

## **EM CÂMARA LENTA: REPRESENTAÇÕES DO TRAUMA NO ROMANCE DE RENATO TAPAJÓS**

**Markus Lasch**

marklasch@gmail.com

A fortuna crítica do romance *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, pode ser dividida, esquematicamente, em três linhagens. A primeira enquadrou o livro no que Flora Sussekind chamou de “literatura-verdade”, cujo interesse seria, nas palavras de Regina Dalcastagnè, antes sociológico do que literário, e que, junto com obras como *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis, ou *A fuga*, de Reinaldo Guarany, opor-se-ia aos “melhores romances sobre o período”, que seriam justamente aqueles que “conseguem transitar com competência e elegância da história à ficção”: *Reflexos do baile*, de Antônio Callado, *A festa*, de Ivan Ângelo, *Zero*, de Ignácio Loyola Brandão (SUSSEKIND, 1985, p. 42-54 e DELCASTAGNÈ, 1996, p. 48).

A segunda linhagem observou primordialmente os aspectos estéticos do romance, ligando estes aspectos a seus desdobramentos no campo da ética. São leituras como as de Antonio Candido, que, instado a dar um parecer de perito no processo que se seguiu à segunda prisão de Renato Tapajós, por ocasião da publicação de *Em câmara lenta*, defende o autor da acusação de subversão e incitação à subversão, insistindo principalmente no caráter não documentário, mas literário do livro, cuja

“força provém do teor estético da linguagem usada”.<sup>1</sup> Se esta primeira leitura é evidentemente interessada, pela preocupação ético-moral de livrar o autor da prisão, Candido apresentaria Tapajós ainda no ano seguinte, no conhecido ensaio “O papel do Brasil na nova narrativa”, como “amostra honrosa” de uma “geração da repressão”, atestando a seu romance uma “técnica ficcional avançada”.<sup>2</sup> Pertencem a esta linhagem ainda o artigo de Jaime Ginzburg, publicado na excelente coletânea, organizada por Ivete Keil e Marcia Tiburi, sobre *O corpo torturado*, e dois trabalhos de orientandos seus, estudando respectivamente o narrador e o foco narrativo de *Em câmara lenta* (GINZBURG, 2004; PINTO JR., 2008 e COSTA, 2010).

Uma espécie de meio termo entre estes dois tipos de abordagem é observável numa série de estudos que, se não deixam de atentar para alguns dos procedimentos estético-poéticos no romance de Renato Tapajós, ou olham para o livro com interesse primordialmente sócio-político, e/ ou acabam por também opor *Em câmara lenta* a um rol de romances da mesma época, com qualidade literária supostamente superior. Ícone, neste sentido, são os trabalhos de Renato Franco. Se, por um lado, reconhece o romance de Renato Tapajós como um “dos mais importantes da década de 1970” e rebate asperamente a crítica de Flora Sussekind ao livro (FRANCO, 1993, p. 310-311), observa, por outro, “evidentes desequilíbrios formais” (idem, ibidem, p. 311 e idem, 1998, p. 11) e acaba finalmente por opor *Em câmara lenta* e *O que é isso, companheiro?* a “uma formidável safra de romances originais”, acrescentando em sua lista aos já mencionados *Reflexos do baile*, *A festa* e *Zero* ainda *Cabeça de papel* e *Cabeça de negro*, de Paulo Francis; *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Ana; *Operação silêncio*, de Márcio Souza; *A luz do dia*, de Oswaldo Correia Louzada Filho; *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar; *Quatro olhos*, de Renato Pompeu e *Armadilha para Lamartine*, de Carlos Sussekind (idem, 2003, p. 355-374).<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Cf. a transcrição da íntegra do parecer de Candido em SILVA, 2008, p. 236-239.

<sup>2</sup> Cito a partir da republicação do artigo, sob o título “Os brasileiros e a literatura latino-americana”, em *Novos estudos Cebrap* (CANDIDO, 1981).

<sup>3</sup> Enquadram-se neste linhagem intermediária ainda o já citado trabalho de Mario Augusto Medeiros da Silva e o livro de Janete Gaspar Machado. Silva, embora aborde *Em câmara lenta* principalmente pela ótica de uma sociologia da literatura, não deixa de observar algumas das especificidades estéticas do romance de Tapajós, no âmbito da “literatura de testemunho”, chegando assim a uma análise mais equilibrada. Machado, por sua vez, não se abstém de analisar alguns “procedimentos poéticos” de *Em câmara lenta*, mas enxerga no livro de Tapajós principalmente o “propósito de denunciar e informar”, além de subsumir o romance às constantes ficcionais por ela detectada, a dizer,

Para além de apontar os desequilíbrios formais de uma “emergência quase rarefeita de seus personagens” e uma linguagem “frequentemente desleixada”, Franco critica no romance de Tapajós principalmente um ponto que o próprio autor evidenciara como aspecto fundamental de seu romance: a reflexão política. Diz Renato Tapajós, no prefácio intitulado “O autor por ele mesmo”:

O romance é uma reflexão sobre os acontecimentos políticos que marcaram o país entre 1964 e 1973 e, mais particularmente, entre 1968 e 1973. Seu aspecto fundamental é a discussão em torno da guerrilha urbana que eclodiu nesse período, em torno da militância política dentro das condições dadas pela época. É uma reflexão emocionada porque tenta captar a tensão, o clima, as esperanças imensas, o ódio e o desespero que marcaram essa extrema tentativa política que foi a guerrilha. [...] De certa forma ele é um balanço e uma autocrítica, um esboço em torno do desmantelamento das organizações de esquerda e da reação dos militantes a respeito desse fato. É, principalmente, um romance a respeito da ingênua generosidade daqueles que jogaram tudo, inclusive a vida, na tentativa de mudar o mundo. (TAPAJÓS, 1979, p. X-XI)

Sem querer desmentir o autor em última instância, já que sua análise permanece mediatamente válida, mas também sem partilhar a maior parte das críticas de Franco, tentarei propor uma leitura alternativa de *Em câmara lenta*. Partindo das questões formais do relato e do aspecto da carga emotiva que não desaparece sequer da descrição metaficcional citada há pouco – vide a expressão “reflexão emocionada” –, argumentarei em prol do trauma causado por tortura e morte como centro gravitacional do livro: é aparentemente ao choque do corpo violado que se ligam a desorientação, o abalo das convicções políticas e o sacrifício final do herói-anti-herói militante. Evidentemente, uma tal análise, guiada, por assim dizer, pelo par quase mínimo *afeto-efeito*,<sup>4</sup> inscreve-se na segunda das linhagens críticas descritas acima.

\* \* \*

*Em câmara lenta* é composto por 63 fragmentos de tamanho variado. O fio ou plano principal da narrativa, constituído por pouco menos do que um terço destes fragmentos, entre eles os trechos inicial e final do romance, relata a angustiada espera de um militante da guerrilha urbana

---

a “obsessão pelo novo”, a “tematização do momento presente” e a fragmentação formal que corresponderia a uma “fragmentação em todos os níveis culturais”, momentos estes, de acordo com a autora, oriundos e ainda tributários do movimento modernista de 1922 (cf. MACHADO, 1981 p. 73-81).

<sup>4</sup> Em língua alemã, o par é realmente mínimo: *Affekt-Effekt*.

durante a ditadura militar brasileira por novas e detalhes acerca da morte de sua companheira. O tempo que decorre nesta espera é de cerca de uma semana. Por sua vez, a cena central do romance é justamente a que reporta às circunstâncias da morte da personagem “ela”. Em seis *replays*, iniciados todos por uma variação da frase que dá título ao livro, e acrescentando a cada reprise pormenores em seu começo e fim, mostra-se aquilo que a personagem “ele” testemunhou parcialmente e cujo desfecho ansiava tanto saber: a saída de uma reunião conspirativa, ocorrência da batida policial, tiroteio, prisão de “ela”, cenas horrendas de tortura, até a catástrofe final do óbito por esmagamento do crânio.

Mesclado a este núcleo central que une o casal “ele” e “ela”, encontram-se outras duas histórias, contadas igualmente em episódios fragmentados. Por um lado, a quixotesca tentativa de instaurar uma guerrilha rural na Amazônia, por outro, a saga da guerrilha urbana, protagonizada pelas personagens Marta, Fernando e Sérgio – além do casal já mencionado – e contada desde os seus prelúdios no movimento estudantil do ano do golpe até o fracasso em 1972. Completam o livro, finalmente, três trechos destacados por aspas e narrados em primeira pessoa. Dois deles contêm reminiscências ao passado antes da militância política, enquanto que o terceiro inicia com a frase “eu sei, *hoje*, que sempre vivi tenso” (TAPAJÓS, 1979, p. 111), um dêitico, cuja referência temporal caberá desvendar.

O entrelaçamento dos diversos fios narrativos com saltos temporais que subvertem não só a linearidade cronológica global mas inclusive a de um dos fios, precisamente aquele que narra a história da guerrilha urbana, aliado a descrição e nomeação escassas das personagens, dificultam a recepção a primeira vista e provocam um sentimento de desorientação no leitor. A análise mais vagarosa revela, no entanto, não só diversas imagens de mediação ou costura entre os fragmentos,<sup>5</sup> como permite ordenar os diferentes fios narrativos, restabelecer a sua

---

<sup>5</sup> Por exemplo, para mencionar apenas duas delas, entre o segundo trecho sobre a guerrilha na Amazônia, que termina com a frase “Todos olharam para ele, esperando a decisão”, referindo-se à expectativa dos demais guerrilheiros em relação à liderança da personagem Venezuelano, e o trecho seguinte, que narra a chegada da personagem “ele” de São Paulo para integrar o comando da organização no Rio de Janeiro e que inicia com a frase “Todos olharam para ele, como se esperassem uma decisão” (TAPAJÓS, 1979, p. 22); ou então entre o final do episódio que relata o confronto da rua Maria Antônia e termina com a predição raivosa e frustrada da personagem “ele”, de um dia também querer e poder empunhar armas, cortando em seguida para a cena próxima, em que “ele” e “ela, agora já membros da guerrilha urbana armada, praticam exercícios de tiro (idem, ibidem, p. 37).

cronologia interna e situar as partes e o todo do romance no fluxo do tempo histórico. Com uma única exceção. Mais ou menos na metade do livro, entre uma das cenas que narram a guerrilha da Amazônia e outra que descreve um dia de “férias” do casal “ele” e “ela”, que escapam da guerrilha com uma ida à praia, lê-se o seguinte fragmento:

Na parede da cela, alguém havia escrito a lápis, com letras pequenas e ligeiramente tremidas:

“Uma multidão de crianças  
Que só queria brincar  
Portando espadas de papel  
Perdeu-se no tempo.” (TAPAJÓS, 1979, p. 92)

Voltaremos a este trecho mais adiante.

Outra característica que salta aos olhos na leitura de *Em câmara lenta* é a oscilação do foco narrativo. O fio central da narrativa é constituído pelo monólogo interior da personagem “ele”. No entanto, é um monólogo interior que evita cuidadosamente a primeira pessoa gramatical em seus primeiros dois fragmentos. Esta aparece parcialmente a partir do terceiro trecho, para voltar a desaparecer por completo em diversos fragmentos, e então tomar o primeiro plano nos últimos três segmentos do monólogo, que coincidem justamente com a sabedoria da personagem acerca das circunstâncias da morte da companheira.

A cena central, por sua vez, é narrada em discurso indireto livre, sendo que a perspectiva é da personagem “ele”. Cabe notar, porém, que “ele” só presenciou a cena até o confinamento da companheira no carro policial e a arrancada deste, madrugada afora. É certo que tem a confirmação posterior pela personagem Cláudio, primo de “ela”, que sua companheira foi torturada antes de morrer, mas mesmo este não esteve presente nos acontecimentos, ou seja, não poderia fornecer os detalhes que a narrativa apresenta ao leitor. Em outras palavras, trata-se de uma quebra de perspectiva significativa, sem qualquer marca gramatical ou estilística, que merecerá mais atenção adiante.

Temos oscilações do foco também nos outros dois fios narrativos que compõem o romance. Sem querer me alongar no assunto, é interessante observar que a questão é significativa também quando se observa outras duas leituras de *Em câmara lenta*. Depois de afirmar que o romance “não é, definitivamente, ficção autobiográfica cujo interesse maior reside apenas em seu relato histórico de caráter político”, que “seu corpo narrativo empreende movimentos surpreendentes” e que “o livro apresenta vários outros pontos de interesse”, Renato Franco põe-se a enumerar precisamente estes pontos. O primeiro, diz, “é certamente de natureza

literária”, e continua: “A narração, em primeira pessoa, começa com uma constatação do personagem: ‘É muito tarde’” (FRANCO, 1993, p. 304). Ora, sabendo que a expressão “é muito tarde” ocorre justamente em um dos trechos do monólogo interior da personagem “ele” que, como vimos, evita cuidadosamente a primeira pessoa e que, nos demais fragmentos do livro, os trechos em primeira pessoa também são francamente minoritários, esta atribuição, sem mais, é no mínimo curiosa. Como é curioso que Carlos Augusto Costa, um leitor que trabalha justamente a alternância do foco narrativo no livro de Tapajós, chegue a conclusão parecida, a de que o foco predominante de *Em câmara lenta* seria aquele em primeira pessoa (COSTA, 2010).

É ponto pacífico que pessoa gramatical e foco narrativo não são a mesma coisa. No entanto, parece-me igualmente ponto pacífico que a perspectiva narrativa em *Em câmara lenta* é tendencialmente mais de um “ele” do que de um “eu”. O que eu quero dizer é que, por alguma razão, Franco e Costa ignoraram ou negligenciaram as tendências, esforços e efeitos de distanciamento ou despersonalização que se operam no romance. Penso que mais do que eventuais descuidos ou imprecisões na análise formal do foco narrativo, estes deslizos tocam numa questão mais funda.

Isto se evidencia se seguimos um pouco mais adiante na análise de Renato Franco. Como um dos desequilíbrios formais de *Em câmara lenta*, ele apresenta “a emergência quase rarefeita de seus personagens”. Nenhum deles apresentando “traços fortemente individuais ou mesmo comportamentos pessoais consistentes”, o romance reproduziria os “estereótipos mais gerais da esquerda do início dos anos 70”, negando ao indivíduo qualquer interesse ou direito. Algumas linhas abaixo, porém, esta crítica encontra-se relativizada:

É verdade, no entanto, que esta fraqueza resulta também de outra ordem de dificuldade mais imediatamente apegada à conjuntura histórica; ela provém não de eventual falha do método narrativo adotado ou de incompetência do autor, mas da natureza particular do militante político da época que, por razões de segurança, era efetivamente obrigado a abdicar de sua real identidade. Neste sentido, as dificuldades para construir os personagens são reais e consideráveis. (FRANCO, 1993, p. 312)

O que isto quer dizer? Que as personagens de *Em câmara lenta* para serem verossímeis tinham que ser construídas com escassos traços individuais? Que as personagens do romance não são personagens ficcionais, mas pessoas “reais” transplantadas, que, por serem desconhecidas do autor, tinham que aparecer forçosamente

sem identidade ou individualidade? Ou que escritores têm em geral dificuldade de construir ou criar personagens sem copiá-las de modelos reais, já que Franco exige, como vimos, Tapajós da incompetência particular?

Aonde eu quero chegar é que romances como o de Renato Tapajós clamam aparentemente em nossa leitura pelo “real” e pelo autobiográfico. 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 gosto, senão perverso e em última instância desumano. Ao que parece foi seguindo esta lógica que Carlos Augusto Costa identificou explícita, e no caso corretamente, a personagem “ele” com o narrador em primeira pessoa, porém, para inferir em seguida implicitamente a identidade de ambos com o autor e assim afirmar a predominância do foco narrativo em primeira pessoa. A mesma linha de identificação autor-narrador-personagem também será importante na minha reflexão, mas de forma mais mediata.

Para terminar esta primeira parte da análise do romance *Em câmara lenta*, cabe observar que se trata no fundo de dois movimentos paralelos em busca do saber: no primeiro caso em direção à clareza das circunstâncias da morte de “ela”, no segundo plano rumo à evidência e das causas do fracasso da guerrilha urbana. Ou seja, ambos os caminhos são de desilusão. Contudo, por mais *in medias res* que a narrativa sugira ou simule – e a questão do “agora” não é de forma alguma gratuita no viés do trauma –, ambas as perspectivas são também *a posteriori*, i. é post catástrofe de tortura e morte da personagem “ela”.

\* \* \*

A leitura mais detida de *Em câmara lenta* na segunda parte do meu ensaio não corresponde apenas a uma tentativa de retrilhar os caminhos da própria aproximação ao texto e tornar com isso, paralelamente, o contexto acessível àqueles que não conhecem o romance e novamente presente para os que já o leram há algum tempo. O livro de Renato Tapajós é *difícil* em mais de um sentido: difícil de apreender e resumir, por causa de características já mencionadas como a multiplicidade de fios e tempos narrativos, mas mais do que isso, difícil no sentido de abranger seus conteúdos conceitualmente e de digerir-los. Paira sobre leituras como esta sempre a pergunta, reunindo tanto as esferas de produção e recepção como as de vítima e algoz: por que tanta violência? Relaciona-se a esta pergunta – e é o tipo de pergunta que sempre só podemos enfrentar tangencialmente, em perspectiva, por desvios – a questão da



identificação. Dois aspectos dela vou apenas apontar rapidamente para depois me demorar um pouco mais em um terceiro.

Maria Rita Kehl lembrou, em seu prefácio à coletânea *O corpo torturado* (KEHL, 2004), uma passagem preciosa de *A citação privada*, em que Ricardo Piglia recorda, por sua vez, a famosa cena de 3 de janeiro de 1888, em Turim, na qual “Nietzsche, ao ver como um cocheiro castigava brutalmente um cavalo caído, se abraça chorando ao pescoço do animal e o beija” (PIGLIA, 1994, p. 62). O que Piglia lembra também, é que esta cena não só simboliza a fronteira entre sanidade e loucura do filósofo, mas é uma repetição literal de uma passagem em *Crime e castigo* de Dostoiévski (parte 1, capítulo 5), em que Raskolnikov sonha com camponeses bêbados que batem num cavalo até matá-lo, em primeiro lugar o seu dono Mikolka. Ou seja, a identificação de Nietzsche com a dor do cavalo é em última instância efeito do poder da literatura, é efeito de uma memória falsa causada pela literatura.

Parece-me sugestivo aproximar esta cena a um depoimento de Renato Tapajós. Numa entrevista a Mário Augusto Medeiros da Silva, o cineasta e escritor diz:

Eu chego ao cinema pela literatura, a minha formação é, originalmente, literária. Eu lia pra cacete quando criança. Meu pai tinha uma biblioteca imensa, meu bisavô tinha uma biblioteca maior ainda. Eu vivia numa casa que tinha quase 20 mil livros. Então, eu li muito. Eu fui uma criança muito solitária, sem muitos amigos, então eu me metia naquela biblioteca, e até os 15 anos de idade eu li coisa pra cacete. Eu li muita coisa! (TAPAJÓS apud SILVA, 2008, p. 61)

Abstraindo por um momento da questão de que a literatura de Tapajós é, como veremos logo mais, no mínimo tão cinematográfica quanto o seu cinema, segundo ele, literário, pergunto-me se não poderíamos imaginar a força da literatura, a (falsa) identificação, atuando também no pólo oposto ao da recepção, ou seja, no da produção? Neste sentido, o escritor, que também é leitor, seria secundado pela agora positivamente falsa memória justamente lá onde o trauma deixou a ferida na memória, impedindo a representação do evento traumático.

O segundo aspecto também é tocado por Kehl, entre outros em seus comentários aos artigos de Silke Kapp e de Ivete Keil. Kapp estuda a constatação, em textos como os do Abbé Dubos, de Edmund Burke e de Moses Mendelssohn, do estranho fascínio que emana do corpo violado, da sedução estética ante dor e morte alheias, que acomete mesmo os povos e os indivíduos mais cultos e humanitários (KAPP, 2004). Keil, por sua vez, lembra que a “tortura é encenada a três” (KEIL, 2004, p. 59).



Se em seu caso a perspectiva é sócio-política e moral, i. é a constelação envolve torturado, torturador e a sociedade que prevê e permite a tortura, é possível estender a figura também para o estético. O que está em jogo é o triângulo perverso com toda série de fantasias sado-masoquistas, em que o torturado se identifica com seu algoz – Sartre, entre outros, retratou esta relação em *Mortos sem sepultura* – e o público com ambos, no caso da identificação com a vítima principalmente, mas não só, porque a dor é justamente alheia, ou seja, “gozamos do fato de que quem sofre é um outro, o que acentua o valor do nosso bem-estar e da integridade de nosso corpo” (KEHL, 2004, p. 15).

O terceiro e último aspecto que vou tratar aqui começa com uma identificação negativa ou não-identificação. Não há dúvida, hoje, de que a representação de catástrofes, atrocidades e horrores sofridos e infligidos por seres humanos, que sempre fez parte da cultura do homem, sofreu uma inflexão decisiva com o evento da *Shoah*, em meados do século XX. Uma entre várias decorrências – para dizê-lo muito resumidamente, porque muito já foi escrito sobre o assunto<sup>6</sup> – da reorganização, exigida por este evento-limite, de toda reflexão sobre o real e a possibilidade de sua representação, foi uma tradição de proibição das imagens. Como representar a catástrofe se o ponto de vista está todo ele contaminado pela própria catástrofe? Como dar forma àquilo que excede todos os limites, inclusive o da nossa capacidade de imaginação? Como conceber em e por metáforas o que não tem e não comporta termo de comparação? Como mostrar as cenas de violação, de ultraje, de dor e morte se estas imagens ferem as vítimas uma vez mais, em sua dignidade, em seu corpo, em seu direito de querer esquecer?

Evidentemente, essa proibição das imagens não abrangeu e abrange apenas as representações da própria *Shoah*. Ela afetou e compreende também a representação de todas as outras catástrofes concomitantes e posteriores a ela, dos horrores dos genocídios às atrocidades cometidas pelas ditaduras mundo afora. Subjazem e perpassam a questão tradições tão antigas como a lei mosaica do veto à imagem divina e a vinculação das artes às noções do bom e do belo. Mas também idéias e teorias já do século XX, como por exemplo a psicanálise freudiana que excluiu, como se sabe, uma das suas noções principais, o trauma, das esferas do princípio do prazer, do simbolizável e do transferível.

---

<sup>6</sup> Veja-se a este título, por exemplo, NESTROVSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Márcio (2000) ou SELIGMANN-SILVA, Márcio (2003). Este último volume traz em seu final nada menos do que 55 páginas de referências bibliográficas sobre o testemunho(s) da(s) catástrofe(s) e tópicos e temáticas relacionadas.

No entanto, os artistas nem sempre seguiram a lei da proibição. E *Em câmara lenta* é um exemplo disso. A cena central do romance – que não reproduzirei porque sua intensidade ameaçaria contaminar e embotar todo o resto do meu texto – apresenta tortura e morte da personagem “ela” em detalhes. E é precisamente essa transgressão que fez o livro de Renato Tapajós ser intragável para leitoras como Flora Sussekind e Regina Dalcastagnè.<sup>7</sup> Aliás, em um primeiro momento poderíamos nos ver tentados a considerar o relato como um dos exemplos de representação hiper-realista ou hiper-literal da catástrofe que foi ao lado da representação por indicação ou alusão, i. é da obediência à proibição de imagens, uma outra tentativa de escapar ao dilema da representação. E nesta linha seríamos então seduzidos a relacionar o romance de um escritor, que além de tudo fez sua carreira cinematográfica predominantemente como documentarista, ou seja, no âmbito da não-ficção, com os rótulos do “depoimento” e da “reportagem”.

Mas basta comparar a cena de *Em câmara lenta* com uma das transcrições realmente literais de depoimentos de torturados, para ver imediatamente as diferenças.<sup>8</sup> Além disso, Jaime Ginzburg já fez uma análise detalhada dos procedimentos metafóricos e metonímicos

---

<sup>7</sup> A crítica de Sussekind é acerba: “[...] como *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, com pouca preocupação literária, mas minuciosos [sic!] e abusando de uma ‘retórica emocionada’ nas descrições de cenas de tortura como esta que, para a delícia de certo tipo de leitor-vampiro, se alongava por quatro páginas, diluindo, deste modo, qualquer efeito de choque que porventura pudesse causar [...]” Depois da reprodução de parte da cena central do romance, chega-se à conclusão (diametralmente oposta à defendida aqui): “[...] já por este trecho dá para perceber quais os recursos narrativos privilegiados por Renato Tapajós: o alongamento das descrições e o relato em ritmo lento, superemocionalizado, e sempre do ponto de vista de alguém que assiste de fora, mas identificado, ao desenrolar da cena. [...] 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-ornamental.” (SUSSEKIND, 1985, p. 44-45) Dalcastagnè, por sua vez, observa: “Esses livros têm de 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”. Ao que se segue uma nota de rodapé em que a autora se alinha com a crítica de Sussekind, reproduzida há pouco: “Sussekind faz uma crítica correta deste tipo de descrição em Litaratura e vida literária.” (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 48).

<sup>8</sup> Cf. por exemplo o depoimento da torturada Cecília, transcrito em KEIL, 2004, p. 41-43.

operados na cena central do romance de Renato Tapajós. Aqui é suficiente lembrar a descrição da dor como “imensa bola de fogo” que lateja solitária no universo, o olho que primeiro simboliza toda a resistência do eu aos torturadores e à tortura e depois, com o desprendimento do globo ocular de sua órbita, a vida que abandona o corpo da personagem “ela” e o mundo que cai com isso para o personagem “ele”; ou então a palavra final “lentamente”, significando e qualificando a um só tempo esmagamento do cérebro e deslizamento para a morte (cf. TAPAJÓS, 1979, p. 169-172 e GINZBURG, 2004, p. 152-157).

Mas não é apenas a cena central, o livro todo de Tapajós é imagético. A começar pela capa, em que se observa, estilizada, uma película de filme com três imagens de uma boca, a primeira rindo, a segunda entreaberta, numa expressão séria e apreensiva, e a terceira fechada, com um filete de sangue vermelho escorrendo dela. A própria narrativa abre assim: “É muito tarde. 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.” (TAPAJÓS, 1979, p. 13) A mesma lente, que força os objetos na curvatura do tempo, apresentará, na dilatação da câmara lenta, a já várias vezes referida cena central de tortura e morte. No polo oposto a ela está aquela outra, da noite de Reveillon, em que começa a relação afetiva entre as personagens “ele” e “ela, cena marcada igualmente pela repetição e pela diminuição do movimento, agora não da câmara, mas do gesto.

Já foi dito que a cena central não só se repete 6 vezes, como aumenta em cada reprise em seu começo e fim. Nesta tendência hipertrófica, o núcleo traumático pode ser visto, por assim dizer, como tomando todo o organismo do romance. E é neste ponto que a imagem se cruza com outra importante do livro, a do “jogo de armar”. As acepções da metáfora são múltiplas no romance e não pretendo nenhuma interpretação exaustiva dela. Mas para além de ser imagem do livro com um todo, com as suas 63 peças de armar, o tropo pode ser entendido também literalmente como “jogo de (se) armar”, ou seja, no sentido do fragmento citado acima, que falava da “multidão de crianças que só queria brincar, portando espadas de papel” e que pelo jogo, tornado demasiado sério, perdeu-se no tempo. Além disso, o jogo de armar é evidentemente tradução da tentativa da personagem “ele” de superar o trauma, de juntar os escombros e achar algum sentido, na história, na luta, na vida. Mas é precisamente neste ponto que a experiência falha. Já na metade do livro, ainda a quatro dias de saber do horror da morte da companheira em toda a sua extensão, a personagem afirma: “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”. (Idem, *ibidem*, p. 87)

O tema da história traumática que não pode ser recomposta, nos leva ao último passo da argumentação. Sabe-se que o trauma está na origem da teoria psicanalítica. Em suas primeiras elaborações, Sigmund Freud supunha, com base nos relatos de suas pacientes, a violência sexual e traumática de adultos imposta a crianças como principal elemento etiológico de sofrimento e sintomatologia histéricas. No entanto, esta hipótese não se sustentaria, sendo substituída, nos subsequentes modelos etiológicos, pelo conflito interno entre desejo e castigo, a vivência fantasística de uma cena incestuosa e violenta na verdade inexistente e pelas fixações nas diversas fases libidinais, em suma, por fatores e traumatismos endógenos. Por assim dizer traumatizado pelo primeiro grande descaminho ainda na fase pré-psicanalítica, Freud abandonaria o tema do trauma sexual exógeno para sempre. Até mesmo quando, no final dos anos 1910, a experiência clínica com traumatizados pela Primeira Guerra Mundial recoloca impreterivelmente o assunto do papel da realidade exterior como causadora das perturbações psíquicas, a retomada do trauma não se dará no âmbito do antagonismo, até então exclusivo, entre princípio do prazer e princípio da realidade, mas engendrará a segunda grande guinada da teoria psicanalítica com a suposição de um princípio outro, a pulsão de morte.

Coube então a um discípulo de Freud reganhar este terreno para a teoria psicanalítica. Numa conferência de 1932, com o título “Confusão de língua entre os adultos e a criança”, Sandor Ferenczi não só recoloca o assunto do traumatismo sexual factual como fator patogênico como sustenta que este trauma primitivo se encontra frequentemente atualizado na própria relação psicanalítica. Diz ele a determinada altura do texto:

A situação analítica, essa fria reserva, a hipocrisia profissional e a antipatia a respeito do paciente que se dissimula por trás dela, e que o doente sente com todos os seus membros, não difere essencialmente do estado de coisas que outrora, ou seja, na infância, o fez adoecer. Nesse momento da situação analítica, se forçássemos, além disso, o doente à reprodução do trauma, o estado de fato tornar-se-ia insuportável; não deve surpreender que a reprodução não tenha podido ter um resultado diferente, nem melhor, do que o próprio trauma primitivo. (FERENCZI, 1992, p. 100)

Na sequência do texto, Ferenczi elucidará como a repetição do trauma pode chegar a ter uma solução melhor a partir da mudança de comportamento do analista. O que nos interessa reter agora são

as questões da possibilidade de atualização do trauma primitivo em contexto diverso e a transferência do papel do agressor de um perpetrador originário para a figura do analista.

Evidentemente, o estado em semi-transe ou quase-alucinatório provocado por determinada situação analítica e a leitura solitária de um livro são momentos bem diversos. No entanto, cabe lembrar neste ponto que Freud aventava um trauma originário, o mítico assassinato do pai da horda e a subsequente introjeção da figura paterna na origem de toda cultura e organização social ocidental. Nesta perspectiva, poderíamos ver os atos culturais na ótica da atualização fragmentária de um trauma originário, do ponto de vista filogenético pelas acepções freudianas e do ponto de vista ontogenético pelo acréscimo das considerações de Ferenczi.

Esta perspectiva parece-me de fundamental importância para a leitura de livros como o de Renato Tapajós, cujo centro gravitacional é, isso espero ter podido mostrar, exatamente a questão do trauma. Jaime Ginzburg observou que, no momento em que um dos policiais coloca a coroa-de-cristo na moça, “o narrador assume uma perspectiva que remete ao ponto de vista da própria” torturada (GINZBURG, 2004, p. 155). No entanto, vimos também que esta parte do relato está fora do escopo da perspectiva da personagem “ele”. Ou seja, somos relegados a um foco mais amplo, cujo ponto de fuga é a própria autoria. É neste ponto que podemos inserir também aquele fragmento aparentemente desconectado, citado acima e que começa, lembramos, com as palavras: “na parede da cela, alguém havia escrito a lápis [...]”. (TAPAJÓS, 1979, p. 92) Sabendo que boa parte de *Em câmara lenta* foi efetivamente escrita na cadeia, emerge assim a cena de escritura e com ela a figura do autor com sua perspectiva a posteriori, perspectiva a que pertencem evidentemente também aqueles três trechos entre aspas, redigidos em primeira pessoa.

Restaria integrar, nesta linha de identificação, transferência e perspectivação, a ponta oposta, i. é a posição do leitor. Ora, diz a personagem “ele” pouco antes de saber dos detalhes das circunstâncias da morte de sua companheira:

Cada pessoa tem sua morte familiar, aquela tão próxima que não pode ser esquecida, nem consolada, nem substituída. Aquela que contém um sentido, uma significação, que explica todas as outras e nos demonstra de chofre que todas as mortes são nossas, são próximas e que cada uma delas deu uma parcela de sentido à nossa vida e que, finalmente, todas juntas revelam que morremos também porque o sentido se perdeu, porque falhamos. (Idem, ibidem, p. 152)

Penso que não há melhor argumento em prol da literariedade de *Em câmara lenta*. O que opera no livro de Renato Tapajós são os procedimentos misteriosos da literatura, de poder tornar real o que é apenas ficcional e ficcional o que foi demasiado real. Foi aparentemente o poder da literatura que permitiu ao autor representar aquilo que se nega à e nega a representação. E é o poder da literatura que, por um breve momento, nos faz intuir comovidos o que, a rigor, não tem explicação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANDIDO, Antonio. Os brasileiros e a literatura latino-americana. *Novos estudos Cebrap*. São Paulo, vol. 1, nº 1, 1981.
- COSTA, Carlos Augusto. O foco narrativo do romance *Em câmara lenta*: o problema da alternância e suas relações com a violência histórica. In: *Literatura e Autoritarismo: Dossiê "Escritas da Violência II"*. Universidade Federal de Santa Maria, 2010.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora da UnB, 1996.
- FERENCZI, Sandor. Confusão de língua entre os adultos e a criança. In: *Obras Completas. Psicanálise IV*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FRANCO, Renato. Literatura e história: o memorialismo político na década de 1970. *História (São Paulo)*, vol. 12, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Itinerário político do romance pós-63: A festa*. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.
- \_\_\_\_\_. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- FREUD, Sigmund. Das Unbehagen in der Kultur. In: *Studienausgabe* (vol. IX). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994.
- \_\_\_\_\_. Der Mann Moses und die monotheistische Religion: Drei Abhandlungen. In: *Studienausgabe* (vol. IX). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994.
- \_\_\_\_\_. Jenseits des Lustprinzips. In: *Studienausgabe* (vol. III). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994.
- \_\_\_\_\_. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. In: *Studienausgabe* (vol. I). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994.
- GINZBURG, Jaime. Imagens da tortura: ficção e autoritarismo em Renato Tapajós. In: KEIL, Ivete e TIBURI, Marcia (orgs.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.
- KAPP, Silke. A dor dos outros. In: KEIL, Ivete e TIBURI, Marcia (orgs.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

- KEHL, Maria Rita. Três perguntas sobre o corpo torturado. In: KEIL, Ivete e TIBURI, Marcia (orgs.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.
- KEIL, Ivete. Nas rodas do tempo. In: KEIL, Ivete e TIBURI, Marcia (orgs.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.
- MACHADO, Janete Gaspar. *Constantes ficcionais em romances dos anos 70*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1981.
- NESTROVSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- PIGLIA, Ricardo. A citação privada. In: *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- PINTO JR., Jayme Alberto da Costa. O narrador de *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós. In: *Literatura e Autoritarismo: Dossiê "Escritas da Violência"*. Universidade Federal de Santa Maria, 2008.
- ELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *Os escritores da guerrilha urbana: literatura de testemunho, ambivalência e transição política (1977-1984)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: Polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1979.



