit., p. 219.

Integração e apontamentos

O excesso de sofrimento real não permite esquecimento.

Theodor W. Adorno

Quando fomos apresentados ao professor Alfredo Bosi, na ocasião de uma palestra sua, o orientador deste trabalho fez alguns comentários a respeito da pesquisa que estávamos desenvolvendo sobre *Em câmara lenta*. De modo lacônico e, ao mesmo tempo, preciso, Bosi disse o seguinte: “Este livro marcou uma geração”.

O comentário foi bastante motivador, sobretudo porque colocou-nos o desafio de tentar compreender *o porquê* dessa importância do romance para a geração a qual se refere Bosi, a da década de 70. Boa parte deste trabalho foi construída com este fim. Vimos que *Em câmara lenta* incorporou formalmente as emoções, os sofrimentos, as angústias e as dores de pessoas que, na contracorrente da indiferença ao contexto histórico e do refúgio no exílio, sacrificaram a vida como último grito de resistência ao autoritarismo. O engajamento de Renato Tapajós na luta contra a ditadura lhe custou cinco anos de prisão e várias seções de tortura. A morte de sua cunhada e de muitos companheiros seus lhe fez repensar nas estratégias que vinham sendo usadas para derrubar o governo militar. Em meio a esta situação o livro é escrito. As condições materiais que o escritor dispunha para produzir eram precárias, e o livro acabou saindo de dentro da prisão em fragmentos escritos em pedaços de papel.

A publicação do romance custou a Tapajós mais um mês de cadeia e um tortuoso processo que durou praticamente um ano, até ser absolvido e ter, dois anos depois, seu livro liberado pela censura. Vimos que a partir da década de 1980, pouco tempo depois das duas edições de *Em câmara lenta*, um conjunto de textos críticos foram escritos sobre o romance, uns tendendo ao elogio de sua elaboração literária, outros ao elogio simples e reducionista de seu valor político. Não podemos esquecer a importância que teve o primeiro texto de análise literária sobre o livro, produzido por Antonio Candido em meio ao processo que condenava Tapajós pelo conteúdo supostamente subversivo contido no romance. Trata-se de um ensaio matricial que consegue extrair, de uma autocrítica emocionada, valores literários caros ao romance moderno.

Dentre as categorias apresentadas por Candido, a fragmentação da narrativa teve lugar de destaque em nosso estudo. Para falar dela no romance, recorreremos a vários teóricos,

ora cruzando seus pontos de vista, ora apontando correspondências entre eles. Dentre os processos internos relacionados a essa fragmentação, demos visibilidade notável para o problema da descontinuidade espaço-temporal e da alternância do foco narrativo. Também procuramos elaborar algumas comparações entre o romance de Tapajós e procedimentos de elaboração estética usados na narrativa cinematográfica, considerando que a principal técnica de produção deste gênero, a montagem, é constituída por meio de processos de fragmentação.

A análise formal de *Em câmara lenta* conduziu nossa atenção para sua abordagem a partir de algumas categorias não mais ligadas essencialmente ao campo dos estudos literários, mas que contribuíram para o entendimento das opções de elaboração formal empregadas por Renato Tapajós. O efeito produzido pela cena de tortura da personagem Ela nos levou a pensar na experiência de choque referida neste trabalho através de estudos de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno. Do mesmo modo, o romance também pôde ser pensado a partir da noção de sublime elaborada por Edmund Burke, e a partir da noção de trauma, apresentada do ponto de vista da psicanálise freudiana e de vários estudos recentes sobre o tema.

As constantes críticas negativas do narrador lançadas sobre si mesmo e sobre a realidade histórica, a indiferença demonstrada quanto à sua integridade física, e a disposição de lutar até o fim, ainda que reconhecesse a impossibilidade de conclusão afirmativa da luta, permitiu-nos compreender o romance como uma obra formalmente constituída por um impasse entre o compromisso moral com a resistência, e o sentimento de melancolia produzido pelas perdas.

Considerando o comentário feito por Alfredo Bosi, caberia agora fazermos indagações a respeito da importância do romance *Em câmara lenta* para pensarmos no contexto do Brasil atual. Certamente esta tarefa exigiria fôlego correspondente ao utilizado para a produção desta dissertação. Por esta razão, tentaremos apenas sinalizar algumas provocações sobre esta questão, com o objetivo de sugerir futuras propostas de trabalho.

Poderíamos continuar afirmando que o sacrifício da vida apresentado no romance constituiu-se, no contexto da obra, como o último grito de resistência ao autoritarismo. Porém, podemos ir mais além, e dizer que o último grito de resistência é o próprio livro, através de uma escrita profundamente crítica de sua época, e que permanece no tempo não apenas em termos materiais, mas também pelo quanto ela nos faz refletir sobre práticas atuais de violência de Estado.

Idelber Avelar (2003) comenta que o que se observa muito disseminado nos países latino-americanos que passaram por processos ditatoriais, especificamente no Brasil, é uma

espécie de “luto triunfante”³¹⁵. Com esta expressão o autor se refere à ilusão corrente que acredita que o continente está recuperado das perdas provocadas pelas ditaduras. Essa ilusão, em grande escala alimentada pelo espírito festivo, impede que a sociedade tome consciência de que, na verdade, o luto ainda permanece. Trata-se de um ofuscamento da visão e da memória que promove a repetição de práticas violadoras dos direitos humanos em níveis cada vez mais alarmantes.

A restituição da democracia no Brasil não significou o desaparecimento das atrocidades provocadas principalmente pela última ditadura. Ao contrário, observamos a continuidade de muitos atos de violência praticados por instituições que deveriam garantir a segurança da população. Dentre esses atos, podemos citar os já bastante conhecidos casos do Massacre do Carandiru, ocorrido em 1992, em São Paulo, com 111 presidiários mortos pela Tropa de Choque da Polícia Militar do Estado; a Chacina da Candelária, em 1993, no Rio de Janeiro, quando oito pessoas foram assassinadas por policiais militares; e o Massacre de Eldorado de Carajás, no Sul do Pará, em abril de 1996, evento em que a Polícia Militar daquele Estado assassinou 19 trabalhadores sem-terra.

Em 2010, dois crimes cometidos pela Polícia Militar de São Paulo passaram a fazer parte desta lista. O motoboy Eduardo Luís Pinheiro dos Santos foi torturado dentro de um Batalhão da Polícia Militar e morreu em um hospital, depois de ser encontrado na esquina de uma rua, praticamente sem vida. Algumas semanas depois, outro motoboy, Alexandre Menezes dos Santos, morreu em frente à sua casa, depois de ser detido por policiais militares, que o aplicaram golpes asfixiantes³¹⁶.

Esse mecanismo de controle social desumanizador parece estar arraigado na história constitutiva do país. De acordo com Renato Janine Ribeiro (1999)³¹⁷, o Brasil passou por dois traumas coletivos ao longo de sua formação: o violento processo de colonização e os atos de crueldade provocados pelo sistema de escravidão. Para ele, esses traumas ainda não foram completamente superados e continuam presentes nas estruturas de organização social brasileira, a espera do “ajuste de contas” com o passado.

Em seu texto “Autoritarismo e transição”, Paulo Sérgio Pinheiro (1991) afirma que, em países como o Brasil, historicamente marcado por relações de poder pautadas em fatores

³¹⁵ AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 161.

³¹⁶ As informações sobre o assassinato dos motoboys foram retiradas da *Folha Online*, edições de 27 de abril e 14 de maio de 2010. Cf. <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u735179.shtml>>; <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u726763.shtml>>.

³¹⁷ Cf. RIBEIRO, Renato Janine. A dor e a injustiça. In: COSTA, Jurandir F. **Razões públicas, emoções privadas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

hierárquicos e patriarcais, a transição de uma ditadura para uma democracia não altera o quadro de autoritarismo. Se há alguma alteração, é para pior. Pinheiro observa que o nível de violência pós-ditaduras é tão elevado quanto aquele obtido em estados de exceção. A partir desses elementos, o autor elabora o conceito de *autoritarismo socialmente implantado*. De acordo com sua definição, trata-se de um “autoritarismo que não termina com o colapso das ditaduras mas que sobrevive às transições e sob os novos governos civis eleitos, porque independe da periodização política e das constituições”³¹⁸. Uma democracia verdadeiramente efetiva no Brasil somente será possível, comenta Pinheiro, se o autoritarismo socialmente implantado for desmascarado, revelando as regiões sinuosas em que se estabelecem relações micro-despóticas de opressão das classes populares da sociedade brasileira.

Para Roberto DaMatta (1982)³¹⁹, todas as formas de organização social são e foram historicamente controladas por meio do uso da violência. Esta é parte constitutiva da condição humana e é praticada a partir dos mais variados instrumentos e mecanismos de manutenção do poder sobre a vida em sociedade. No caso brasileiro, o sociólogo afirma que, além de constitutiva, a violência tem função normatizadora, com alto grau de valoração por diversos setores da sociedade que legitimam seu uso em situações específicas, ignorando as catástrofes ocorridas no passado.

Nessa mesma linha de pensamento, é interessante atentarmos para o que diz Eric Hobsbawm sobre o esquecimento do passado violento como ameaça de retorno em proporções ainda mais extremas:

A destruição do passado – ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas – é um dos fenômenos mais característicos e lúgubres do final do século XX. Quase todos os jovens de hoje crescem numa espécie de presente contínuo, sem qualquer relação orgânica com o passado público da época em que vivem³²⁰.

O autor destaca, diante desta situação, a função do historiador de fazer lembrar fatos passíveis ao esquecimento coletivo. De nossa parte, salientamos semelhante função ao escritor, cujas narrativas literárias se tornam vínculo entre presente e passado, numa tentativa de compreendê-los mutuamente pelo viés da imaginação, da linguagem artisticamente elaborada, como forma de luta contra o esquecimento. O ofício empreendido em *Em câmara lenta* tem o mérito de se valer de dados da realidade histórica, sem se desviar da ponte que o

³¹⁸ PINHEIRO, Paulo Sérgio. Autoritarismo e transição. **Revista USP**. Mar. Abr. Maio, 1991, p. 46.

³¹⁹ Cf. DAMATTA, Roberto et al. **A violência brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

³²⁰ HOBSBAWM, op. cit., p. 13.

liga ao fazer literário. É o seu procedimento formal de construção que nos lança no ambiente sombrio e conflituoso do Brasil de fins da década de 60, início da de 70. É a partir de seus antagonismos formais que podemos compreender certas relações conflituosas que são constantemente escamoteadas pela história oficial.

Uma das principais questões que estimularam a realização deste estudo foi a possibilidade que ele oferece de pensarmos na importância que tem o romance de Tapajós para a ampliação do debate sobre políticas de memória e de esquecimento que atualmente circulam no Brasil, principalmente sobre a violência da Ditadura Militar. Jaime Ginzburg (2006) elabora de modo lapidar uma questão fundamental sobre memória. Segundo ele, “imagens seguras e estáveis do passado podem servir de referência para tomadas de decisões no presente”³²¹. Esta fala quer atentar para o risco que se corre ao pretender recuperar modelos de pensamento e de governança que no passado despertaram empatia, e que passam a ser legitimados como alternativas viáveis para superação de dificuldades no presente. Por outro lado, a negação destes modelos requer um esforço necessário para que eles não sejam relegados ao esquecimento.

Dois episódios recentes que presenciamos em São Paulo dão visibilidade a esta questão.

O primeiro deles se passou em um bar. Vários colegas da universidade ocupavam as mesas à beira de uma calçada, quando uma viatura policial se aproximou lentamente das mesas, com os vidros abaixados e as armas firmemente apoiadas por dois policiais. Um deles, com o busto do lado de fora do carro, dirigiu o olhar para uma das mesas e disse: “Atenção pessoal do MR-8! Estamos de olho em vocês!”.

O segundo episódio é mais corrente. Trata-se de uma conversa que tivemos com um morador recém-chegado no prédio onde moramos. Falávamos da sensação que temos quando vemos um ator comediante participar de um filme dramático. O exemplo do filme *O que é isso, companheiro?* foi inevitável. A discussão girou em torno do efeito esperado por uma produção desta natureza sobre o espectador, sobretudo porque o filme trata de episódios de violência durante o regime militar no Brasil. Espontaneamente, nosso amigo se pôs a falar que seu pai, um militar aposentado, tem muita saudade da fase de ditadura porque, segundo ele, “não havia crime nas ruas, podia-se caminhar com segurança e vivia-se muito bem”.

³²¹ Cf. GINZBURG, Jaime. Política da memória no Brasil: raça e história em Oliveira Vianna e Gilberto Freyre. *Araucária*. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades. Año 8, n. 15. Primer semestre de 2006, p. 1. Disponível em: <http://www-en.us.es/araucaria/nro15/ideas15_3.htm>. Acesso em: 04 abr. 2008.

Situações como estas merecem nossa atenção porque tocam justamente no problema da legitimação da violência por parte do próprio corpo social. Porém, mais do que isso, os dois casos apresentados nos instigam a refletir sobre a urgente necessidade de esclarecimento, no sentido de uma educação contra a barbárie, sobre a violência de Estado praticada no Brasil durante a Ditadura Militar. Para Jeanne Marie Gagnebin (2006), “lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror”³²². Resistir é lutar contra a destruição da lembrança. A questão central não é tentar compreender algo que foge à possibilidade de compreensão, mas refletir de modo crítico sobre o passado violento, para que nunca mais se repita. O termo mais adequado aqui é o de *Aufklärung*, esclarecimento, no sentido adorniano³²³. O passado deve ser revisitado como meio para se pensar em mecanismos de compreensão e transformação do presente: “Devemos lembrar o passado, sim; mas não lembrar por lembrar, numa espécie de culto ao passado”³²⁴.

Diante destas questões, acreditamos que o romance *Em câmara lenta* corresponde a um objeto artístico de extraordinário valor cultural e político, que nos ajuda a compreender, de modo crítico, o passado violento, e a elaborar pensamentos que não estejam em favor de discursos elogiosos sobre modelos autoritários de governo, mas caminhem em direção à necessidade de se fazer com que esses modelos não caiam no esquecimento.

Em um tempo em que a sociedade brasileira é constantemente incitada a simpatizar com modelos fascistas de segurança da população; em que documentos importantes sobre a ditadura militar no Brasil são queimados e arquivados; em que ex-oficiais militares são absolvidos da acusação de crimes de tortura e assassinato durante a ditadura; em que o Superior Tribunal Federal decide manter a Lei de Anistia, perpetrando a impunidade dos crimes cometidos durante a ditadura; e em que se observa um intenso trabalho de silenciamento das memórias do ocorrido, *Em câmara lenta* promove o retorno da discussão dessas questões em um ambiente muito produtivo para o processo de esclarecimento: a literatura.

Memória e testemunho são duas categorias que cintilam por todo o romance de Tapajós. Embora ambas se constituam pelo trabalho lacunar do pensamento, elas imprimem no romance outra variação da resistência: a da luta contra o esquecimento pleno. Portanto, a escrita de *Em câmara lenta*, se não é um lugar fixo de memória, por toda instabilidade espaço-temporal própria do romance moderno, ela é, pelo menos, e felizmente, um

³²² GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 47.

³²³ Jeanne Marie Gagnebin comenta em seu livro sobre uma das proposições centrais de Adorno, que consiste na necessidade de *esclarecimento* e não de comemoração, memória ou lembrança de Auschwitz.

³²⁴ GAGNEBIN, op. cit., p. 103.

instrumento de memória. O romance trata de um passado doloroso, mas que não se pode esquecer.

O trabalho crítico também contribui para este ato de rememoração. A reflexão sobre obras literárias como *Em câmara lenta* também é uma maneira de testemunhar o passado violento e sugerir novos caminhos para se pensar no presente. De acordo com Maurice Halbwachs (2006), “para confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos no sentido literal da palavra, ou seja, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível”³²⁵. A memória de Renato Tapajós sobre a violência da ditadura, ficcionalizada em *Em câmara lenta*, é uma das várias memórias que temos hoje desse evento, e é necessário que ela seja transmitida às próximas gerações.

³²⁵ HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006, p. 31.

Referências

- ABRAHAM, Nicolas; TÖROK, Maria. O objeto perdido – Ego: notações sobre a identificação endocríptica. In: _____. **A casca e o núcleo**. São Paulo: Escuta, 1995, pp. 277-296.
- ADORNO, Theodor W. Parataxis. In: _____. **Notas de literatura III**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, pp. 73-122.
- _____; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- _____. **Teoria estética**. Lisboa: Martins Fontes, 1988.
- _____. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- _____. **Dialética negativa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. A testemunha. In: _____. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo, 2008, pp. 25-48. (Estado de sítio).
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BADEN, Nancy T. **The muffled cries**: the writer and literature in authoritarian Brazil, 1964-1985. Lanham, New York, Oxford: University Press of America, 1999.
- BELCHIOR, Antonio Carlos. **Coração selvagem**. Warner, 1977. 1 LP. BR 36.027.
- _____. **Pequeno mapa do tempo**. Letra. Disponível em:
<[http://www.censuramusical.com/includes/docs/Belchior - Pequeno Mapa do Tempo.pdf](http://www.censuramusical.com/includes/docs/Belchior_-_Pequeno_Mapa_do_Tempo.pdf)>.
Acesso em: 10 jul. 2009.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 197-221. (Obras escolhidas; v. 1).

BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral I**. Campinas, SP: Pontes, 1995. Editora da Universidade Estadual de Campinas (Linguagem Crítica).

BERGER, James. Trauma and literary theory. **Contemporary Literature**. Vol. 38, No. 3 (Autumn, 1997), pp. 569-582. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1208980>. Acesso em: 25 ago. 09.

BOLOGNA, Corrado. Tortura. **Enciclopédia Einaudi**. Vol. 22. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996, pp. 342-366.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: _____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 118-135.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Papirus: Editora da Unicamp, 1993.

CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____ et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 51-80. (Debates; v. 1).

CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Catástrofe e representação**: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 111-136.

_____. Unclaimed experience: trauma and the possibility of history. **Yale French Studies**, No. 79, Literature and the ethical question (1991), pp. 181-192. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2930251>. Acesso em: 25 ago. 09.

CHAVES, Vânia Pinheiro. História estilhaçada, romance em fragmentos. *Reflexos do baile e Em câmara lenta*: formas paradigmáticas da ficção brasileira dos anos 70. **Românica**, nº 12. Departamento de Literaturas Românicas, 2003.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: VÁRIOS. **Teoria da Literatura – formalistas russos**. 2ª ed. Porto Alegre: Globo, 1978, pp. 39-56.

CORTÁZAR, Júlio. **La teoria del túnel**. Disponível em:
<<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz7.htm>>. Acesso em: 26 fev. 2007.

COSTA, Carlos Augusto Carneiro. Militância política, pensamento e literatura: Renato Tapajós e o regime militar no Brasil. **Literatura e Autoritarismo**. Dossiê “Cultura Brasileira Moderna e Contemporânea”. Dezembro de 2009, pp. 129-146. Disponível em:
<http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie02/RevLitAut_art12.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2010.

COUTINHO, Wilson. **Cildo Meireles**. 1979. Filme. 10min. 36s.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor**. Brasília: Editora da UnB, 1996.

DAMATTA, Roberto et al. **A violência brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

D’ARAÚJO, M. C.; SOARES, G. A. D.; CASTRO, C. (orgs.). **Os anos de chumbo: a memória militar sobre a repressão**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

EISENSTEIN, Serguéi M. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

_____. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: GRÜNEWALD, José Lino (org.). **A ideia do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, pp. 99-114.

FRANCO, Renato. **O romance de resistência nos anos 70**. Disponível em:
<<http://lasa.international.pitt.edu/LASA98/Franco.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 08.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia (1917 [1915]). In: _____. **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 170-194. (Obras completas, volume 12a).

_____. Considerações atuais sobre a guerra e a morte (1915). In: _____. **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 209-246 (Obras completas, volume 12b).

_____. Além do princípio do prazer (1920). In: _____. **História de uma neurose infantil**: (“O homem dos lobos”); Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 161-239 (Obras completas, volume 14).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. **Dialogos Latinoamericanos**, Universidade de Aarhus, v. 3, 2001, pp. 131-146.

_____. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. **ALEA**, v. 5, n.1, jan/jun 2003, pp. 61-69.

_____. Imagens da tortura: ficção e autoritarismo em Renato Tapajós. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Márcia (Orgs.). **O corpo torturado**. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004, pp. 141-160.

_____. Política da memória no Brasil: raça e história em Oliveira Vianna e Gilberto Freyre. **Araucária**. Revista Iberoamericana de Filosofia, Política y Humanidades. Año 8, n. 15. Primer semestre de 2006. Disponível em: Disponível em: <http://www-en.us.es/araucaria/nro15/ideas15_3.htm>. Acesso em: 04 abr. 2008.

_____. **Crítica em tempos de violência**. Tese de Livre Docência. USP, 2010.

GOMES, Bartolomeu José. Desenho de um corpo esquartejado. 1973. In: FREIRE, Alípio; ALMADA, Izaías; PONCE, J. A. de Granville (orgs.). **Tiradentes**: um presídio da ditadura: memórias de presos políticos. São Paulo: Scipione, 1997, p. 385.

GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**. São Paulo: Ática, 1990.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HARTMAN, Geoffrey H. Holocausto, testemunho, arte e trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Catástrofe e representação**: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 207-235.

HASSOUN, Jacques. **A crueldade melancólica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

HATOUM, Milton. **Cinzas do Norte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HEGEL, G. W. F. **Estética**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os pensadores).

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

KEHL, Maria Rita. Três perguntas sobre o corpo torturado. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Marcia (orgs.). **O corpo torturado**. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004, pp. 9-19.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro**: depressão e melancolia. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LASCH, Markus. **Em câmara lenta**: representações do trauma no romance de Renato Tapajós. 2010.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 10ª ed. São Paulo: Ática, 2002.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis**: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **Limites da voz**: Montaigne, Schlegel, Kafka. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

LÖWY, Michel. Marxismo e romantismo revolucionário. In: _____. **Romantismo e messianismo**: ensaios sobre Lukács e Benjamin. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1990, pp. 11-34.

LUKÁCS, Georg. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: _____. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MAINGUENEAU, Dominique. O discurso citado. In: _____. **Elementos de linguística para o texto literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, pp. 103-131. (Coleção leitura e crítica).

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MAUÉS, Eloísa Aragão. **Em câmara lenta, de Renato Tapajós**: a história do livro, experiência histórica da repressão e narrativa literária. Dissertação (Mestrado em História Social): USP, 2008.

MEIRELES, Cildo. **Tiradentes**: totem-monumento ao preso político. 1970. Disponível em: <http://www.vista.art.br/site/content/post-detalle.php?cod=1440>. Acesso em: 15 jan. 2011. Foto de Luis Alphonsus. Tamanho: 375 x 376. Tipo: 91KB JPG.

MUNSTERBERG, Hugo. A memória e a imaginação. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilmes, 1983, pp. 36-45.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação. In: _____. **Catástrofe e representação**: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 7-12.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 2008.

NUNES, Lucimeire Viana. **O anti-heroísmo no romance *Em câmara lenta***. Dissertação (Mestrado em Letras): UFCE, 1999.

PERES, Urânia Tourinho. **Depressão e melancolia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. (Passo-a-passo, v. 22).

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Autoritarismo e transição. **Revista USP**. Mar. Abr. Maio, 1991.

PINTO, Jayme Alberto da Costa. O narrador de *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós. **Literatura e Autoritarismo**. Dossiê “Escritas da Violência”. Novembro de 2008, pp. 1-10. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie/art_09.php>. Acesso em: 13 fev. 2011.

PUDOVKIN, V. Métodos de tratamento do material (montagem estrutural). In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilmes, 1983, pp. 57-65.

READ, Herbert. **As origens da forma na arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

_____. A estética do filme. In: GRÜNEWALD, José Lino (org.). **A ideia do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, pp. 35-40.

REIMÃO, Sandra. Livro e prisão: o caso *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós. **Em questão**, Porto Alegre, v. 15, n. 1, pp. 99-108, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/viewFile/9065/5799>>. Acesso em: 05 jul. 10.

RIBEIRO, Renato Janine. A dor e a injustiça. In: COSTA, Jurandir F. **Razões públicas, emoções privadas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas-SP: Ed. da Unicamp, 2007.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. Brasilidade revolucionária como estrutura de sentimento: os anos rebeldes e sua herança. In: _____. **Brasilidade revolucionária**: um século de cultura e política. São Paulo: Editora UNESP, 2010, pp. 85-119.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/contexto**: ensaios. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, 1973, pp. 75-97.

_____. **Letras e leituras**. São Paulo: Perspectiva/Edusp/Ed. da Unicamp, 1994.

SCHELLING, F. **La relacion de las artes figurativas con la natureza**. Buenos Aires: Aguilar, 1959.

SCHLEGEL, F. Fragmentos do *Athenaeum*. In: LOBO, Luiza. **Teorias poéticas do romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos**: a melancolia européia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Catástrofe e representação**: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 73-98.

_____. **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

_____. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SILVA, Márcio Augusto Medeiros da. **Prelúdios & noturnos**: ficções, revisões e trajetórias de um projeto político. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais): Unicamp, 2006.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

TAPAJÓS, Renato. **Em câmara lenta**. São Paulo: Alfa-Ômega, 1979.

_____. A floresta de panos. In: FREIRE, Alípio; ALMADA, Izaías; PONCE, J. A. de Granville (orgs.). **Tiradentes**: um presídio da ditadura: memórias de presos políticos. São Paulo: Scipione, 1997, pp. 342-353.

TIBURI, Marcia. Cinzas. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Marcia (orgs.). **O corpo torturado**. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004, pp. 161-186.

VALIUM: diazepam. Disponível em:

<<http://www.medicinanet.com.br/bula/5312/valium.htm>>. Acesso em: 15 jan. 2011. Bula de remédio.

VIÑAR, Maren; VIÑAR, Marcelo. **Exílio e tortura**. São Paulo: Escuta, 1992.

WATT, Ian. O realismo e a forma do romance. In: _____. **Ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Anexos

Anexo A: *Entrevista* com Renato Tapajós, realizada no dia 11 de maio de 2009, em Campinas-SP. Versão integral.

CA: Carlos Augusto

RT: Renato Tapajós

CA: Primeiramente, qual o seu nome completo, quando e onde o senhor nasceu?

RT: Bom, meu nome completo é Renato Carvalho Tapajós. Eu nasci em Belém do Pará, em 5 de novembro de 1943. Portanto, eu tenho 65 anos.

CA: Quais são suas origens familiares?

RT: Bom, pela família da minha mãe, a minha origem está na velha oligarquia paraense do século XIX, porque meu bisavô era o Coronel Sarmento, que foi um dos chefes políticos do Pará no final do século XIX, começo do século XX. Esse poder político da minha família se desfaz por volta de 1915-1917, quando a facção oposta dentro do coronelismo local assume o controle e vai desaparecer completamente em 30, quando com a revolução de 30, o Magalhães Barata toma conta do poder no Pará. E em 30, meu bisavô já tinha morrido. A minha avó é que recebe todo o impacto dessa perda de prestígio, e a história da minha família pelo lado da minha mãe, a partir de 30, é (risos) de um longo deslizamento para a classe média. Quer dizer, uma família que vinha daquelas origens oligárquicas e que foi declinando pra classe média. A minha avó, que tinha sido formada como menina da classe dominante no começo do século, ela acaba tendo que trabalhar. Na década de 30, foi ser professora de francês, depois se tornou diretora do colégio Paes de Carvalho. Foi durante vinte anos diretora do colégio Paes de Carvalho. Inclusive deixou uma memória bastante sólida dessa fase em que ela foi diretora, na medida em que ela era uma daquelas figuras femininas, matriarcais do começo do século XX, muito comuns no Norte, e que dominava completamente a família, com esse autoritarismo oligárquico. E aí tem uma coisa muito engraçada porque minha avó, que tinha toda essa formação vinda das velhas oligarquias paraenses, quando ela... Enfim, o grande inimigo da vida dela se torna o Magalhães Barata, por causa da perda do poder em trinta. E quando, algum tempo depois, os comunistas se colocam contra o Magalhães Barata, a minha avó acabou se transformando pelo resto da vida numa apoiadora dos comunistas. Então

ela tinha toda aquela formação e todo aquele pensamento oligárquico, mas se dizia de esquerda e favorável aos comunistas. Inclusive a filha mais velha dela, minha tia mais velha, se tornou membro do partido e foi a primeira mulher a ser candidata pelo partido comunista, em 1946, logo depois do fim da ditadura do Getúlio, a deputada federal. Não ganhou, foi derrotada nas eleições, mas teve essa coisa de ser a primeira mulher a ser candidata pelo partido no Brasil. Isso é a história da origem familiar por parte da minha mãe. Meu pai vinha de um ramo da família Tapajós de Manaus. Em Manaus a família Tapajós tem dois ramos: um em Santarém, que é rico, e um em Manaus, que é muito pobre. Era muito pobre na época.

CA: Sebastião Tapajós é da sua família?

RT: É meu primo de segundo grau, mas ele é do ramo de Santarém. Ele é descendente do ramo de Santarém. Os Tapajós de Manaus – é só uma observação (risos) – no século XIX, durante a Cabanagem, o primeiro Tapajós foi um português que colocou os seus barcos a serviço do Império. Era um filho da mãe reacionário, e colocou seus barcos a serviço do Império, contra a Cabanagem. E quando houve a derrota da Cabanagem, ele recebeu um título de Barão de Tapajós, e aí criou uma família legítima com uma portuguesa em Santarém, que foi a herdeira de todos os bens dele, e criou uma família ilegítima em Manaus com uma índia, que deu origem aos Tapajós de Manaus, que não tinham nada (risos); uma família que atravessou as décadas sem ter praticamente recurso nenhum. Quando meu pai nasceu, os Tapajós de Manaus eram muito pobres. Ele teve uma infância muito pobre, e depois ele foi pra Belém pra estudar medicina. Primeiro o irmão dele foi pra Recife estudar medicina e, depois de formado, bancou os estudos do meu pai em Belém, como estudante de medicina. É óbvio que com essa história familiar de carência e de participar das classes mais desfavorecidas da região, meu pai logo se tornou comunista. E depois de trinta e poucos já estava no partido. E foi um militante comunista até 57-58, ou seja, até depois do 20º Congresso da União Soviética, quando foram denunciados os crimes de Stalin, que ele se retirou do partido comunista, em função da desilusão do Stalin.

CA: O que o senhor fazia em Belém antes de se mudar para São Paulo?

RT: Bom, basicamente eu era estudante, porque eu vim pra São Paulo pra fazer vestibular. Além de ser estudante eu trabalhei como jornalista durante os últimos dois anos que eu fiquei lá, basicamente na área de cultura, na área de crítica de cinema, de literatura, esse tipo de coisa. Tanto é assim que eu me registrei como jornalista no sindicato dos jornalistas nessa época. Com dezessete anos eu era sindicalizado como jornalista.

CA: Algum jornal específico?

RT: A Província do Pará. Eu cheguei a escrever alguma coisa pro Liberal, mas dois ou três artigos, uma coisa assim, porque ele inclusive na época era um jornal novo (risos); ele tinha acabado de ser criado.

CA: E a escola onde o senhor estudou?

RT: Eu estudei em colégios particulares. Eu estudei primeiro no colégio Ipiranga. Meu curso primário foi no colégio Ipiranga. As donas do colégio eram alemãs. Na verdade, uma delas era judia-alemã. A outra não, a outra era alemã mesmo, e elas vieram pro Brasil antes da guerra, criaram uma escola dentro dos padrões alemães. Então, mesmo com todo o problema da guerra, quando eu fui fazer o primário, era uma escola que ainda tinha princípios muito rígidos, quer dizer, muito mais rígidos que as escolas de origem brasileira. Então eu fiz todo o primário no colégio Ipiranga, e depois eu estudei no colégio Moderno, que eu acho que ainda existe até hoje. E no Moderno eu fui até o final do segundo grau, que na época era o científico. Tinha científico, clássico etc.

CA: Que autores o senhor costumava ler durante sua juventude?

RT: Olha, é uma coisa enorme, porque eu comecei a ler muito cedo. Eu inclusive aprendi a ler antes de ir pra escola. Com quatro ou cinco anos eu já sabia ler. Meu pai tinha uma biblioteca gigantesca. E fora a biblioteca do meu pai, ainda tinha lá em casa a biblioteca do meu bisavô, que tinha sobrevivido e que era enorme. Devia ter qualquer coisa como 15 mil livros entre as duas bibliotecas. E a biblioteca do meu bisavô tinha preciosidades: primeiras edições do Eça de Queirós, do Camilo Castelo Branco, dos portugueses todos. E uma vez eu descobri – mais tarde, claro – a primeira edição do primeiro livro do Bakunin sobre o anarquismo. O meu bisavô, ele era coronel da guarda nacional, mas fazia questão de ler a teoria dos anarquistas pra saber, pra conhecer o inimigo (risos). Então eu comecei a ler muito cedo. É claro que eu comecei a ler por Monteiro Lobato, pelos autores estrangeiros. Quer dizer, fora o Monteiro Lobato, muito pouca gente escrevia pra criança e adolescente naquela época, na década de 50. Então, o primeiro autor que eu li inteiro, li tudo, foi o Monteiro Lobato. Li tudo o que ele tinha pra criança. E, mais tarde, já depois da adolescência, eu li tudo o que o Monteiro Lobato tinha na literatura adulta. E li muitos livros. Agora eu não vou lembrar os nomes de autores que eram publicados no Brasil. Autores franceses, principalmente franceses, italianos etc., que escreviam pra adolescente, histórias de aventuras etc. Logo depois, isso ainda na faixa dos dez anos de idade, eu passei a ler uma literatura que,

na verdade, é uma literatura já pra adolescente, que é a literatura de aventura. Tinha uma famosa coleção na época que chamava *Terra, Mar e Ar*, que publicava histórias de piratas, gangsteres, *westerns*, enfim, todo tipo de aventura. Eu gostava muito de história de pirata, eu sempre tive uma grande simpatia pelos piratas (risos). E eu lia muito isso daí. E já em seguida, com doze, treze anos de idade, eu comecei a entrar na literatura brasileira, a ler Jorge Amado, muito por influência do meu pai que adorava o Jorge Amado. E, na verdade, ele tinha ligações com pessoas que eram amigas de um irmão do Jorge Amado, que era médico também, que eu vim conhecer muito tempo depois. Eu comecei a ler Jorge Amado. E aí, José Lins do Rego, Érico Veríssimo (risos), Fernando Sabino. E aí esse período de adolescência é um período em que eu li praticamente literatura brasileira. Eu vou me voltar um pouco – já com dezesseis, dezessete anos – pra literatura estrangeira. E aí eu começo a ler Aldous Huxley, os italianos, tinha toda uma série de romances italianos que os comunistas gostavam muito.

CA: Primo Levi o senhor leu?

RT: Muito tempo depois. Não nessa época. Primo Levi eu fui ler já depois dos quarenta anos de idade. Nessa época eu lia mais essa literatura italiana que tinha muito a ver com os comunistas, porque com a influência do meu pai, da minha tia e tal, eu tinha muito dessa literatura em casa. E aí, já por volta dos dezessete anos, Sartre, que se transformou numa espécie de uma grande virada intelectual. Quer dizer, antes de realmente eu me convencer pelo marxismo, eu acho que a maior influência que eu tive foi Sartre, que aí com dezessete anos eu li – com exceção das obras filosóficas diretamente como *O ser e o nada*, que eu tentei ler e não consegui – eu li praticamente todo o Sartre, entre os dezessete e os dezoito anos. Os romances do Sartre, as peças do Sartre, os livros de divulgação, não os grandes livros de teoria filosófica, mas os livros de divulgação, como *O existencialismo é um humanismo*, em que ele colocava as coisas do existencialismo. Quer dizer, é lógico que, paralelamente a isso, eu lia muita literatura policial. Meu pai era um fã de literatura policial. Então eu lia todos os autores: Dashiell Hammett, Raymond Chandler; todos os grandes *Standards*: Agatha Christie, Sherlock Holmes, o Conan Doyle, Edgar Allan Poe, e que eu considerava praticamente como uma literatura de diversão, de evasão, pra descansar a cabeça, porque eu já estava em outra. Depois disso, quando eu vim pra São Paulo, eu tive uma fase que durou anos, em que eu fui apaixonado pela ficção científica. Então eu li tudo o que se publicou no Brasil e em Portugal de ficção científica: Asimov, o Ballard – esse que morreu agora – o J. G. Ballard, que escrevia ficção científica antes de se transformar em um escritor já com uma outra tendência. Enfim,

eu devorei a ficção científica que existia. Eu diria o seguinte: bem mais tarde, aí já aqui em São Paulo, eu vou ler e me apaixonar por Guimarães Rosa. Aquela coisa toda da literatura do Guimarães Rosa. E quando eu fui preso, na cadeia, eu li Joyce. Li o *Ulysses* e li *Dublinenses*. A grande falha da minha formação literária na área do romance é que eu nunca consegui ler Proust (risos). Proust eu nunca passei do primeiro volume em todas as tentativas que eu fiz. Eu já falei pra mim mesmo: depois que eu fizer setenta anos, eu vou tentar ler Proust de novo, mesmo em português. Pode ser que aí dê pra ler (risos). Porque até então, todas as minhas tentativas de ler eu não conseguia entrar naquele universo, naquela coisa. Eu sei que é importante, mas não rolou (risos).

CA: E na atualidade, o senhor tem algum autor preferido?

RT: Não. Autor atual, não. Porque eu tenho uma sensação, cara, que isso aí pode ser que seja um problema. Porque quando você chega aos sessenta e cinco anos, você já começa a ter uma visão um pouco... não diria nostálgica, mas um pouco de valorização do passado etc. Mas eu tenho a impressão de que nos últimos vinte anos, quer dizer, na década de 90, e nesses primeiros dez anos do século, a produção literária, musical, cinematográfica do mundo caiu de qualidade de uma maneira brutal. Olha, só pra te dar uma idéia, em termos de cinema, eu acho que nesses últimos vinte anos tem um filme que eu citaria como uma obra prima, que é *O olhar de Ulisses* – ou *Um olhar a cada dia*, que passou com esse nome idiota no Brasil – do Theo Angelopoulos. É o único filme nesses últimos vinte anos que eu acho que tem aquele status de estar entre os melhores filmes que eu já vi. Alguns filmes que eu tenho visto desse período agora são muito bons, mas não chegam lá. Enquanto que, até a década de 80, tinha muitos filmes que chegavam lá. E acho que a mesma coisa acaba acontecendo com a literatura também. Nenhum autor mais recente me chamou a atenção assim no sentido de criar – tanto da literatura brasileira, quanto da literatura estrangeira – uma paixão, quer dizer, aquela maneira de você ler que deixa de ser um simples ato da leitura, mas se torna uma comunhão com o universo literário.

CA: Bom, com essa resposta o senhor antecipou duas perguntas que eu ia fazer, que seriam justamente sobre a atualidade do romance e do cinema brasileiro. Mas aí tem uma questão muito importante que é o cinema de resistência ao regime militar. O senhor teria algum comentário a fazer sobre esse assunto?

RT: Bom, em primeiro lugar eu acho que o melhor momento da história do cinema brasileiro é o *Cinema Novo*. No meu entender, tem dois filmes do Glauber Rocha que estão entre

aqueles famosos dez melhores filmes da história do cinema, que é *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em transe*. Depois eu acho que o Glauber pirou e o negócio ficou meio complicado. Mas até *Terra em transe* ele tem a marca do gênio, e genialidade e loucura estão muito próximas, né? (risos). Então eu acho que o *Cinema Novo*, ele foi, no primeiro momento, um cinema que estava dentro da estrutura geral de uma proposta de nação que estava se construindo nos últimos anos da década de 50, e nos primeiros anos da década de 60, e que estava se configurando ali em torno do governo Jango Goulart. Havia uma proposta de nação que se refletia no cinema, no teatro, na literatura, em todas as formas de arte, e que foi brutalmente cortada pelo golpe de 64. O *Cinema Novo* ainda resiste durante alguns anos, aí já começando uma trajetória de um cinema de resistência. Eu não gosto particularmente do cinema chamado *Udigrudi*, do cinema *underground* que se seguiu ao *Cinema Novo*. O *Bandido da luz vermelha* pra frente. É um tipo de cinema que não me agrada muito. É um cinema de resistência, mas não é o meu tipo de cinema. E eu acho que a partir daí, o cinema de ficção no Brasil, ele vai ter uma dificuldade muito grande de formular um projeto próprio. Quer dizer, eu acho que durante os anos 70-80, até a crise provocada pelo Collor, que foi o ponto final de uma fase do cinema, o cinema brasileiro fica numa tensão muito grande entre ser um cinema comercial, voltado pra um público nacional e internacional, e ser um cinema de resistência política, e depois um cinema de investigação da realidade. E ele não consegue realizar nenhuma das duas coisas com sucesso. Você tem filmes isolados que são muito bons. Você tem o *Pixote* do Babenco, você tem o *Memórias do Cárcere* do Nelson Pereira, você tem alguns filmes isolados que são belíssimos filmes. Mas não existe um cinema articulado, uma coisa articulada que realmente represente uma visão de cinema brasileiro, como existia na época do *Cinema Novo*. O que vai acontecer depois da crise do Collor com o cinema de resistência, eu acho que é um outro capítulo. Então, o que acaba assumindo o papel nessa época efetivamente de um cinema de resistência é o documentário. Quer dizer, é o documentário que já tinha começado como uma tendência forte antes de 64, a partir de experiências como *Aruanda* do Jurandir Noronha, e outros filmes que foram feitos na época pelo próprio pessoal do *Cinema Novo*. E aí desembocam as propostas de cinema verdade e vai dar nos anos 60, efetivamente no cinema de resistência. Quer dizer, a partir de meados dos anos 70, existe uma quantidade enorme de cineastas no Brasil inteiro fazendo um cinema quase clandestino, e que é importantíssimo porque ele foi mais significativo, e representou um papel maior nas mudanças políticas existentes no país, do que o “cinemão”. Só pra ter uma idéia de volume, aqui em São Paulo, no final da década de 70, tinha mais de quarenta cineastas fazendo documentários de oposição à ditadura, registrando o que estava

acontecendo. Por volta de 1979, eu tenho notícia de mais ou menos uns noventa filmes feitos naquele ano com essa característica. É uma época em que, por exemplo, trinta e poucos cineastas daqui de São Paulo se reúnem pra construir um projeto, como o da Cinema Distribuição Independente, CDI, que se torna uma distribuidora alternativa de um cinema independente. Servia a um circuito alternativo, quer dizer, não passava na televisão, não passava nos cinemas. Passava no sindicato, na paróquia, nas esquinas de ruas etc., e, frequentemente, tinha número de espectadores superior, bem superior aos do “cinemão”. Então esse foi o cinema de resistência que existiu no Brasil, que vai começar a enfraquecer por volta de 1985. Quando chega a crise Collor acaba junto (risos). Quer dizer, acaba junto com o “cinemão”. Aí a crise é geral. O cinema brasileiro, no começo dos anos 90, tem um período negro. Nada de importante é feito. Ele só vai reaparecer a partir de 1994, quando mudaram completamente os padrões de produção, surgiram as leis de incentivo, o cinema foi jogado pro mercado, e isso mudou o cinema brasileiro. Há um cinema brasileiro que vai até o final dos anos 80, e um cinema brasileiro que começa de 1994 em diante. E eles são totalmente diferentes.

CA: Que atividades acadêmicas e profissionais o senhor desenvolveu em São Paulo logo depois de sua chegada?

RT: Bom, eu fiz vestibular pro ITA e passei. Fiquei uns quinze dias no ITA, e saí de lá apavorado com o regime militar que existia lá dentro. Isso foi antes do golpe. Isso ainda era 1962. Mas eu achei que aquilo ali não era vida. E aí eu fiz vestibular pra Escola Politécnica. Passei. Estudei Engenharia na Escola Politécnica dois anos, até chegar à conclusão de que o cálculo é uma coisa que serve pra pessoas que nasceram com aquela cabeça (risos). Não é uma coisa para o conjunto da humanidade. Tem que nascer com a cabeça voltada para o cálculo. Depois de dois anos de Poli, eu fui primeiro fazer Escola de Arte Dramática. Eu fiz o curso de dramaturgia na EAD e, em 1964, no começo de 1964, eu fiz vestibular pra Ciências Sociais. E aí eu segui o curso de Ciências Sociais. Só que aí veio o golpe e o meu curso de Ciências Sociais se dividiu entre o curso e a militância estudantil e o trabalho com o cinema. De modo que eu já não era mais exatamente um estudante, eu já estava misturado no mundo.

CA: E foi nesse momento que o senhor se reconheceu como militante?

RT: Como militante, sim. Como uma pessoa de esquerda que pensa como um comunista, isso já vinha de antes. Quer dizer, eu acho que a minha identidade nunca esteve distante da ideia de que eu era de esquerda. Eu nunca consegui me ver, ou me imaginar sem ser de esquerda.

Agora, até essa época, eu não tinha uma proposta muito clara de militância. Eu circulava, fazia coisas, fazia poesia. Na época eu tive toda uma pretensão poética e acabou por volta dos vinte e um, vinte e dois anos. Mas é a partir dessa... de estar na Faculdade de Filosofia, de estar em contato direto com o movimento estudantil, que eu começo a me ver como um militante político. E eu vou, pela primeira vez, entrar numa organização política, em 1965, que foi no Partido Comunista do Brasil, PC do B. E logo em seguida, a gente fez uma luta interna no PC do B que deu origem à Ala Vermelha do PC do B. E aí a minha militância efetiva foi na Ala Vermelha.

CA: Sabe-se que o senhor foi preso por conta de sua militância política. Como ocorreu sua prisão?

RT: Bom, durante 1968 eu ainda fui um militante muito ligado ao movimento estudantil, embora eu já tivesse contato com as estruturas internas da organização; eu já tivesse cargos dentro das estruturas internas da organização. Mas as minhas tarefas políticas estavam muito ligadas ao movimento estudantil, ainda que, no final de 1968, eu já estivesse em contato com os grupos internos da organização que iriam desencadear o processo de ações armadas que pretendiam desenvolver um projeto de guerrilha urbana e, posteriormente, de guerrilha rural. Eu não cheguei a participar de ações armadas ainda neste período, mas eu acompanhei, como militante responsável por determinadas áreas da organização, várias ações armadas que foram realizadas neste período. Aí vem o Ato Institucional número cinco e, por decisão da organização, depois do AI5, eu e vários outros militantes que estavam ligados ao movimento estudantil mergulham na clandestinidade, e vão diretamente trabalhar com ações armadas e a montagem da infraestrutura da organização a partir das ações armadas. Em junho, julho de 1969, ocorrem algumas quedas de militantes na organização e, como consequência remota dessas quedas, eu acabo sendo preso no final de agosto de 1969. A história física da minha queda é mais ou menos assim: um militante que era do movimento estudantil, secundarista, aliás, por causa de outras quedas na organização, a repressão foi atrás dele. E esse militante foi abrigado num aparelho clandestino da organização, onde eu estava morando nessa época. Pelo que a gente sabe, ele teve contato com o pai dele, que era um oficial da reserva, que negociou com os órgãos de repressão. Tipo, eu entrego meu filho se vocês garantirem que ele não vai sofrer nada. Podem segui-lo que ele vai levar. E aí foi o que aconteceu, quer dizer, ele foi seguido, embora ele não soubesse onde era o aparelho. Mas a repressão ou seguiu, ou viu ele ser colocado dentro do carro, levado pra esse aparelho. No dia seguinte, de madrugada, o aparelho foi invadido pela polícia. Eu não estava lá. Prenderam quem estava lá, mas a gente

ficou sem notícias e eu cheguei por volta de meio dia, uma hora da tarde, nesse aparelho, e fui preso na porta do aparelho. E é isso. As circunstâncias gerais da minha queda foram essas.

CA: Onde e por quanto tempo o senhor ficou preso?

RT: Bom, eu primeiro fiquei durante oito dias na Operação Bandeirantes. Foi o período de tortura mais violento. Foram oito dias de inferno mesmo. A Operação Bandeirantes funcionava em São Paulo, na esquina da Rua Tutóia com a Abílio Soares, no quartel da polícia do Exército. E era um centro de torturas violentíssimas.

CA: Que tipo de tortura?

RT: Pau-de-arara, e no pau-de-arara, você pendurado no pau-de-arara, você sofria espancamento, choque elétrico, afogamento, tudo combinado com o pau-de-arara. Aí tinha a cadeira-do-dragão, que era a cadeira de choque. E, além disso, fuzilamentos simulados, atropelamentos simulados, espancamento indiscriminado dentro da cela. Quer dizer, é um clima de completo terror e de destruição física, mesmo. A gente saía de lá completamente arrebitado do ponto de vista físico. Da Operação Bandeirantes eu fui levado pro DOPS. No DOPS eu fiquei três meses: agosto, setembro, outubro, novembro, em dezembro a gente foi transferido pra o presídio Tiradentes, que não existe mais, foi derrubado, só existe o portal do presídio Tiradentes. No presídio Tiradentes... aí tem uma coisa meio complicada porque a gente ficou um ano, eu fiquei um ano no presídio Tiradentes. Depois fui levado pra casa de detenção do Carandiru, fiquei uns seis meses no Carandiru. Depois voltei pro Tiradentes e ficamos mais uns meses lá no Tiradentes. Aí resolveram acabar com o Tiradentes. Eu particularmente fui levado pro presídio do Hipódromo. Fiquei também uns meses no presídio do Hipódromo, até reunirem todos os presos políticos de novo na detenção do Carandiru, onde nós ficamos um ano, um ano e meio. Depois desse período na detenção, nós fomos transferidos pra penitenciária do Carandiru e eu saí, eu fui posto em liberdade a partir da penitenciária. Há outros presos políticos que, depois da penitenciária, ainda foram pro Romão Gomes Fortana, que é o presídio da polícia onde ficam presos os policiais que cometeram crimes. Teve gente que ficou vários anos lá nesse último presídio, o presídio de Barro Blanco, como também é conhecido.

CA: A sua soltura foi em que ano?

RT: Foi em 1974, ou seja, eu fiquei preso cinco anos, cinco anos e um mês, porque eu fui preso em trinta e um de agosto de 1969, e fui solto por volta do dia vinte de setembro de 1974.

CA: O senhor falou da destruição física pela qual o torturado passou. E quanto à destruição psicológica?

RT: Olha, aí é uma coisa que varia enormemente de pessoa pra pessoa. Aliás, a destruição física também varia. Por exemplo, fisicamente, eu tive sequelas que outros companheiros que passaram pelo mesmo tipo de tortura não tiveram. Por exemplo, eu tenho até hoje problemas no joelho, problema de ligamento, problemas nas pernas que outros companheiros não têm. Em compensação, tem outros companheiros que tiveram fratura de coluna que foi se manifestar anos depois. E assim por diante. E o psicológico também. É um negócio que varia muito. É meio difícil definir como é que foi pra mim essa coisa psicológica. Só posso te dizer o seguinte: quando eu saí da cadeia, que eu voltei a fazer cinema, eu levei praticamente nove anos pra conseguir voltar ao tema da militância política. Eu havia escrito o *Em câmara lenta* na cadeia, publiquei o livro, fui preso novamente por causa do livro, mas fora da cadeia eu praticamente não escrevi, nem filmei, nem fiz nada durante todo o resto da década de 70. A respeito de problemas políticos, o primeiro trabalho que eu vou fazer envolvendo a questão de prisão, tortura, direitos humanos etc., é o filme *Em nome da segurança nacional*, que é de 1983. Portanto, nove anos depois da prisão. E mesmo aí eu continuava com uma dificuldade enorme de escrever, ou fazer filme, ou fazer qualquer coisa a respeito do período de cadeia. Eu já conseguia, depois de 1983, falar muito livremente e muito amplamente da militância. Mas da cadeia, da tortura, era um troço que estava bloqueado. Eu não conseguia falar. Primeira vez que eu escrevi alguma coisa que dizia respeito à cadeia foi um artigo que eu escrevi pra aquele livro *Tiradentes: um presídio da ditadura*, que foi publicado em 1996-1997, por aí. A rigor, vinte anos depois de ter sido solto. Eu escrevi um artigo que, na verdade, era ultra *light*, porque era um artigo que contava um episódio ocorrido na cela em que eu estava. Um texto que chama *Floresta de panos*. Era um episódio ocorrido na cela, não tinha nada assim, basicamente a ver com a barra mais pesada da cadeia. Mas aquilo ali deu a liberação pra minha cabeça de tratar desses assuntos. E aí, em 2002, eu consegui escrever – e olha, foi doloroso escrever, foi um circuito – um roteiro pra cinema chamado *Corte seco*, que desde então eu venho tentando produzir e tenho uma dificuldade. Assim, parece que eu encontro sempre muros fechados pra produção desse filme. Parece, tudo indica que agora, por interferência da secretaria de direitos humanos da presidência da República, do Paulo

Vannuchi, a gente vai conseguir recursos pra fazer o filme, recursos da Petrobrás pra fazer o filme. Foi prometido que a gente assina o contrato pra fazer o filme em julho, o que significaria que eu ficaria talvez fazendo o filme até o final do ano, ou começo do ano que vem. Agora com outro nome, que é o nome de *Espadas de papel*. E que, na verdade, esse filme o quê que é? Ele conta a história desses oito dias que eu e meus companheiros que foram presos junto comigo passaram nos porões da Operação Bandeirantes, logo que a gente foi... Inclusive, o filme é assim: primeiro dia, segundo dia, terceiro dia. A estrutura dele é um relato dia por dia do que a gente passou lá dentro. E todo mundo que leu o roteiro, todos os lugares pra onde eu mandei o roteiro, as pessoas ficam horrorizadas e acham que ninguém vai querer ver o filme porque é barra pesada. E é. É uma barra muito pesada. Mas eu acho que é uma ilusão essa história de que as pessoas não vêem filmes que contam histórias barra pesada. As pessoas vêem filmes que contam histórias barra pesada. Eu acho que, na verdade, têm assim um medo enorme de se tocar no assunto, sobretudo de uma maneira, sabe? Hoje em dia, as pessoas falam “não houve tortura; somos contra a tortura”, mas a tortura virou uma palavra, virou uma palavra desprovida de significado real, ela é uma abstração. O que eu quero mostrar nesse filme é que a tortura não é uma abstração. A tortura é alguma coisa muito concreta, muito dolorosa e profundamente desumana. Ou seja, quer dizer, o objetivo central do filme é a ideia de que não existe justificativa nenhuma pra tortura. É isso.

CA: O senhor perdeu pessoas próximas por conta do regime?

RT: Ah, sim, sem dúvida alguma (pausa longa). A minha cunhada. A pessoa mais próxima que eu perdi foi a minha cunhada, a Lola. A Aurora Maria Nascimento Furtado. Era irmã da então minha mulher, da Laís. E era uma pessoa com quem eu tinha uma proximidade muito grande. Era muito amigo dela. E ela foi assassinada de uma maneira absolutamente brutal. É o assassinato que eu descrevo no *Em câmara lenta*. E houve amigos, pessoas muito próximas também que foram mortas nesse período, não só de militantes com quem eu me relacionei mais ou menos profundamente na época, mas militantes da própria organização a que eu pertenci. Eu era estudante e esses militantes geralmente vinham do movimento operário, do movimento camponês. Mas durante um período nós tivemos uma relação muito próxima porque eu estava militando junto com eles. Pelo menos quatro ou cinco deles, como o Coqueiro, o Devanir, os irmãos Carvalho, Devanir de Carvalho. São três Carvalhos e três irmãos Carvalho foram assassinados. O Devanir, o Joel e o Jairo. E principalmente o Devanir e o Coqueiro foram caras com quem eu trabalhei na clandestinidade durante um bom tempo. E o assassinato deles foi uma coisa pessoal, uma coisa muito pessoal. É isso.

CA: Qual era a opinião do militante Renato Tapajós sobre a luta armada à época da ditadura?

RT: Olha, eu era totalmente fechado com a idéia da luta armada. Quer dizer, a única maneira de realizar as transformações necessárias – derrubar a ditadura, construir o socialismo – só poderiam ser feitos através da luta armada. Isso aí eu não tenho dúvida nenhuma. Eu era totalmente fechado, eu não tinha nenhum tipo de dúvida a respeito. Depois de preso, quando a gente começa um processo de autocrítica, eu vou começar a ter uma visão não quanto à validade da luta armada, mas quanto à correção de tê-la aplicado naquele momento. E hoje em dia, a visão que eu tenho é uma visão muito mais elaborada disso daí. Eu não acho que a luta armada em si seja um pecado. A luta armada é uma forma de luta como qualquer outra que as classes oprimidas podem utilizar pra construir uma sociedade mais justa. O que se tem que levar em conta são as circunstâncias em que a luta armada pode ou deve ser utilizada, porque em muitas circunstâncias, a utilização da luta armada vai ser um atraso pra o processo de transformação política e vai comprometer outros esforços que estão sendo realizados. Exemplo concreto, nós atravessamos hoje em dia um período em que a luta legal, a luta através de formas que não levam diretamente para a clandestinidade, não só são possíveis como são eficientes, eficazes. Então eu acho que nós vivemos num momento em que falar de luta armada é uma loucura, é um erro completo, o que não significa que eu ache que hoje em dia a gente deva banir a violência. Uma coisa é luta armada, outra coisa é o uso da violência em determinados momentos. Por exemplo, eu não tenho nenhuma crítica a fazer às ocupações de terra realizadas pelos sem-terra. Eu acho que elas são corretas e acho que é a forma de luta mais eficiente que eles encontraram. E acho que, em alguns momentos, essas ocupações podem derivar pra atos de violência, porque você tem o choque, e ninguém, nós não estamos aqui fazendo uma luta pacífica ao estilo Gandhi. Não é isso. A ocupação, se ela levar a um confronto violento, ela não levou a um confronto violento. Isso não significa luta armada. Isso é parte da luta legal, pacífica, que se trava hoje em dia. É isso. Agora, luta armada com estruturas clandestinas utilizando armas pra fazer ações armadas etc., eu acho isso um absurdo total que alguém pense nisso hoje em dia.

CA: Qual a sua opinião a respeito daqueles que foram militantes à época do regime e hoje são atores de episódios escandalosos da política nacional?

RT: Ah, isso é complicadíssimo. Isso é uma história muito complicada. É óbvio que o grau de deterioração que certas instituições políticas atingiram atualmente é um grau extremo, e que realmente não é possível manter o funcionamento do processo democrático e de um Estado

com esse grau de degradação. Eu acho que a gente precisa entender umas três coisas. Primeira é que uma boa parte desse problema que está acontecendo hoje no Brasil é derivada da própria história da formação brasileira, da Colônia, do Império. Quer dizer, veio ao longo do tempo no país se construindo uma sociedade patrimonialista, clientelista, onde os políticos sempre entenderam... essa história dos políticos entenderem o bem público com o privado não vem de agora, vem do Império, vem da velha República. Quer dizer, é um processo muito mais profundo do que você possa resolver com duas ou três CPIs. É um negócio que envolve mudanças estruturais na política brasileira. Então isso é a primeira coisa que a gente tem que levar em conta, pra você não cair numa visão moralista, tipo assim, “ah, chegou no limite, não dá mais pra ser assim”. Porque esse tipo de atitude leva a que? A você condenar as instituições: ah, não dá pra ter um congresso desse tipo, não dá pra ter um judiciário desse tipo. Então fecha tudo, bota um ditador e ele vai resolver todas as coisas. Ou seja, é um atalho direto pro fascismo. Quer dizer, o golpe de 1964 já foi um golpe que se construiu numa ideologia desse gênero: está tudo podre. Os primeiros inquéritos policiais militares do golpe de 1964 eram todos contra a corrupção. Até o Niemayer foi objeto de um inquérito policial militar que investigava a corrupção na construção de Brasília feita pelo Juscelino. Quer dizer, a condenação global e moralista da corrupção, ela leva ao fascismo, sem dúvida nenhuma. Então, é necessário que haja uma compreensão mais profunda do que acontece. E aí a gente chega no segundo aspecto. Quando militantes – que foram militantes na luta armada – optam por determinados tipos de ações que levam a atitudes consideradas corruptas, eu não entendo isso como uma simples corrupção, como uma simples prática da corrupção, mas como desvios políticos que têm origens muito mais profundas. O quê que eu quero dizer com isso? Quero dizer o seguinte: quando o PT se constituiu em 1980, naquele período ali, ele se constituiu como um projeto de construção social que derivava da luta política dos movimentos sociais. Ele tinha como raiz o movimento sindical, os movimentos no campo, toda uma série de movimentos sociais. E a estrutura do partido que se criou naquele momento era uma estrutura democrática, que partia dos núcleos de base até chegar no congresso que, por sua vez, discutia e elegia aquilo era uma estrutura democrática e que estava comprometida com a transformação social. Acontece que muitos militantes nesse processo começaram a achar que isso daí ia levar um tempo enorme pra se conseguir chegar a alguma coisa. E a derrota pro Collor, do Lula para o Collor, foi um banho de água fria, e foi decisiva no processo de transformação, em que as pessoas começaram a substituir o projeto de transformação social, baseado numa estrutura partidária democrática, num projeto de tomada do governo e chegar ao governo pela via eleitoral. E pra chegar ao governo pela via eleitoral

você precisa, primeiro, desmontar essas estruturas democráticas que ficam enchendo o saco (risos) durante o processo de tomada de decisão, ou seja, levar a tomada de decisão pra setores mais altos dentro da hierarquia partidária. Em segundo lugar, criar alianças com setores que representam justamente tudo aquilo que a gente vinha combatendo até o momento. Então, quando você cria uma estrutura pra tomar o governo, pra ganhar a eleição e tomar o governo, você perdeu essa base política e, portanto, tem que construir uma outra base política, e vai construir essa outra base política utilizando as formas tradicionais da política brasileira (risos), que como a gente já viu antes, são patrimonialistas, clientelistas e altamente abertas à corrupção. A raiz disso é uma decisão política. A raiz disso é uma visão de mundo. Eu não acredito nessa história que se divulga por aí de que “ah, os caras eram militantes, não sei o quê, aí chegaram lá e ficaram encantados com o... e aí começaram a se corromper”. Isso não existe. Quer dizer, pode até existir num ou noutro caso isolado, mas a maior parte dos militantes da luta armada que se envolveram em processos considerados eticamente questionáveis, eles fizeram isso em nome de uma política, de uma decisão política, de uma proposta política. Eu acho que o quê se deve combater nesse caso é essa política, porque se você for combater simplesmente os efeitos, ali adiante vai voltar tudo de novo. É puramente paliativo, a coisa se eterniza. Você tem que ir na raiz, que é política. E aí, antes que a gente avance nisso daí, eu gostaria de definir claramente uma posição que pra mim é decisiva nesse aspecto. Em relação ao governo Lula e ao PT, eu assim, eu acho que em função dos compromissos políticos assumidos durante todo esse processo, o governo Lula deu um tratamento à economia que é altamente questionável, e permitiu com que determinados privilégios se mantivessem e até se aprofundassem durante todo esse período. Então, eu tenho divergências profundas em relação a esse aspecto do atual governo. Mas eu preciso reconhecer que esse mesmo governo desenvolveu políticas sociais que têm resgatado uma dívida social gigantesca que esse país criou ao longo das décadas, e que não pode ser esquecido. Quer dizer, desde políticas como a bolsa família, o PROUNI, enfim, toda uma série de políticas que são muito discutidas, mas que criaram uma diminuição na diferença de renda, no *gap* de renda entre os mais ricos e os mais pobres, que permitiram o acesso de grande parta da população – são números gigantescos – a alguns benefícios da modernidade, e que abriram o caminho pra políticas mais justas. Inclusive, por exemplo, o caso do SUS na saúde. Eu acho que é uma coisa que tem uma proposta reconhecida mundialmente como uma das mais avançadas, mas que enfrenta problemas seriíssimos por causa de verba, por causa de desvio de verba (risos), de políticas locais mal resolvidas. Então vamos distinguir esses aspectos. Você tem um governo que talvez tenha continuado uma política econômica

neoliberal, desenvolvida anteriormente pelo PSDB, mas esse governo tem o mérito de ter desenvolvido políticas públicas na área da saúde, na área da educação, na área da distribuição de renda, na área da cultura. Aliás, eu estou exatamente agora fazendo um filme sobre isso, sobre a política pública de cultura do Ministério da Cultura. Quando você começa a aprofundar a discussão você vai descobrir que é revolucionária, é uma transformação radical na maneira de encarar a questão da política cultural no país. Bom, tudo é contraditório, né cara? Se não (risos). Então, com relação aos antigos companheiros que foram acusados de práticas não éticas, ou corruptas nesse período, eu me reservo o direito de definir uma posição política, ou seja, eu discuto com eles as políticas que levaram a isso. Mas eu me recuso a ter uma posição moralista.

CA: O senhor acredita que há elementos da ditadura militar que permanecem no Brasil democrático, principalmente do ponto de vista da violência?

RT: Sem dúvida. Mas muitos. Muitos. Vamos lá. Do ponto de vista da violência, sem dúvida nenhuma. Porque, na verdade, as nossas polícias, elas continuam sendo as mesmas polícias que foram criadas pela ditadura. Todo esse período democrático não conseguiu criar uma nova polícia. E essa polícia que foi criada pela ditadura é uma polícia que tem na violência física, na tortura etc., os seus principais instrumentos. Quer dizer, a maneira como a polícia trata a questão do tráfico no Rio de Janeiro é escandalosa. Quer dizer, transformar a questão – uma questão que é uma questão social – num quadro de guerra civil é uma maluquice. Porque você tem aí uma porrada de elementos envolvidos, inclusive o fato de que é a própria polícia que permite que os traficantes se armem. Quer dizer, se houvesse um combate efetivo ao tráfico de armas, você não teria forças equivalentes em termos militares se enfrentando nesse espetáculo absurdo que é o combate nos morros do Rio de Janeiro. Além disso, a polícia continua tendo um viés, que aí não é só da ditadura, é tradicional na polícia brasileira. Quer dizer, em muitos lugares do mundo, em quase todos os lugares do mundo civilizado... a polícia enquanto tal na França foi criada a partir da Revolução Francesa. Então a polícia foi uma criação da revolução. Então essa é uma polícia republicana, é uma polícia cujo objetivo principal é a proteção do Estado e do cidadão. A polícia brasileira, desde a sua origem, sempre foi uma polícia de proteção da classe dominante, descaradamente. Quer dizer, ela não protege cidadão coisa nenhuma. Ela protege os ricos, ponto. E isso a ditadura só acentuou, e não foi mudado de lá pra cá. Por outro lado, essa história de ter transformado o SNI em ABIN é uma das aberrações mais gigantescas. Quer dizer, o SNI é um instrumento da política de repressão da ditadura. Então, se acabou a ditadura, tinha que acabar com o SNI e começar do

zero na construção de outro tipo de instrumento repressivo, que fosse comprometido com a retomada da democracia. Mas os caras mudaram de nome, eles mantiveram os funcionários, mantiveram as estruturas, mantiveram os métodos, só mudou de SNI pra ABIN. Então isso é uma sobrevivência completamente absurda. Isso com relação à violência. Mas a sobrevivência da ditadura está em muitos outros lugares. Por exemplo, a ditadura destruiu o sistema educacional que esse Brasil tinha antes de 1964, e construiu um monstro que era resultado do projeto de nação que a ditadura tinha. E esse monstro educacional criado pela ditadura é o que está aí até hoje, cara. Eles não conseguiram (pausa). Que reforma universitária porra nenhuma. Não se conseguiu mudar. Só você pensar que antes da ditadura, a função da universidade – que foi inspirada na universidade européia, nas universidades francesas, modelo da Sorbonne etc. – era criar os quadros pra classe dominante, o objetivo de criar os governantes do país. O quê que a ditadura fez? Acabou com essa universidade, colocou um modelo de universidade cujo objetivo é criar mão-de-obra para as multinacionais, quer dizer, criar pouco mais do que técnicos qualificados pra atender as necessidades das grandes empresas. Acabou aquela idéia humanista de criar os caras que iam dirigir o país. E os efeitos estão aí, bicho. Se você pega o que é a assim chamada classe política hoje, ela é resultado desse processo. O baixo nível do Congresso é resultado desse processo que já deu um tempo – nesses quarenta anos praticamente que vem dessas reformas pra cá – de formar uma geração de políticos que não tiveram aquela formação que existia no Brasil de antes, mas que passou a existir a partir da (pausa). Então você vê como a herança da ditadura, ela acaba se espalhando, quer dizer, uma coisa que foi a destruição do sistema educacional brasileiro acaba tendo repercussão na qualidade dos políticos brasileiros que hoje estão no poder.

CA: O que o motivou a escrever o romance *Em câmara lenta*?

RT: (risos) Bom, essa é simples de responder, né? Eu simplesmente tinha que escrever o romance. Quer dizer, quando eu comecei a escrever o romance eu não estava nem pensando em escrever o romance, eu estava com um monte de sensações, sentimentos etc. engasgados na garganta. Depois de estar três anos preso, com tudo aquilo que estava acontecendo, o desmonte das organizações, a morte das pessoas... Aquela coisa emocional que eu vivia naquele momento era muito forte. Então eu comecei a escrever. Depois de eu ter começado a escrever, ele foi começando a tomar forma de romance, até eu tomar consciência de que aquilo era um romance, e aí eu comecei a escrever como tal. Mas comecei a escrever como um jogo de liberação das emoções que estavam rolando.

CA: O senhor estava preso. Como o senhor conseguia escrever?

RT: Bom, nessa época eu já estava preso na detenção do Carandiru e aí havia um sistema em que as celas ficavam – o corredor era fechado – as celas ficavam abertas durante o dia. Havia uma série de atividades. Às seis horas da tarde, eles fechavam a cela. Começava a tocar uma musiquinha nos alto-falantes da cadeia e, às nove da noite, eles cortavam a luz, cortavam tudo. Então, nesse período, das seis as nove, eu sentava na minha cela e ficava escrevendo. Eu criei uma disciplina de ficar escrevendo nesse período. E era isso, eu me colocava metas de escrever um tempo durante tantos dias e ia em frente.

CA: O senhor tinha caderno?

RT: Não, eu escrevia em folhas soltas de papel almaço. Aí tinha o problema de tirar de lá de dentro, que isso era uma coisa extremamente importante. Eu escrevia em folhas de papel almaço, corrigia, ficava tudo riscado, aquela confusão toda que fica um texto original. Depois eu copiava o texto final, já corrigido, a lápis bem apontado, com uma letra minúscula, em papel de seda. Sabe bloco de desenho que vem aqueles papeis de seda que separam uma...? É, eu escrevia, cabia mais ou menos umas três páginas numa página de papel de seda feita com uma letra minúscula. Aí eu embrulhava esse papel de seda até ele ficar do tamanho de um comprimido. Embrulhava isso daí com papel celofane de cigarro, de maço de cigarro, e depois com fita *durex*. Então fechava aquilo bem apertadinho e fazia um quadradinho assim, porra, do tamanho de um comprimido médio. E alguém – minha mãe, meu pai – saía com aquilo das visitas em baixo da língua. Porque eles eram revistados na entrada, mas na saída não eram. Levavam na boca, chegavam em casa, eles abriam e meu pai datilografava. Então quando eu saí da cadeia eu tinha um original datilografado em cima do qual eu retrabalhei durante um certo tempo.

CA: Esses originais ainda existem?

RT: Os originais de papel de seda não. O que eu tenho, que eu consegui sair da cadeia, é uma cópia que eu fiz lá dentro da própria cadeia em letra pequena, mas em papel, se eu não me engano, em papel de jornal, papel grosseiro. Isso eu tenho até hoje. Está em alguma pasta lá em casa.

CA: O livro foi publicado duas vezes, em 1977 e 1979. Houve alguma alteração da primeira edição para a segunda?

RT: Não, não houve. Eu queria fazer, mas o editor não quis. Mas não houve alteração.

CA: Que avaliação o senhor faz da recepção do romance à época de sua publicação?

RT: Olha, eu acho que são duas avaliações. A primeira é de que, num primeiro momento, ele foi recebido muito bem. Na noite de autógrafos desse livro foram vendidos trezentos exemplares. Eu saí de lá zozinho, com o braço doendo de tanto autografar livro. Quinze dias depois eu fui preso. O livro nem foi proibido no dia da minha prisão, quer dizer, o livro foi proibido alguns dias depois. E quando o livro foi proibido, a edição tinha se esgotado. E aí aconteceram duas coisas. A primeira é que uma quantidade enorme de pessoas – eu vim depois descobrir isso ao longo do tempo – leu o livro nesse período em cópia *Xerox* etc. Eu conversei até com pessoas que estavam no exílio em Moçambique, e que leram o livro lá em cópia *Xerox*. Na Europa circularam trezentas cópias *Xerox* do livro. Então, uma grande parte das pessoas que leu o livro na época, leu a partir de cópias *Xerox*. E em 1979, quando ele foi reimpresso, já tinham saído os livros do Gabeira, do... *Os carbonários*. Como é que ele chama? Alfredo Sirkis. Principalmente esses dois livros já tinham sido publicados. E tinham feito um bom sucesso. Então, quando meu livro foi republicado, ele já não teve uma repercussão tão grande, porque (risos) a avaliação que eu faço hoje é que ele foi publicado dois anos antes do momento certo pra ele ser publicado. Quer dizer, se tivesse sido publicado em 1979, talvez eu não tivesse sido preso e talvez ele tivesse feito um sucesso de vendas tão grande, ou maior do que o livro do Gabeira. Mas aconteceram essas duas coisas. Quer dizer, grande parte das pessoas que constituíam meu público leu o livro em cópia *Xerox*. Porque o livro circulou, ele circulou, mesmo como um documento clandestino na época. E o outro aspecto é esse, é que outros livros significativos já tinham sido publicados quando ele foi reimpresso.

CA: O senhor acha que o romance *Em câmara lenta* permanece atual em algum aspecto?

RT: Olha, eu não sei. Eu não sei. Eu acho que existe uma discussão central no *Câmara lenta* que eu acho que ela é perene, que é a discussão entre a decisão política e a decisão moral. Porque o meu personagem em *Em câmara lenta* é o cara que está dividido entre a decisão política correta, que é a de sair do país e evitar mais derramamento de sangue, e a decisão moral, que é a de continuar fiel, de uma forma quase irracional, à memória dos companheiros, mesmo que isso leve praticamente ao suicídio. Então essa é uma discussão que permanece. Quer dizer, a discussão entre as decisões políticas e as decisões morais, eu acho que é uma discussão que serve em qualquer momento. Eu acho que outro aspecto – aí não é um problema de ele ser atual, mas eu acho que ele permanece como tendo uma certa importância hoje – é o de desmistificar a imagem distorcida que foi feita dos militantes da luta armada

pela mídia e pelas classes dominantes durante esse período todo. Eu acho que quando acabou a ditadura, quando as classes dominantes foram obrigadas a aceitar a ideia de que os militantes da luta armada não eram terroristas, mas pessoas que estavam lutando a favor da democracia, as classes dominantes iniciaram todo um processo de pintar essas pessoas como jovens ingênuos que não sabiam muito bem o que estavam fazendo e que, no fundo, foram iludidos pelos comunistas. E que é uma mentira completa. Quer dizer, as pessoas que fizeram a luta armada nos anos 60-70 sabiam muito bem o que estavam fazendo, e tinham uma postura política definida. Não eram iludidos. E eu acho que isso é uma coisa que tem que ser resgatada o tempo inteiro, inclusive pra que se compreendam direito essas pessoas hoje. Quer dizer, desde a discussão de figuras como Zé Dirceu, o que era presidente do PT... o Genuíno, até discussão de figuras como a Dilma, que eventualmente vai ser candidata a presidente, é importantíssimo que as pessoas, de um modo geral, saibam quem são essas pessoas e não tenham uma visão a respeito delas baseado nessas distorções que ao longo dos anos a mídia veio criando. Eu acho que o livro ainda serve pra isso, ainda tem uma certa utilidade pra isso. Mas eu não sei, pra mim é muito difícil discutir esse aspecto. Ele está muito radicado numa experiência pessoal, numa vivência. Eu não sei o quê que o livro significa hoje. Acho que cabe a vocês descobrirem (risos).

CA: Por que o senhor não escreveu mais romances para o público adulto?

RT: Eu tenho um monte de projeto na cabeça, mas eu acho que o cinema acabou ocupando muito esse espaço. Eu consegui escrever livros pro público infanto-juvenil num momento em que meus filhos eram adolescentes e que eu estava sentindo necessidade de criar uma ponte, uma ligação entre a experiência deles e a minha. Tanto foi assim que depois de um certo tempo, quando meus filhos já se tornaram adultos, eu também não consegui mais escrever pra o público infanto-juvenil (risos). O meu último livro é de 1999, 2000, sei lá. O *Rádio muda*. 2001, eu acho. O que não significa que eu não tenha projetos. Vários projetos. Inclusive projetos de certa envergadura e que eu não tenho escrito. Tenho escrito, só que esses projetos vêm vindo. Eu comecei, há anos atrás, eu comecei um projeto chamado *Os aprendizes*. Depois de um certo tempo eu comecei a escrever outros projetos de romance e, há alguns anos atrás, eu fui retomar isso. Aí eu percebi que *Os aprendizes* era um projeto abrangente em relação a todas essas outras tentativas. Então eu comecei tudo de novo com *Os aprendizes*, como sendo um romance só, que abrangia as histórias de todos esses outros projetos de romance que eu tinha desenvolvido. Em termos de literatura é o projeto que eu tenho mais desenvolvido até agora, que tem vários trechos escritos, é *Os aprendizes*. Agora, quando eu

vou conseguir realmente me dedicar a ele, eu não faço a menor idéia (risos), porque o cinema tem me absorvido. O cinema é uma coisa que me absorve. E o diabo é que *Os aprendizes* também é uma história essencialmente política. É uma história que começa na noite de réveillon de 1967 pra 1968, e vai terminar em 2006 (risos). Sem nenhuma linearidade (risos).