
**FRAGMENTAÇÃO E REELABORAÇÃO POSITIVA DA MEMÓRIA:
EM CÂMARA LENTA, DE RENATO TAPAJÓS**

Fragmentation and positive re-elaboration of memory:

Em câmara lenta, by Renato Tapajós

Gabriela Rocha Rodrigues¹

Lúcia Sá Rebelo²

RESUMO: Este trabalho dialoga com as ideias de Jean-François Lyotard quando este se refere à política do esquecimento em relação ao testemunho, e com Jacques Rancière, no que diz respeito à partilha do sensível, entre outros estudiosos. Para tanto, observamos tais questões no romance *Em Câmara Lenta* (1977), de Renato Tapajós. Nesta obra o narrador utiliza a técnica do *flashback* e do *flashforward* para reconstituir a imagem do corpo morto e denunciar a barbárie ocorrida durante o regime militar de 64 no Brasil. Uma alucinatória “compulsão à repetição” é um dos vieses marcantes do romance de Tapajós: o fluxo incontrolável da memória faz com que o narrador represente seis vezes ao longo da narrativa a prisão da companheira *Ela*, principiando de forma fragmentada e desconexa, até atingir o desenho completo da perseguição, prisão, tortura e morte da personagem. Ao longo da narrativa observamos que o trauma é representado em sua totalidade, pois a imagem do corpo dilacerado pela violência e pela tortura equipara-se à mente do sujeito traumatizado: as memórias fragmentadas pela dor do trauma resistem e retornam incessantemente operando também uma espécie de violência contra o sujeito. No entanto, o corpo reconstruído também simboliza a coragem de enfrentar as visões aterradoras do passado e transmutá-las em narração, o que exprime um tipo de reelaboração positiva da memória e, sobretudo, a força criadora dos sobreviventes.

PALAVRAS-CHAVE: Trauma; partilha do sensível; testemunho; memória; *Em Câmara Lenta*.

ABSTRACT: This work dialogues with the ideas of Jean-François Lyotard when it refers to the politics of forgetfulness in relation to the testimony, and with Jacques Rancière, in regard to the sharing of the sensible, among other scholars. To do so, we observe such questions in Renato Tapajós's novel *Em Câmara Lenta* (1977). In this work the narrator uses the technique of flashback and flashforward to reconstitute the image of the dead body and denounce the barbarism that occurred during the military regime of 64 in Brazil. A hallucinatory "repetition compulsion" is one of the striking biases of Tapajós's novel: the uncontrollable flow of memory causes the narrator to represent six times throughout the narrative the imprisonment of her companion, beginning in a fragmented and disconnected way, complete design of the chase, prison, torture and death of the character. Throughout the narrative we observe that the trauma is represented in its totality, because the image of the body torn by violence and torture equates with the mind of the traumatized subject: the

¹ Doutoranda em Letras - Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Porto Alegre – RS, e bolsista pelo CNPq.

² Doutora em Letras - Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Porto Alegre – RS

memories fragmented by the pain of the trauma resist and return incessantly, also operating a kind of Violence against the subject. However, the rebuilt body also symbolizes the courage to face the terrifying visions of the past and transmute them into narration, which expresses a kind of positive re-elaboration of memory and, above all, the creative force of the survivors.

KEYWORDS: Trauma; sharing the sensitive; a testimony; memory; *Em Câmara lenta*.

INTRODUÇÃO

O real precisa ser ficcionado para ser pensado.
Rancière

Há quase 50 anos, em 31 de março de 1964, os militares assumiram o poder e o Brasil imergiu numa ditadura militar que perdurou de 1964 a 1985. O jurista Dalmo de Abreu Dallari sintetiza o clima de coerção e violência imposto pelo governo:

A ditadura foi violenta desde sua implantação, que já implicava, por si mesma, uma violência contra a Constituição e as instituições democráticas, mas a partir da edição do AI-5 ocorreu o recrudescimento das arbitrariedades e violências contra os que, falando, escrevendo ou participando de reuniões pacíficas, manifestavam oposição ao regime ditatorial e falavam em democracia, liberdade e direitos. Aumentaram as prisões arbitrárias, as práticas de tortura, os desaparecimentos de pessoas, as invasões de domicílios, cassações de direitos sem a possibilidade de recurso ao Judiciário ou a qualquer autoridade ou mesmo de obter simples esclarecimentos sobre os motivos da punição, além de ampla corrupção, tanto quanto ao uso das instituições públicas quanto relativamente aos desvios de recursos públicos³.
(DALLARI)

Entre as medidas decretadas pelo AI-5 o estudioso ainda cita: fechamento do Congresso Nacional; autorização da legislação por decreto; cassação de mandatos eletivos; dotação de plenos poderes ao Presidente da República; proibição das reuniões públicas; suspensão dos *habeas corpus* para

crimes políticos; suspensão dos direitos políticos de qualquer cidadão, entre outros.

Não obstante a distância cronológica, os *anos de chumbo* resultaram em sequelas que inquietam e provocam intenso desassossego até os dias de hoje; tais consequências estão ligadas aos sequestros, desaparecimentos, torturas, guerrilhas e mortes, principalmente daqueles que se posicionaram contra o regime de exceção.

A questão do testemunho, em relação à ditadura militar no Brasil, ainda permanece envolta em névoas. Márcio Seligmann-Silva destaca que:

Trinta anos após a Anistia, está mais do que claro que aquela manobra dos donos do poder, ou seja, a lei da Anistia, visava antes de mais nada a garantir a impunidade. De 1979 a 2009, com relação à revelação da verdade e ao julgamento dos responsáveis pelos crimes cometidos pelas garras do poder, é como se o tempo se tivesse estancado (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.12).

Assim, em uma ditadura militar temos uma coletividade que sofreu a violência perpetrada pelo Estado; essa fração de pessoas – vítimas, sobreviventes e familiares – que busca justiça, também reivindica a possibilidade de construir um novo espaço pós-catástrofe, seja ele político, jurídico ou mesmo psicológico (tendo em vista a necessidade de elaborar o luto). Nas palavras de Seligmann-Silva:

No Brasil, desde a última ditadura, constitui uma sociedade da qual uma fração se identifica com o desejo de busca da verdade dos fatos ocorridos sob a ditadura. Essa fração luta pela memória e pela justiça. Este grupo é constituído por vítimas, pelos solidários com elas e por muitos que acreditam na importância de se estabelecer justiça como condição de construção de um Estado de direito autenticamente justo e democrático [...] essa passagem pelo testemunho é, portanto, fundamental tanto para indivíduos que vivenciaram experiências-limite, como para sociedades pós-ditadura (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.12).

Conforme o estudioso, os relatos testemunhais revelam uma produção intensa em toda América Latina, com exceção do Brasil; aqui, as articulações políticas inviabilizaram às vítimas a *passagem pelo testemunho*, ou seja, negaram veementemente esse espaço capaz de transformar e

re-significar todo o modo de vida de uma sociedade. Justamente o espaço que possibilita desconstruir e reconstruir novos sentidos para o que hoje chamamos de justiça, verdade, dignidade e, em última instância, criar um novo sentido para o que seja viver em um país onde o direito deixe de ser mero artefato político e meio de manipulação de massa, e seja realmente um mecanismo capaz de efetivar a justiça no real. De acordo com o pesquisador:

Nossas vítimas não puderam se transformar em acusadores, os eventos da ditadura não puderam sequer ser transformados em fatos [...] As elites simplesmente decidiram que “a página da história deve ser virada” [...] nossos juízes defendem a interpretação da conectividade dos crimes, tratada na lei de Anistia, como um impedimento e bloqueio a qualquer tentativa de se abrir processos contra os torturadores e seus mandatários. Trata-se de uma querela de interpretação, ou seja, de um debate antes de mais nada político (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.13).

Não obstante as realizações da Comissão de Familiares de Mortos e de Desaparecidos Políticos, bem como a publicação do *Dossiê Ditadura: Mortos e Desaparecidos Políticos do Brasil (1964 – 1985)*, que contém a lista de 426 mortos e desaparecidos por perseguição política durante a ditadura brasileira, e ainda o processo movido contra o coronel Ustra pela família Teles, estas são concretizações ainda muito dependentes da iniciativa das vítimas ou de seus familiares e não de um clamor social. Ao contrário do que seria esperado, há no Brasil a cultura do apagamento da memória, “uma política do esquecimento”, como menciona Seligmann-Silva, que não conseguimos desmontar até agora, quase cinquenta depois do golpe:

Quando os testemunhos dos sobreviventes se tornarem parte dos currículos escolares, quando os arquivos forem abertos, mais memoriais debatidos e construídos, quando os tribunais forem abertos aos testemunhos dos que sofreram sob a ditadura, quando a verdade começar a delinear e os responsáveis forem levados a pagar pelo que fizeram, aí sim teremos a nossa cultura da memória (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.15).

Tal processo de apagamento da memória vai ao encontro da ideia de colapso do testemunho defendida por Jean-François Lyotard em *La diferencia* (1983). O autor denomina *la diferencia* aquilo que ocorre quando

o querelante se vê despojado de meios para provar o dano sofrido: “La diferencia se caracteriza por esta imposibilidad de probar” (p.23). O autor explica que:

Es propio de una víctima no poder probar que sufrió una sinrazón. Um querellante es alguien que sufrió un daño y que dispone de los medios para probarlo. Se convierte en una víctima si pierde esos medios. [...] El juez tiene la autoridad de rechazar el testimonio del querellante como falso o tiene la capacidad de impedir su publicación, pero este es solo un caso particular. En general, el querellante se convierte en una víctima cuando no le es posible ninguna presentación de la sinrazón que dice haber sufrido (LYOTARD, 1986, p.21).

É justamente isso que ainda ocorre em nosso país: os detentores do poder conservam os arquivos da ditadura fechados e os mortos continuam desaparecidos; os que procuram testemunhar não encontram apoio efetivo por parte da sociedade, mantendo-se apartados da esfera pública, ou tais tentativas são rotuladas de revanchistas, despropositadas, fora do tempo. Em suma, a fala das vítimas e dos sobreviventes é silenciada por diversos mecanismos político-sociais que cultuam a “política do esquecimento” e tratam o teor testemunhal como uma inconveniência que deve permanecer sob o rótulo da *irrealidade*, ou seja, as perseguições, as torturas e as mortes operadas pela ditadura devem ser manipuladas (negadas) até que todos pensem que não existiram de fato. É a criação do “crime perfeito” do qual fala Lyotard:

Reciprocamente, el “delito perfecto” consistiría, no en dar muerte a la víctima o a los testigos (eso significaría agregar nuevos delitos al primero y agravar la dificultad de borrarlo todo), sino en obtener el silencio de los testigos, la sordera de los jueces y la inconsistencia (locura) del testimonio.

Si uno neutraliza al destinador, al destinatário y el sentido del testimonio, todo es como si no hubiere referente (como si no hubiera dano).[...] El querellante se convierte em uma vítima. Si persiste en invocar esa sinrazón como si existiera, los demás (declarantes, destinatários, expertos que comentam el testimonio) podrán fácilmente hacerlo pasar de loco. (LYOTARD, 1986, p.21).

De acordo com Seligmann-Silva, a literatura testemunhal publicada no Brasil na época da ditadura – Renato Tapajós, Fernando Gabeira, Salinas Fortes, Flávio Tavares, entre outros – configuram exceções. Tais autores sofreram represálias e escreveram narrativas construídas sobre a figura do trauma, que remete à necessidade de reconstrução da identidade individual e da identidade histórica nacional que o escritor tenta recuperar.

Esses relatos correspondem a um novo espaço literário que remete à construção de novos laços políticos, assim como também tenciona esta criação. Quanto a este aspecto, Jacques Rancière em *Políticas da Escrita* (1995) defende que a literatura tem a qualidade de desestruturar a normatividade entre nomes, ideias e coisas, e abrir espaço para que outras práticas de saberes e de relações se efetivem na ordem dos discursos:

“Literatura” é um desses nomes flutuantes que resistem à redução nominalista, um desses conceitos transversais que têm a propriedade de desmanchar as relações estáveis entre nomes, ideias e coisas e, junto com elas, as delimitações organizadas entre as artes, os saberes ou os modos do discurso. “Literatura” pertence a essa delimitação e a essa guerra da escrita onde se fazem e se desfazem as relações entre a ordem do discurso e a ordem dos estados (RANCIÈRE, 1995, p.27).

Nesse sentido, o espaço da literatura (ou o espaço propiciado pela literatura) transfigurou-se no *espaço da liberdade*, lugar onde as narrativas envoltas pelo trauma emergem por meio de outro tipo de linguagem. Dito de outro modo, o trauma, por estar fora do que entendemos como a realidade social normal, está além dos instrumentos linguísticos que são tradicionalmente usados para dar sentido ao mundo em que vivemos. Assim, a forma habitual da escrita utilizada até então não era capaz de traduzir ou representar os sentimentos, as vivências e as rupturas provenientes do trauma, por isso tais autores buscaram outras formas de expressão, por exemplo, a compulsão à repetição, a ironia, o distanciamento (narrador em 3ª pessoa), os recursos de pontuação ou a falta dela, etc., como maneiras possíveis de representar o que era dito como *intraduzível*.

Em *A partilha do sensível* (2000) Rancière explica “A questão da ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição de lugares” (p.17). Neste sentido, a partilha do sensível é um sistema de evidências que define quem são aqueles que podem ou não tomar parte no *comum*; ou seja, a partilha de lugares determina as competências e as incompetências que determinam a inclusão ou

exclusão de quem vai fazer parte do *comum* e junto com esse “critério” define o que é visível e o que é invisível nesse espaço partilhado:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. [...] É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo (RANCIÈRE, 2009, p.15).

Partindo dessa ideia, entende-se que nos países onde vigoram regimes de exceção, o Estado determina o que pode ser visto e a qualidade daquilo que é visto. Assim, durante a ditadura militar no Brasil, o Estado tornava visíveis as práticas artísticas que lhes eram convenientes; tome-se como exemplo a ampla propaganda alienante em louvor ao futebol (que favorecia o governo) e a intensa perseguição ao teatro e à música (que denunciavam a barbárie). O Estado disciplinava quem podia tomar parte no espaço comum e quem deveria permanecer invisível – esse foi o caso dos escritores que tentaram publicar suas narrativas de testemunho em tempos de ditadura. No caso particular de Renato Tapajós, este sofreu perseguição e foi preso quando da publicação do romance *Em câmera lenta*, como será visto adiante.

No entanto, apesar da perseguição e cerceamento, tais escritores conseguiram *fazer circular* suas obras e com isso, aquilo que o governo tentava silenciar: sua fala. Conseguiram tornar visível o que todos queriam que permanecesse no vazio, no negativo. Tais escritores encontraram uma brecha, criaram um espaço para significar os fatos vivenciados durante a ditadura por meio de outras formas de narrar: ressignificaram a realidade manipulada e profundamente fragmentada daquele momento histórico. De acordo com Rancière, “As práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na

distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2009, p.17).

Desse modo, a tentativa de narrar o intraduzível revela a força criativa dos sobreviventes para recriar e transformar por meio da escrita a “relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço” (RANCIÈRE, 2009, p.17), visto que eles foram além dos limites da ficção tradicional (sancionada pelo Estado) e comprovaram que o *intraduzível* pode sim ser representado; aí está a literatura para provocar a tensão permanente entre as relações dadas e criar uma série de possibilidades para alargar os modos de pensar e sentir a realidade e, em última instância, a maneira pela qual o homem constrói e destrói o próprio mundo onde vive, afinal: “O homem é um animal político porque é um animal literário” (RANCIÈRE, 2009, p.60).

EM CÂMERA LENTA: A ÚNICA SOLUÇÃO LEGÍTIMA É A DE MUDAR O MUNDO

O livro *Em Câmara Lenta*, de Renato Tapajós, foi escrito durante o período em que o autor esteve preso, entre 1969 e 1974, no Presídio Tiradentes em São Paulo. O escritor, nascido no Pará, em 1943, integrava a Ala Vermelha, organização maoista que lutava contra o regime militar. Mário Augusto Medeiros da Silva observa que o livro é o primeiro de um ex-guerrilheiro urbano e nasceu: “na cadeia, em discussão coletiva com os companheiros de cela” (SILVA, 2010, p. 55), nos idos de 1973.

O autor escrevia partes do texto, depois as enrolava em celofane de cigarro e fechava com fita *durex* para ficar impermeável. Quando os pais visitavam o escritor no cárcere, levavam a pequena cápsula sob a língua; ao chegar em casa, seu pai abria a cápsula que continha o pequeno texto, usava uma lupa para compreender a escrita e a datilografava, recolhendo e compondo a cada nova visita o original de seu filho. Na época em que Tapajós saiu da prisão, em 1974, todo o original havia sido datilografado.

O livro foi lançado em maio de 1977, em São Paulo, e a venda de três mil exemplares em menos de um mês repercutiu em mais uma prisão de Tapajós (entre julho e agosto de 77). Em documento de 20 de julho de 1977, o delegado Sérgio Paranhos Fleury encaminhou a um juiz da Auditoria Militar um ofício comunicando o fato de Renato Tapajós estar cumprindo liberdade condicional por ter infligido a Lei de Segurança Nacional e novamente violá-la com a publicação, pois conforme ele registra: “A obra, cuja análise ora se encaminha, é uma apologia do terrorismo, da subversão e da guerrilha em todos os seus aspectos” (MAUÉS, 2008, p.62).

No entanto, diversos setores da sociedade mobilizaram-se em prol do escritor: Ordem dos Advogados do Brasil, União Brasileira de Escritores,

intelectuais do calibre de Dalmo Dallari e Antonio Cândido, além da pressão de organismos internacionais exigindo sua libertação que, de fato, ocorreu.

O romance desenvolve duas histórias paralelas: uma delas ocorre na Amazônia, onde um grupo de seis jovens, liderado por um guerrilheiro venezuelano, tenta mobilizar a população local para lutar contra o regime ditatorial. Após sofrer com o ambiente hostil da selva amazônica, o grupo é denunciado por um morador da região, os integrantes são presos, a tentativa de guerrilha fracassa e o líder venezuelano foge da prisão para continuar a luta em outro país.

A outra história, trama principal da narrativa, ocorre numa grande cidade do sudeste brasileiro e retrata um grupo de jovens envolvidos na guerrilha urbana. Ele, Ela, Marta, Sérgio, Fernando e Lúcia são as personagens principais desse ambiente onde são retratadas as operações de guerrilha, as relações de amor e amizade, as dificuldades, as dúvidas, o medo e as situações de perigo vivenciadas durante o regime de exceção. É no relacionamento entre Ele e Ela (assim nomeados no romance) que basear-se-á a análise aqui pretendida.

CORPO E MEMÓRIAS DA DITADURA: FRAGMENTAÇÃO E REELABORAÇÃO POSITIVA DA MEMÓRIA

No livro de Renato Tapajós, o corpo é o elemento a partir do qual a memória é resgatada, é o elemento que mobiliza as memórias do narrador-personagem. Daí a presença do corpo belo e do corpo dilacerado, sobretudo a transformação desse corpo como elemento que concentra as ações de um regime de exceção. O corpo encerra o foco, as marcas mais profundas da violência operada pela ditadura. A violência apresenta aqui duas vertentes: a violência física, por meio da tortura, e a violência psíquica, como a ferida na memória causada pelo trauma.

Nesse sentido, para enfrentar o trauma e acessar a memória, o narrador necessita reconstituir o *antes* – o corpo belo, jovem, aguerrido, sensível, corajoso – para, na sequência, confrontá-lo com o *depois* – o corpo machucado, violado, seviado, dilacerado pelos atos de violência operados pelos agentes do regime ditatorial. Segundo J. Cohen, “A acribia do *flashback* domina a mente com uma imagem fantasmática que assombra o indivíduo traumatizado” (COHEN *apud* SELIGMANN-SILVA, 2005, p.72).

No romance *Em Câmara Lenta* o corpo é o símbolo da coragem, da ingenuidade, dos sonhos desfeitos, e é também o instrumento utilizado pelo Estado para marcar uma presença que vai além do corpo: marcar na memória o poder e a força do regime.

Na narrativa, a personagem *Ela* é uma guerrilheira. Inicialmente namora Fernando (outro guerrilheiro), mas este parte para Cuba. *Ela* e *Ele* (o narrador) acabam envolvendo-se e namoram até a morte dela em uma sessão de tortura. Observa-se que tais personagens não apresentam nomes próprios, o que cria a ideia de homogeneização; na luta contra o regime opressor, *ele* e *ela* podem ser qualquer pessoa.

O fragmento de cena (que mais tarde saberemos ser a cena da perseguição, prisão e morte de *Ela*) que apresenta a personagem mostra que se trata de uma mulher muito corajosa: “O rosto impassível... o cabelo curto sublinhando o levantar da cabeça, os olhos, agora duros, apanhando de relance a imagem do policial...” (TAPAJÓS, 1977, p.16). A personagem surge a partir do fluxo de memória d’Ele, pois está morta desde o início da narrativa: “Na parede o rosto dela, os cabelos curtos, os olhos ligeiramente estrábicos dando um ar de distanciamento no rosto branco” (1977, p.24).

O narrador-personagem tenta reconstituir o corpo da companheira morta nos mínimos detalhes: “Suas pernas, firmemente plantadas no chão, revelavam através das calças compridas e justas, a sensação de músculos cuidados, fortes e bem feitas” (TAPAJÓS, 1977, p.38). É patente a fixação no objeto do trauma ao longo de toda a narrativa; há um esforço constante e repetitivo a fim de expor em detalhes o corpo da personagem: “Ela. Os cabelos curtos, negros, o rosto claro”; “Ela era calma e decidida, tinha um corpo flexível, esguio e forte. [...] Sua mão tinha dedos longos, mas as unhas eram curtas, cortadas rente e sem esmalte” (TAPAJÓS, 1977, p.162); ou ainda no seguinte trecho:

O braço dela era bem feito, os músculos firmes sob a pele que parecia quase dourada na luz mortiça da cozinha, numa noite de ano novo. [...] Eu a via a contraluz – a luz da manhã recortava seu corpo contra a camisola e o iluminava em todos os seus detalhes, firme, as longas pernas, os seios pequenos e bem feitos, o ventre chato, aqueles músculos elásticos escondidos sob a pele suave, uma energia calma e abandonada em cada movimento (TAPAJÓS, p.163-4).

As características psicológicas de *Ela* também surgem a partir dos fragmentos da memória do narrador e são balizadas pelo afeto que ele sentia pela companheira: irônica, introspectiva, calma, decidida, tímida são alguns poucos indícios da personalidade dessa personagem: “Depois disso eu te conheci melhor, [...] por trás da decisão e da calma, ela era uma criança insegura, uma menina perdida num mundo de violência, uma garotinha terna e doce” (TAPAJÓS, 1977, p.166).

A confiança no movimento de guerrilha vinha d'Ela: "Ele sentia a confiança voltar, uma confiança que vinha do corpo dela, da segurança com que via as coisas, da maneira como seus gestos eram firmes e, ao mesmo tempo, suaves" (p.94); "Não sei que posição você defendia, companheira, ou se era a consciência da luta, qualquer que fosse ela, a criar esse rosto sereno. Que parecia transmitir tantas certezas" (TAPAJÓS, 1977, p.166).

Ele evoca as imagens fragmentadas da beleza do corpo da companheira enquanto tenta compreender os fios que entrelaçam todos os acontecimentos: "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 em mil pedaços e devolve a imagem partida" (TAPAJÓS, 1977, p.42). A realidade é agora um espelho partido em mil pedaços, tal como o corpo da companheira após a barbárie da perseguição e da tortura: "O corpo conhecido – mutilado. Mutilada a pele que os dedos sentiram, mutiladas as pernas, os braços, o ventre [...]" (p.83); "Um policial segurou-a firmemente enquanto outro fechava as algemas em seus pulsos delicados. Puxaram-na pelas algemas: ela caiu e foi arrastada, rasgando a roupa e a pele macia de encontro às pedras do terreno" (TAPAJÓS, 1977, p.89).

Em entrevista a Eloísa Aragão Maués, Tapajós revela que trabalhar de forma ficcional a questão da tortura teve como elemento fundamental não apenas a motivação política, mas uma motivação fortemente emocional: Lola⁴, codinome de uma das companheiras de guerrilha de Tapajós é representada na personagem Ela. Conforme o autor: "... essa questão da coroa-de-cristo é uma coisa de tal forma bárbara... mesmo para quem já estava de certa forma calejado pela experiência com a tortura; estava além do que a gente conseguia imaginar como uma coisa que um ser humano é capaz de infligir a outro" (MAUÉS, 2008, p.47).

Durante toda a narrativa, Ele destaca a coragem política da companheira – configurada em coragem física – como nesta passagem: "A coragem física: nunca hesitava no perigo, as tarefas mais difíceis ela enfrentava sem demonstrar receio. [...] Parecia uma rocha de firmeza" (p.165). Quando trata da cena de tortura em particular, o narrador enaltece a determinação da

⁴ LOLA: codinome de Aurora Maria Nascimento Furtado; cursou Psicologia na Universidade de São Paulo e foi ativa militante do movimento estudantil, tendo se tornado responsável pelo setor de imprensa da União Estadual dos Estudantes de São Paulo de 1967 a 1968. Após essa época engajou-se na militância da ANL e se destacou em ações militares entre São Paulo e Rio de Janeiro. Foi presa em 9 de setembro de 1972 enquanto esperava para cobrir o ponto de outro militante; presa, espancada, seviciada, foi morta pelos torturadores com a coroa-de-cristo. Aurora era irmã de Laís Furtado, para quem a militância também significou compromisso radical, ao entrar para a Ala Vermelha, ao lado do namorado e militante da organização, Renato Tapajós (MAUÉS, 2008, pp.46-47).

personagem heroizando-a: “Olhava para ele com um olhar duro e feroz [...] Apenas seus olhos brilhavam de ódio e desafio” (p.170). E o fato de não revelar a localização do aparelho ou delatar seus companheiros, mantendo a posição de resistência até o final, engrandece ainda mais a coragem desta guerrilheira: “Ela nada disse e seus olhos já estavam baços” (TAPAJÓS, 1977, p.172).

A heroização da personagem, conforme João Camillo Penna, “a vítima-herói exemplar”, (PENNA, 2003, p.334) revela vários propósitos: justifica as ações do grupo; denuncia as arbitrariedades e os crimes cometidos com a sanção do Estado; cumpre um papel social – a morte de Ela introduz uma reflexão que envolve toda a realidade social em que estava mergulhado o país: o regime violento, as outras mortes, os desaparecimentos, as ameaças, o sentido da luta armada, as derrotas oriundas do regime de exceção. *Ela*, com sua coragem e determinação frente ao pior dos sofrimentos simboliza todos aqueles que lutaram contra os desmandos do regime militar, simboliza todos os que acreditaram em um mundo melhor – “A única solução legítima é a de mudar o mundo” (TAPAJÓS, 1977, p.72).

A morte de Ela revela o limite d’Ele: agora não havia mais lugar para a calma e “certo distanciamento” que cultuava: “Eu perdi um mundo e me abasteci de mitos: foi preciso conhecer a morte, para ser capaz de reconhecer os vivos” (1977, p.30). Da perda da companheira nasce uma ferocidade, mas uma ferocidade calculada, determinada para o fim que acredita legítimo: se já não era possível morrer pela vitória, morrer pelo que um dia foi o sonho da vitória ainda valia a pena.

A reação dele ao saber da morte da companheira: “Eu olhei para ele e não falei nada porque queria gritar, queria chorar, queria fazer o mundo explodir, mas não tinha voz, uma bola na garganta e essa lassidão, esses músculos amolecidos, sem vontade, essa vontade” (TAPAJÓS, 1977, p.157) *Ele* quer gritar, reagir, mas o choque advindo do trauma o paralisa; a personagem anseia por: “Transformar o corpo numa máquina capaz de realizar as tarefas, mas incapaz de qualquer outra coisa, incapaz de esperança, incapaz de novas ideias” (p.86); “Só vencer esse peso que existe nas pernas, nos braços, no peito” (p.100); “Exercer a violência, libertar o peso com que ela oprime o peito, com que ela estrangula o pescoço e põe um círculo de ferro em volta do crânio” (TAPAJÓS, 1977, p.140).

O *saber a morte* traz a certeza do trauma, que primeiramente se estabelece no corpo de Ele:

Sei o que aconteceu com ela e sei de outras coisas também.
E estou frio, frio como uma grande pedra de gelo, imóvel e pesada. Os olhos secos, a garganta seca, o corpo todo seco como se tivessem extraído todo o sangue, toda a linfa, todos

os líquidos existentes.[...] Porque ele me contou o que fizeram com ela e a lâmina se cravou na garganta (TAPAJÓS, 1977, p.156).

Na narrativa, o corpo de Ele também surge fragmentado: “O que escapou foi um corpo vazio, uma casca sentada na cama olhando a parede e sabendo que o tempo acabou”; “uma casca cheia de ódio, ouvindo os nomes repetidos em voz baixa e que não sabe mais nada, apenas que amanhã ou depois cairá” (TAPAJÓS, 1977, p.25), o que denota o estado de destroçamento que o trauma produz no sujeito.

A representação do ódio, a vontade de gritar/expurgar e destruir é repetida diversas vezes até o desfecho: “Esse grito arrebentará os tímpanos e fará saltar a consciência de todos os bem-pensantes – mensagem inarticulada, selvagem, irracional. [...] O grito composto de fogo, de sangue, de carne despedaçada, sangrento desmembramento de um corpo” (p.140); “Essa vontade de transformar o ódio em ação, em gesto, num grito de derrota, dor, vitória e sagração” (TAPAJÓS, 1977, p.173).

Ao final da narrativa ocorre a morte da personagem *Ele*: “Agora o passado acabou e acabou o futuro e existe apenas uma esquina a ser transposta” (p.175). “Só há um caminho: em frente. E ele não vai dar a parte alguma: justamente por isso é ele o caminho possível, o único possível. O único que leva ao grito final, ao gesto definitivo, à negação que afirma tudo” (TAPAJÓS, 1977, p.142).

A sabedoria presente no momento da morte é assim enfatizada por Walter Benjamin:

É no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade (BENJAMIN, 1985, p.207).

Para Seligmann-Silva, “A experiência prosaica do homem moderno está repleta de choques, de embates com o perigo” (2000, p. 73). A ditadura militar brasileira é um desses momentos da história das catástrofes que originou

a vontade de representação do momento vivido: “Os que sobreviveram enfrentam o dilaceramento entre a culpa por ter sobrevivido e o imperativo ético da necessidade de narrar sem trair a verdade” (DE MARCO, 2004, p. 55); ocorre que a representação do momento traumático esbarra no trauma causado pela experiência vivida.

Seligmann-Silva explica que o trauma é um dos conceitos-chave da psicanálise; Freud escrevera seus principais textos sobre a teoria do trauma a partir da observação dos que voltavam da 1ª Guerra Mundial. O trauma é caracterizado como “a incapacidade de recepção de um evento *transbordante*” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p.84), de um evento que vai além dos limites de nossa percepção, se tornando algo nebuloso, sem forma, o que desencadeia uma posterior “compulsão à repetição da cena traumática” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p.84).

Esta alucinatória “compulsão à repetição” é um dos vieses marcantes do romance de Tapajós: o fluxo incontrolável da memória faz com que o narrador represente seis vezes ao longo da narrativa, a prisão da companheira *Ela*, principiando de forma fragmentada e desconexa, até atingir o desenho completo da perseguição, prisão, tortura e morte da personagem. A pesquisadora Regina Dalcastagnè em *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro* (1996) aponta que existem várias descrições de tortura encontradas nas obras dessa época, mas salienta que: “A mais chocante é provavelmente a longa cena final do romance *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós” (1996, p.48). A força representativa dessa cena, sobretudo pela descrição minuciosa das torturas é transcrita nas passagens a seguir:

Um empurrão mais violento a lançou dentro de uma sala intensamente iluminada, onde havia um cavalete de madeira e uma cadeira de espaldar reto e onde outros policiais já a esperavam. Ela ficou de pé no meio dos policiais: um deles retirou-lhe as algemas, enquanto outro perguntava seu nome. Ela nada disse. Olhava para ele com um olhar duro e feroz. Mandaram-na tirar a roupa e ela não se moveu. Dois policiais pularam sobre ela, agarrando-lhe a blusa, mas ela se contorceu, escapando. Um deles acertou um soco em sua boca, os outros fecharam o círculo, batendo e rasgando-lhe a roupa (TAPAJÓS, 1977, p.170).

Amarraram-lhe os pulsos e os tornozelos, espancando-a e obrigando-a 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

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, para evitar que o peso repousasse sobre o outro, 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, atravessavam-na como milhares de punhais e a dor era tanta que ela só tinha uma consciência muito tênue do que acontecia (TAPAJÓS, 1977, p.171).

Assim, a “ferida na memória” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p.84), segundo Freud, é explícita no romance *Em Câmara Lenta*: o narrador utiliza a técnica do *flashback* e do *flashforward* para reconstituir com riqueza de detalhes os corpos e as ações das personagens que articulam a trama. Para Hartmann, a representação da realidade de outrora é extremamente complexa: há a dor oriunda do momento do trauma e a realidade presente que está impregnada desse trauma: “O real é o traumático” (Hartmann in SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 86). No entanto, mesmo dolorosa, a vontade de narrar é imperativa, pois se sustenta na necessidade ética de expor e preservar a verdade: “Como Freud afirmou – na linha de Nietzsche: o que permaneceu incompreendido retorna; como uma alma penada, não tem repouso até encontrar resolução e libertação” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.73).

Por isso a representação ocorre por meio de símbolos ou linguagens simbólicas que buscam a aproximação mais honesta do que se quer representado, tanto como uma forma de libertação e também como uma forma de justiça frente aos que sucumbiram, é “uma fuga para frente, em direção à palavra e um mergulhar na linguagem, como também, por outro lado, busca-se igualmente através do testemunho, a libertação da cena traumática” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 90). Por exemplo: na cena de tortura da personagem Ela, a voz do narrador muda da primeira para a terceira pessoa no momento em que narra a tortura a que é submetida a personagem, na tentativa de, com este distanciamento, comunicar com objetividade o evento.

Fortemente marcada pelos elementos característicos da ditadura, a cena é um fluxo contínuo em que todas as ações são descritas com riqueza de detalhes, como se o narrador não pudesse se omitir a nenhum dos momentos do evento traumático. A exposição do evento encontra na forma fragmentada da narração o único caminho possível de registro do evento. Esta fragmentação, “leva o leitor a refletir sobre as razões dos cortes e enxertos do curso lógico do texto, sobre a própria linguagem do texto e dos significados que ela produz”

(MACHADO, 1981, p. 78). O processo de fragmentação do texto estende-se até a própria estrutura da frase, com interrupções abruptas do pensamento do narrador, como nestes dois exemplos:

Cada um foi conhecido, outros apenas de ouvir falar, mas eles estão todos aqui e chegaram de repente porque eu também morri, lá, naquele dia, no momento que (TAPAJÓS, 1977, p. 24).

Os elementos acumulados e ordenados pelo tempo se arreventaram, explodiram em mil fragmentos no momento em que ela (TAPAJÓS, 1977, p. 42).

A dor do trauma faz com que o narrador interrompa a fala no momento em que vai materializar a morte da companheira. Segundo Valéria de Marco,

No plano literário, o escritor interroga-se sobre a possibilidade de encontrar a frase justa e a imagem adequada, sobre o poder de expressão da palavra e os impasses de traduzir o vivido, de dizer o indizível. Repõe-se a noção do antigo tópico estético do “sublime”, mas este não está mais no palco elevado do belo; está nos subterrâneos do horror. E, na busca por representá-lo, é necessário reproduzir o paradoxo entre a dimensão do instante de matéria a ser tratada e a linguagem da permanência, a tensão entre passado e presente, a contradição entre a ambigüidade e a literalidade, os impasses entre a poesia da imediatez ou o estilo do excesso de realidade, o significado da repetição ou das reticências e a convivência com a escassez da sintaxe explicativa ou do espaço para o jogo da imaginação (DE MARCO, 2004, p. 57).

Neste sentido, Franco aponta que: “O ato de narrar assemelha-se, portanto a um instigante quebra-cabeça, que, pouco a pouco, por meio do acréscimo de detalhes mínimos à experiência traumática, acaba por adquirir configuração nítida” (FRANCO In: SELIGMANN-SILVA, 2003, p.362). O autor destaca ainda que Renato Tapajós (ao lado de outros autores da época, como é o caso de Fernando Gabeira) inaugurou o que Antonio Candido chamou de “geração da repressão”, por apresentarem a experiência testemunhal da resistência oferecida ao regime militar:

Desse modo, eles testemunham acontecimentos excepcionais que, para um leitor incrédulo ou politicamente não-desconfiado o suficiente, podem parecer, por sua natureza absurda, bárbara, quase inverossímeis, fato que cria dificuldades consideráveis a este tipo de obra. A tarefa de lembrar a tragédia, de narrar o núcleo dos fatos – enfim, de narrar a história a contrapelo – envolve ainda o enfrentamento, por parte do narrador, do sofrimento experimentado, além de alimentar nela a esperança de que tal narração seja um meio de acusar o inimigo pela barbárie perpetrada, impedindo-o assim de continuar a adotar tais práticas (FRANCO. In: SELIGMANN-SILVA, 2003, p.360).

E Walter Benjamin discorre sobre o imperativo humano de dar um sentido a essa sucessão de fatos chamada vida: “O *sentido da vida* é o centro em torno do qual se movimenta o romance. Mas essa questão não é outra coisa que a expressão da perplexidade do leitor quando mergulha na descrição dessa vida” (BENJAMIN, 1985, p.212). Dar sentido ao que ocorreu parece ser o intuito de Tapajós: debruçar-se sobre as marcas da memória e enfrentar os reveses do sofrimento experimentado é uma maneira de consagrar a experiência do grupo de guerrilha e perpetuar a denúncia dos horrores vividos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No romance *Em Câmara Lenta*, de Renato Tapajós, o corpo é o meio utilizado para resgatar as memórias oriundas do trauma. O corpo é a representação do trauma em sua totalidade, visto que a imagem do corpo dilacerado pela violência e pela tortura equipara-se à mente do sujeito traumatizado: as memórias fragmentadas pela dor do trauma resistem e retornam incessantemente operando também uma espécie de violência contra o sujeito. Franco explica o caráter desse tipo de fluxo da memória:

O romance memorialista de Renato Tapajós *Em Câmara Lenta* é também um tipo de reelaboração positiva da memória: ele narra, por meio de exaustivas repetições e grande esforço, os nexos lógicos que sustentaram a trama de acontecimentos verificados durante determinado período

da ditadura militar, no qual se inscreveu a história da guerrilha no país. Lembrar o que estava condenado a ser recalçado é sua maior conquista, de modo que a própria narração pode ser transformada na última arma com que o narrador, um ex-guerrilheiro, golpeia o inimigo, marcando-o para sempre (FRANCO, 1998, p.154).

Assim, o corpo reconstruído também simboliza a coragem de enfrentar as visões aterradoras do passado e transmutá-las em narração, o que exprime um tipo de reelaboração positiva da memória e, sobretudo, a força criadora dos sobreviventes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.197-221.

DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: O regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Universidade de Brasília, 1996.

DALLARI, Dalmo de Abreu. *A ditadura brasileira de 1964*. Disponível em: <jp.icj.org/IMG/DITADURA1964.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2013.

FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN SILVA, Márcio (Org.) *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Unicamp, 2003. p. 351-369.

_____. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

LYOTARD, Jean-François. *La Diferencia*. Tradução espanhola de Alberto L. Bixio. Barcelona: Gredisa, 1986.

MARCO, Valéria de. A Literatura de Testemunho e a Violência do Estado. *Revista Lua Nova*, 62, p. 45-68, 2004.

MAUÉS, Eloísa Aragão. *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós: a história do livro, experiência histórica da repressão e narrativa literária. 2008. 205f.

Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2008. Disponível em: <www.teses.usp.br/.../DISSERTACAO_ELOISA_ARAGAO_MAUES.pdf>. Acesso em: 12 ago.2014.

PENNA, João Camillo. Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano. In: SELIGMAN-SILVA, Márcio (Org.) *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Unicamp, 2003. p. 297 - 350.

TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. 2 ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramalhetete *et alii*. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. *A Partilha do sensível*. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Novos escritos dos cárceres: uma análise de caso. Luiz Alberto Mendes, Memórias de um sobrevivente. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. N. 27, (p. 35-58). Brasília, 2007.

_____. Literatura e trauma: um novo paradigma. In: *O local da diferença*. São Paulo: 2005. p. 63 - 80.

_____. A História como Trauma. In: NETROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p.73 - 98.

_____. Apresentação da questão: a literatura do trauma. In: SELIGMANN-SILVA (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Unicamp, 2003. p.54-48.

_____. O Local do testemunho. In: *Tempo e Argumento* - Revista do Programa de Pós-Graduação em História. Florianópolis, v.2, n.1, p.3-20, jan-jun. 2010.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. De guerrilheiros urbanos a escritores de ficção política: Brasil, 1977-1984. In: *Revista Espaço Acadêmico*, n. 105 – p. 51 - 68. Maringá, 2010.

Data de recebimento: 30 de junho de 2017

Data de aprovação: 7 de dezembro de 2017