

EM CÂMARA LENTA, DE RENATO TAPAJÓS – ENTRE O NARRAR E O LEMBRAR: A TENTATIVA DE (RE)CONSTRUÇÃO DE UM PASSADO SILENCIADO

EM CÂMARA LENTA, DE RENATO TAPAJÓS – ENTRE EL NARRAR Y EL RECUERDO: LA TENTATIVA DE (RE)CONSTRUCCIÓN DE UM PASADO SILENCIADO

Sandra de Fátima Kalinoski¹

RESUMO: O presente artigo aborda o drama das vítimas da Ditadura Militar brasileira (1964-1985) a partir da observação da dificuldade encontrada de lembrar para narrar o ocorrido. Através do discurso do narrador-personagem de *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós, busca-se trazer à luz as cicatrizes deixadas na memória das vítimas deste período violento, perceptíveis através de uma narrativa que se mostra problemática ao apresentar uma escrita em fragmentos e um discurso conturbado e deficitário. O que se pode inferir é que a fragmentação observada na narrativa é a materialização de uma mente confusa e abalada pelas lacunas da memória, ocasionadas pela violência praticada em relação a todos que se mostrassem contrários ao sistema opressor.

Palavras-chave: Ditadura Militar, violência, memória, esquecimento.

1 INTRODUÇÃO

A brutalidade a que foi exposta grande parte da sociedade brasileira em virtude da implantação da Ditadura Militar (1964-1985), na medida em que afetou a memória das pessoas envolvidas, suprimindo, através do esquecimento imposto, uma série de lembranças importantes para sua própria existência e para a sociedade, provocou também uma série de perdas. A ideia de perda que por ora é elencada, se, por um lado, permanece relacionada à noção de perda de memória individual e coletiva por parte de uma significativa parcela da sociedade que sofreu as consequências da repressão, por outro, remete às figuras do desaparecimento e da ausência física de muitos militantes revolucionários, políticos, artistas, intelectuais, estudantes, dentre outros, que se mostravam contrários ao regime imposto. Essa truculenta experiência autoritária, que marcou a sociedade e a cultura brasileira, coloca o país rol das sociedades da “era das catástrofes”, conforme definido Eric Hobsbawm (1995, p.112).

À esteira de tal afirmação, pode-se acrescentar por outro lado, que a manutenção da memória exerce um papel determinante em favor do registro de tais acontecimentos e contribui para o não apagamento da história. Olhar para esse período histórico brasileiro não só significa revisitar um pretérito autoritário, mas, reconhecer as mais variadas formas de violência e tortura praticadas contra pessoas, muitas vezes, inocentes, bem como a catástrofe desse tempo, a tragédia, a barbárie e a repressão. Conhecer e tornar conhecidas para os indivíduos as atrocidades cometidas para com as gerações passadas, configura-se em possibilidades de ações distintas no presente, capazes de inibir a repetição dessa triste história. Por outro lado, esquecer ou fingir esquecer esse tempo, segundo Renato Franco “pode significar não tomar consciência do passado, mas, ao contrário, levá-lo ao recalque, suprimindo, negando e transformando-o em um não-acontecimento” (1998, p, 16). Situação esta capaz de redimir e apagar a

¹ Doutoranda em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria/UFSM; Mestre em Letras pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – URI – Campus Frederico Westphalen; Integrante do Grupo de Pesquisa Literatura e Autoritarismo da UFSM - contato: ksandra.sandra@hotmail.com.

história nacional, culminando não em uma libertação do passado, mas em uma vivência condenada à ignorância e vitimada por tal passado.

A palavra memória, de origem latina, deriva de ‘*menor*’ e ‘*oris*’, e significa “o que lembra”, ligando-se, dessa forma, ao passado; logo, ao já vivido. Em nível individual, a memória é a capacidade de um conjunto de funções psíquicas que possibilitam conservar certas informações, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele concebe como passadas. Henrique Serra Padrós, ao fazer releitura de Schacter, aponta para o fato de que, “ao lembrar, o sujeito pode libertar-se dos imperativos imediatos do tempo e do espaço, percebendo, novamente, o passado, e imaginando o futuro à vontade” (PADRÓS, 2001. p. 80).

Fato é que nem sempre (re)visitar o passado, através da memória, foi uma tarefa fácil de ser realizada. As dificuldades trazidas pela censura, como a repressão e a violência, através de torturas físicas e psicológicas, durante o período da Ditadura Militar, foram algumas das estratégias utilizadas pelo poder a fim de funcionar como barreiras entre as memórias do passado e as ações do presente, e, assim, impedir que lembranças de um passado sombrio fossem conhecidas. Através da repressão, da punição e da violência moral e física, o governo militar inibia toda e qualquer manifestação artística que podia oferecer algum tipo de perigo à ordem imposta pelo regime, bem como à versão da história que a ideologia dominante pregava. Durante as duas décadas em que os militares permaneceram no poder, o povo brasileiro pouco ou nada sabia a respeito do sistema de “interrogatórios” aplicado nos porões do país, tampouco das reais versões dos desaparecimentos repentinos de cidadãos considerados subversivos.

É somente a partir de 1979 que essa realidade começa a mudar ou, pelo menos, começa a ser – mesmo que de forma muito penosa – divulgada. Através da promulgação da lei da Anistia e com o retorno de muitos exilados ao país, inicia-se um longo processo de relatos de torturas e de maus-tratos sofridos pelos sobreviventes começa a avolumar a produção artística brasileira. Uma vasta produção literária, de indiscutível qualidade, surgiu nos escombros do período ditatorial, contudo, tais produções surgiram carregadas de marcas da realidade, uma vez que a representatividade estética estava condicionada aos acontecimentos circundantes. Pouco ainda se sabe a respeito dessas produções, uma vez que, vitimadas pela censura, foram silenciadas e, ainda hoje, depois de quase três décadas do fim da Ditadura Militar, muitas dessas obras ainda permanecem desconhecidas ou pouco valorizadas.

O significativo número de obras de ficção consideradas autobiográficas ou memorialísticas, que vieram a público abordando a temática da violência do período, das torturas e de toda opressão vivida, buscam elucidar, sob os olhos dos sujeitos que passaram por tal experiência traumática, a realidade vivida. É sob esse olhar que ora apresenta-se esse estudo que tem como *corpus* a narrativa *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós. Se pretende aqui, fazer uma reflexão acerca da problemática do esquecimento

diante da necessidade do narrador de lembrar dos fatos pretéritos e conseguir organizar um relato coerente para dar testemunho do vivido.

2 LEMBRAR PARA NARRAR: A TENTATIVA DE (RE)CONSTRUIR UM PASSADO SILENCIADO

Publicado em 1977 pela Alfa-Ômega, uma editora de oposição ao regime militar, este livro, assim que divulgado em todo o Brasil, despertou a fúria de diversos setores conservadores, ocasionando a prisão de seu autor em São Paulo. A referida prisão foi justificada pela acusação de que a obra se mostrava como um instrumento de guerra revolucionária. Inicialmente, a circulação do romance não foi proibida e não teve, do ponto de vista legal, nenhum impedimento à sua circulação; entretanto, após alguns dias da prisão de Tapajós, o texto foi censurado e teve sua venda proibida. Escrito parcialmente na prisão do Carandiru, em 1973, quando Tapajós esteve preso, esse texto foi a primeira obra nacional produzida por um escritor que atuou na esquerda armada. *Em câmara lenta*, ao ser produzida no calor do regime autoritário e violento, aponta para uma reflexão acerca da representação do autoritarismo e da violência oriundos das práticas autoritárias. A problemática da memória e do seu correlato, o esquecimento – diante da necessidade de dar testemunho, por parte do narrador – do vivido, é uma constante na narrativa.

Observa-se em “*Em câmara lenta*” uma narrativa fragmentária e a presença de um narrador perturbado psicologicamente. Esses elementos não são gratuitos, mas resultado de uma grande experiência de violência. *Em câmara lenta* faz uma reflexão crítica às estratégias de guerrilha ocorridas no norte do Brasil e também denuncia o emprego brutal da violência decorrente da repressão. Ao abordar tais aspectos, o protagonista depara-se com a dificuldade de lembrar e organizar em sua mente, de maneira ordenada, os fatos vividos. Diante do desconhecido que o perturba e que o afasta da realidade, o personagem constrói um relato de interrupções, de vaivens temporais e de repetições.

O núcleo do trauma que perpassa essa obra, a saber, a execução, sob cruel tortura, da companheira do narrador-personagem, nomeada na obra como Ela, traz à narrativa a frequente repetição desse evento violento, o qual se dá como se fosse um *flashback* cinematográfico exibido em câmara lenta. A narração, portanto, configura-se a partir de duas coordenadas: por um lado, de tentar esclarecer tal tragédia e, por outro, de tentar narrar a sua própria prisão e o simultâneo desmoronamento do projeto político revolucionário acalentado pela organização em que o protagonista militou.

A trama é difícil e sinuosa, as ações relatadas entrecruzam-se em fragmentos, e a narrativa remete a um quebra-cabeça, que, aos poucos, por meio do acréscimo de detalhes – na medida em que a narração avança –, adquire a configuração do todo. Composta fragmentariamente, essa obra, assim como muitas outras produzidas sob a atmosfera repressiva e violenta dos anos 1970, apresenta várias nar-

rativas paralelas através das quais o narrador reflete sobre o sentido da luta, dos impasses enfrentados pelos militantes frente à brutalidade da repressão e dos tropeços do movimento guerrilheiro. Na medida em que o relato avança, é possível observar a descrição feita pelo narrador a fim de demonstrar a brutalidade cotidiana do Estado militar através de sua mais usual prática terrorista: a tortura, indiscriminadamente praticada na obscuridade dos porões ditatoriais.

Por meio da composição de *Em câmara lenta*, Tapajós demonstra que sua escrita não se restringira apenas à veiculação e à expurgação de suas conflituosas pulsões emocionais. Muito além disso, o autor busca alcançar a catarse através de uma construção que objetiva mostrar as constantes tensões ocorridas na militância, segundo a observação que faz Tânia Pellegrini ao discorrer sobre o assunto:

um dos personagens mais importantes da narrativa em questão é mesmo o próprio autor que, através de seu relato, sai em busca de uma catarse ao mesmo tempo particular e coletiva, junto ao público. Todavia, a procura de purgação, de descarrego, não minimiza por si essa literatura; explica-a, apenas, assinalando mais um aspecto, parte integrante e indispensável do contexto que a gerou (PELLEGRINI, 1996, p.29).

Renato Franco (1992), ao discorrer sobre essa obra, aponta sua estrutura temática e estética de modo a conferir atenção a um tipo de narrativa cuja preocupação está na originalidade com que conduz, ao longo do relato, a reflexão acerca dos dilemas da guerrilha e a apresentação dos mais variados e minuciosos detalhes dos combates armados. Quanto à estrutura fragmentada do texto, o crítico a avalia como resultado da dificuldade de o narrador relatar a história inteira e reconstruir completamente a memória de um passado histórico também fragmentado e desprovido de qualquer nexo lógico. Assim, o ato de narrar, é visto como um intrigante jogo de armar que – pouco a pouco, através do lento acréscimo de detalhes, por meio de procedimentos técnicos originários do cinema, como o *flashback* e a “câmara-lenta” – vai ganhando uma configuração mais nítida.

Em relação a *Em câmara lenta*, Janete Gaspar Machado atenta para o fato de a fragmentação que compõe a obra ser o resultado e a representação da impossibilidade de o narrador lembrar seu passado e retomar sua vida, dificultados pelas imposições da censura praticadas através da violência física e psicológica sofrida. Conforme a autora:

Sua forma narrativa objetiva recuperar a totalidade de um fato guardado na memória, através da recordação. A única possibilidade de coordenação dos movimentos da narrativa é a oferecida pelo narrador-personagem, que guarda na memória a sequência dos fatos, e os vai apresentando numa ordem que obedece a uma espécie de livre associação de ideias, a qual parece ser ditada por uma impossibilidade ideológica – força da censura – de apreender a totalidade em sua sequência causal lógica. Isto não quer dizer, simplesmente, que a censura é a única responsável pelos desvios formais operados na narrativa. Quer dizer (e também) que as forças repressoras, agindo continuamente, criam um bloqueio na própria memória do narrador-personagem, dificultando o relato [...]. Isto explica porque os trechos que compõem a narrativa parecem estáticos [...]. [E]sta fragmentação do texto é que leva o

leitor a refletir, por sua vez, 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, pp. 77-78).

O romance, com isso, exige uma reflexão acerca da linguagem reproduzida no texto da mesma forma que atenta para uma tomada de consciência sobre um passado próximo. Por meio de sua estrutura calcada em fragmentos, ao representar seu próprio dilaceramento formal, enquanto texto, representa também o dilaceramento da sociedade, conclui Machado. Trata-se, em chaves adonianas de interpretação, dos “antagonismos sociais que retornam às obras de arte como problemas imanentes de sua forma” (1970, p. 16).

Nesse livro, averigua-se a constante tentativa de recuperação do passado, na medida em que se volta para a história dos vencidos, configurando-se também no ataque ao inimigo que oprime e faz calar. Sendo assim, o romance não se restringe à mera denúncia do abuso de poder, ratificado através das barbáries e das atrocidades cometidas e por ela revelada. Ele vai além, pois luta, com um esforço descomunal, pela busca e pela recuperação das memórias apagadas, com o compromisso não só de levar ao conhecimento da sociedade o que se passou, mas de ser um elemento de alerta para aqueles sujeitos que passaram por experiência similar, mas que já não podem mais falar, nem exercer seu direito civil de deixar seu próprio depoimento à sociedade.

A narrativa de *Em câmara lenta*, aponta para dois objetivos básicos: a necessidade de elucidação dos acontecimentos repressivos e uma certa obrigação de prestar contas para com sua própria consciência, numa tentativa de avaliação dos erros e acertos das ações decorrentes da postura antiditatorial. Nota-se um narrador que tenta, por meio da reconstrução deficitária de sua memória, reavaliar o passado marcado pelo fracasso e também chegar à compreensão deste e dos acontecimentos bárbaros ocorridos em seu meio e que o perturbam constantemente. Em razão disso, a sua memória apresenta-se fragmentada, o que pode ser constatado no seguinte fragmento:

É muito tarde.

A imagem já se perdeu no tempo, mas está bem viva – como um corte de navalha [...].

É muito tarde. Mesmo que todas as informações reconstruam os fatos, mesmo que saiba exatamente quem estava lá, mesmo que o ódio atravessado na garganta possa encontrar rostos a serem destruídos. Não foi apenas uma pessoa que morreu, foi o tempo. De repente o mundo está cheio de algodão, espesso e pegajoso, as palavras não fazem mais sentido porque não nomeiam coisas – apenas soam como ecos, prolongados por ouvidos acostumados a classificá-los. O tempo acabou, mas os gestos continuarão a ser feitos, repetidos e aperfeiçoados (TAPAJÓS: 1977, pp. 13-15).

O protagonista conserva uma memória do passado, conforme se evidencia pelo retorno que faz no tempo de sua existência, um tempo em que, embora pareça distante, permanece preso ao seu presente. Essa percepção de um tempo que já se foi revela não só o seu compromisso em relatar tal passado, mas principalmente a sua impotência em tratar de um tempo que não pode ser consertado

no presente. É possível inferir, através do discurso do narrador, sua consciência em relação ao passado e as marcas deste deixadas, que impedem o presente de seguir seu curso normal. A tentativa de compreender e reavaliar o passado através da memória confere ao narrador a tomada de consciência de que, embora ele venha conseguir a obter todas as informações possíveis e, da mesma forma, consiga reorganizar, através de sua memória, tudo o que se passou, mesmo que encontre os culpados pelas atrocidades e violências cometidas, jamais conseguirá encontrar linguagem suficiente para expressar todo o sentimento de perda que restou em sua memória. As lacunas deixadas pelo apagamento das lembranças, ocasionadas através da violência da tortura vivida, não permitem acessar o todo dos acontecimentos, impossibilitando assim um relato com linearidade e consistência. Para o narrador, somente ficará aprisionada em sua memória a presença de gestos e de ações incompreensíveis.

Enrique Serra Padrós (2001), ao discorrer sobre os usos da memória enquanto reconstrução do passado histórico, afirma que, mesmo que a memória seja composta por experiências pessoais, as lembranças sempre serão o resultado da interação com outras pessoas. Dito em outros termos, a memória é construída ligada às lembranças das experiências e dos laços afetivos de pertencimento a um determinado coletivo social, e tais laços, a rigor, irão produzir, induzir e reforçar as lembranças comuns à memória social. Sendo assim, ocorrerá o surgimento de diversos grupos sociais, marcando e reforçando a consciência de fronteiras socioculturais vinculadas ao reconhecimento do seu pertencimento e de sua identidade. Ao considerar a memória como uma construção, o autor afirma que “ela é perpassada por mediações que expressam relações de poder hierarquizadas de acordo com os interesses dominantes, sejam eles aspectos de classe, políticos, culturais, etc” (2001, p. 81).

O autor acrescenta que a capacidade de lembrar possibilita a preservação dessa base comum de elementos – sejam eles políticos, sociais ou culturais – transformados em referência e identidade nas relações sociais. O ato de lembrar preserva as experiências históricas para as novas gerações. Assim, a ação de lembrar, realizada por um determinado grupo social ou por um indivíduo desse grupo, a fim de transmitir a outras gerações esse legado de experiências acumulado, muitas vezes, não é condizente e tampouco agrada a ideologia dominante responsável pela história positivista. Tal ação, por sua vez, irá fazer com que a elite dominante lance mão de estratégias para “apagar” da memória de determinados indivíduos o que convém ser esquecido ou desconhecido da sociedade (PADRÓS: 2001).

Segundo Jacques Le Goff (1996), uma das grandes preocupações das classes, dos grupos e dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas, é tornarem-se detentores da memória e do esquecimento. Para tais classes vinculadas ao poder, lembrar o que lhes é conveniente assim como deter o esquecimento e os silêncios da história resumem-se também a formas de manipulação da memória coletiva. O esquecimento, os silêncios e os não-ditos podem ser formas de ocultar o que não se quer revelado. Diante disso, é válido lembrar que o desconhecimento é também uma forma de apaga-

mento da memória, pois impede o posicionamento consciente e faz com que o sujeito permaneça na inércia do esquecimento coletivo².

Em câmara lenta, ao cumprir seu papel de veículo de denúncia contra as violências praticadas durante o regime militar, trata da questão da alienação dos sujeitos em relação à conturbada realidade social. Nessa obra, tal problemática refere-se à fracassada organização guerrilheira:

Os seis guerrilheiros tinham pela frente uma floresta imensa e desconhecida, armas ineficazes, uma ignorância quase total a respeito do que queriam fazer. Mas acreditavam [...].

Sonâmbulos de uma ideia grandiosa, meia dúzia de adolescentes exaustos, cambaleando para explodir um continente (TAPAJÓS, 1977, p. 17 e 40).

Nesse fragmento, nota-se a presença do grande ideal que nutria os guerrilheiros, que objetivavam a organização de uma grande guerrilha no norte do país, em plena floresta amazônica. Esses revolucionários acreditavam que, saindo da cidade e indo ao campo, iriam conseguir um grande número de adeptos à luta armada contra a Ditadura Militar. No entanto, não é bem isso o que acontece: o pequeno grupo de seis guerrilheiros não consegue encontrar pessoas dispostas a unir-se a eles e a lutar contra o regime imposto. Diante do fracasso da organização guerrilheira, da qual o narrador-protagonista também participava, ele se dá conta de quão ingênuos e sonhadores foram em almejar tal meta:

Agora eu sei, sozinhos, fazendo ações sem ir buscar os outros, os que sabem, os que precisam, os que querem, os que podem, assim sozinhos nós só poderíamos chegar onde chegamos, acabar um a um, perder tudo, a vontade, a esperança e viver somente com ódio e uma amargura [...]. Ele me disse que nesse tempo, dois anos a organização assentou, cresceu [...].

[E]u compreendi de repente uma verdade simples, óbvia, que eu devia ter sabido sempre, mas é preciso que morra um monte de gente, é preciso sacrifício e sangue pra se entender uma coisa simples, fácil e óbvia que nem essa, que nem isso tudo, apenas que é o povo, a massa, o proletariado que faz a revolução e não nós sozinhos que o que nós temos pra fazer é buscá-los e ensinar, educar, organizar e eles se levantarão e derrubarão tudo. E nós não entendemos, nem soubemos fazer isso e também que, para fazer isso, é preciso saber o que ensinar, como organizar e isso eu não sei, eu só aprendi outras coisas (TAPAJÓS, 1977, p. 159-160).

Através da rememoração desse passado em que o pequeno grupo de estudantes pretendia vencer uma legião de militares, ele se dá conta do despreparo e do desconhecimento que tinham em relação ao sistema político e social em que se encontravam. O narrador entende que não poderiam ter tido outro destino além daquele que tiveram – em que alguns foram mortos, outros presos e torturados –, pois não receberam um preparo adequado, não

² Mesmo concordando com Jacques Le Goff, cabe fazer uma indagação acerca do fato de por que, ainda na atualidade, mesmo a classe dominante que já é de certa forma integrada por pessoas que fizeram parte do grupo dos vencidos de outrora, ainda continua encobrindo, ocultando e dificultando o acesso aos documentos e aos registros de épocas de violência, como foi o caso da Ditadura Militar no Brasil.

tinham desenvolvido uma organização capaz de tal atitude. Após um tempo transcorrido, o narrador, então desiludido, entende que o que eles deveriam ter buscado antes de pegar em armas era conhecimento, era o contato com pessoas que podiam lhes ensinar o verdadeiro sentido de lutar em prol de justiça para, aí sim, levar esse conhecimento até outras pessoas, até a grande massa.

A questão da alienação social em que a grande parte da população vivia emergida encontra seu ápice de denúncia quando o narrador narra a situação em que viveram quando chegaram a um pequeno vilarejo isolado em meio à floresta amazônica. Nesse relato, ele lembra como foi o contato com aquelas pessoas que lá se encontravam:

Os guerrilheiros pararam e o venezuelano começou a falar, um discurso que misturava português e espanhol. Os outros se dispuseram em círculo em torno dele. Falou da miséria em que os caboclos viviam e os caboclos não sabiam que em sua vida havia miséria. Falou da exploração a que o povo era submetido e os caboclos sequer imaginavam que fossem explorados ou que pudessem sê-lo: desde sempre viviam assim. Ele falou ainda da luta para derrubar os opressores, convidando a que aderissem à guerrilha e os caboclos não sabiam contra quem lutar nem porquê (TAPAJÓS, 1977, p. 41).

Fica nítido nesse excerto que, se os próprios estudantes encontravam-se desorientados e sem preparo para enfrentar o problema da repressão e do regime militar, quanto mais as pessoas simples que viviam em meio à floresta e distante de tudo. Pode-se inferir, através de uma passagem como essa, a crítica que o narrador faz ao próprio sistema político desenvolvimentista que propunham os militares. Ora, se o país se direcionava para grandes avanços em todos os setores, segundo as propostas dos militares, como aceitar que pessoas ainda vivessem extremamente isoladas e alheias a tudo, “ali como a floresta e como o rio [...], presos à terra como árvores” (TAPAJÓS, 1977, p. 40). Nota-se que o narrador enfatiza como falaram a essas pessoas sobre a miséria, a exploração e a importância de se lutar contra tudo isso. Entretanto, parecia que esses indivíduos nada estavam entendendo, pois, como sempre haviam vivido assim, não sabiam que outra vida mais justa e mais digna era possível. A recorrente de rememoração e, neste ponto, direciona também para a reflexão das ações do passado e representa, pois, a memória de uma coletividade diretamente relacionada ao meio social e a quanto esse meio social permanecia alienado em relação à realidade e aos acontecimentos, bem como, em relação as suas próprias condições de vida.

A referência à violência física e às torturas representa, desse modo, as cíclicas rememorações similares de uma narrativa que, na medida em que avança, mostra-se cada vez mais abalada, prejudicada e comprometida pela violência sofrida e pelo conseqüente esquecimento que essa violência ocasionara. Nesse sentido, *Em câmara lenta* testemunha a violência física de modo muito explícito e audacioso, conferindo à narrativa um tom desesperador de denúncia perante tais brutalidades:

Com um esforço, continuava calada. Eles puxaram-na pelo braço quebrado, obrigando-a a sentar-se. Amarram-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 [...]. 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. Os policiais continuavam a bater-lhe no rosto, no estômago, no pescoço e nas costas, gritando palavrões entremeados por perguntas e ela já não poderia responder nada, mesmo que quisesse [...]. 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, uma dor que dominou tudo, apagou tudo e latejou sozinha em todo o universo como uma imensa bola de fogo [...]. Quando os ossos do crânio estalaram e afundaram, ela já havia perdido a consciência, deslizando para a morte com o cérebro esmagado lentamente (TAPAJÓS, 1977, p. 171-172).

A partir desse excerto, infere-se como o narrador-personagem se preocupa em relatar a violência em todos os seus detalhes. A forma como ele descreve as etapas da violência até culminar com a morte da vítima, sua companheira, é clara e destituída de qualquer máscara ou disfarce capaz de burlar a censura. Porém, o fato de tal passagem, repleta de detalhes, aparecer em sua narrativa apenas nas últimas páginas da obra pode inclusive ser vista como uma estratégia de ataque quando nada mais faz sentido, quando o narrador percebe que sua organização fracassou e que também perdeu sua companheira para o sistema repressivo e violento. Nessa etapa da narrativa, observa-se que o narrador já não se preocupa mais com o que lhe pode acontecer por denunciar de modo tão explícito as barbáries, pois nada mais tem a perder, e o que lhe resta é levar ao conhecimento dos outros o que ele agora sabia em relação às torturas e às mortes de pessoas inocentes.

A angústia vivida pelo narrador-protagonista diante da violência e da perda de sua companheira fica evidente em sua dificuldade para organizar pensamentos e memórias pretéritas. Tal constatação pode ser comprovada com passagens como a seguir:

O que fizeram com ela? O tempo bate nos ouvidos, passa gota a gota, o mundo arrebentado em milhares de pedaços, a casa vazia. O sorriso e as mãos, uma expressão tranquila, e de repente. A vida rachou no meio, ficou lá toda certeza possível. O próprio gesto, agora, é um movimento hesitante feito de diversas repetições. Como um vaso que cai: estilhaçado em pedaços irregulares. Alguma vez ele esteve inteiro? Estilhaços. Misturados no chão com uns restos de vida, um pedaço de rosto, uma frase, um livro rasgado. O tempo nos ouvidos: é muito tarde. O que deixou de ser feito, nunca mais será feito. É tarde. O que fizeram com ela? [...] 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 arrebentaram, 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 ela (TAPAJÓS, 1977, p. 38-43).

Nesse trecho, a dúvida que paira nos pensamentos do narrador – principalmente em relação ao que aconteceu com sua companheira, o que fizeram com ela e como foi morta – elucida a verificação de uma vida que não pode mais seguir seu curso normal, pois algo de muito grave aconteceu e fez com que tudo perdesse o sentido. Em razão desses abalos e dessa perplexidade, as imagens vêm à mente do narrador de forma fragmentada. Ele se dá conta da problemática que o atormenta, mas não consegue reunir as informações suficientes para entender o que aconteceu no passado para, talvez com isso, encontrar um sentido e seguir a vida. As imagens e lembranças que por ora se apresentam não são suficientes para fazê-lo entender a atual sensação de perda e desilusão em que se encontra.

A dificuldade para organizar de forma coerente e lógica o passado, bem como as poucas lembranças deste, demonstra quão árdua era a tarefa de trazer esse passado até o presente, mesmo que isso se fizesse necessário para ajudar os personagens a reerguerem suas vidas. De acordo com Walter Benjamin (1994), sempre existirá uma relação intrínseca entre o passado e o presente. O fato de o protagonista não conseguir lembrar com clareza a sua história de vida evidencia como sua mente foi abalada pelos acontecimentos desencadeados pelo poder dominante e pelas práticas de repressão comprometidas com o apagamento da memória formuladas no regime ditatorial.

A impossibilidade de se estabelecer um elo entre o passado e o presente retoma uma vez mais a ideia de correlação entre a memória e o esquecimento, tal como defendida por Seligmann-Silva (2003). Essa mesma ideia é ratificada por Renato Franco, (2003) quando enfatiza que tentar lembrar daquilo que fez parte do seu passado é uma forma de colocar o indivíduo diante de sua condição de homem cindido. Ainda segundo o autor, o conteúdo do esquecimento está relacionado à sua própria identidade, ao que, no passado, ele mesmo foi. Torna-se, assim, consciente de como está dilacerado, incapaz de unir o passado ao presente.

O sujeito sente necessidade de contar o que viveu, mas é incapaz de organizar os fatos em seu pensamento. A violência sofrida ocasiona uma cisão na memória, o que impossibilita o narrador não só de lembrar plenamente o passado, mas principalmente de encontrar um discurso apropriado para narrá-lo devido à intensidade do evento. O narrador não é capaz de organizar os episódios de maneira harmônica, e isso se dá em razão das circunstâncias históricas em curso, em especial, a repressão e as torturas sofridas por eles. Tais mecanismos traumáticos não permitem que o sujeito posicione-se criticamente como seria seu desejo, contribuindo inclusive para o esquecimento de muitos episódios e desencadeando uma narrativa esteticamente problemática, destituída de linearidade, enfim, uma escrita fragmentada.

Observa-se na narrativa uma tensão existente entre lembrança e esquecimento, entre revelação e ocultamento dos eventos violentos. Loiva Otero Felix ao discutir essa temática afirma que ao se estu-

dar a memória, “não se está apenas tratando da perpetuação de eventos, mas do esquecimento, dos silêncios e dos não-ditos” (FELIX, 1998, p.45). Segundo a pesquisadora, lembrança e esquecimento estão imbricados, não há uma oposição entre o que é verdadeiro e o que é falso, e o que ocorre não é uma contradição, mas uma zona intermediária entre esses dois polos, em que a verdade (alétheia) se desloca progressivamente em direção ao esquecimento (léthe), e assim reciprocamente. Ao se olhar para o esquecimento como um elemento fundador, não se pode deixar de perceber que ele nunca se dá de forma neutra em relação ao que deve ser esquecido ou a quem deve ser imposto o esquecimento. Usar-se das estratégias de esquecimento é, sem dúvida, uma possibilidade de manipulação da memória pelo poder. Cabe ressaltar ainda que “esquecimento ou silêncio é a potência da morte que se ergue frente à potência da vida”(FELIX, 1998. p. 45). Lembrar, portanto, é uma atividade desafiadora da vida em relação à morte.

A escrita em fragmentos, observada em *Em câmara lenta*, não se dá gratuitamente, mas é resultado de uma mente problemática e perturbada psicologicamente devido às experiências violentas. A ferida aberta deixada na memória impossibilita a assimilação dos acontecimentos traumáticos, impedindo a sua compreensão, de modo que o narrador não consegue encontrar palavras adequadas para utilizar e concatenar de maneira lógica o seu discurso. A fragmentação acaba sendo a materialização de uma mente confusa, a prova de que a linguagem não é suficiente para encobrir o trauma sofrido. Todavia, apesar das lacunas presentes em sua memória, o protagonista do livro atenta e persiste numa denúncia que se refere às formas como o sistema vigente da época se manifestava em relação aos desaparecimentos e mortes de pessoas que eram presas e torturadas:

Principalmente agora, com toda essa gente sendo “atropelada”, caindo debaixo de caminhões ou mesmo da escada até virar uma coisa sangrenta, pasta de gente [...]. Porque com quase todos foi assim, todo mundo sabe que a notícia do jornal é uma mentira, o que fizeram com ela? (TAPAJÓS, 1977, p.18).

A referência à tentativa de ocultamento da violência que era praticada contra os presos militantes fica explícita quando o narrador, através do uso da palavra “atropelada”, ironiza a frieza com que eram tratados os casos de pessoas que apareciam mortas. Da mesma forma, estende sua crítica a como eram divulgadas essas notícias nos jornais. Isso porque, apesar de as pessoas saberem que os mortos que apareciam completamente desfigurados não poderiam ter sido simplesmente vítimas de atropelamentos ou de outro acidente qualquer, eram essas as versões que predominavam nos meios de comunicação de massa, ocultando a verdade e mascarando a violência praticada.

Como se averigua, discutir o processo narrativo de *Em câmara lenta* permite que se avalie a penosa luta por parte de seu narrador contra o esquecimento imposto pelo poder.

Diante disso, torna-se imprescindível observar como lentamente a narrativa se constitui em tentativa de (re)organização e de (re)estruturação de histórias de vida marcadas pela violência. O narrador-protagonista busca, através da recuperação da memória e da possibilidade de narrá-la, uma forma de (re)integração social e um espaço para expor a sua versão da história, mesmo que em desacordo à versão oficial.

Também para o narrador-protagonista de *Em câmara lenta*, por algumas vezes, as palavras lhe parecem destituídas de qualquer sentido e inúteis para lhe ajudar na tarefa de rememoração e de denúncia. Assim como se observa:

[n]ão foi apenas uma pessoa que morreu, foi o tempo. De repente o mundo está cheio de algodão, espesso e pegajoso, as palavras não fazem mais sentido porque não nomeiam coisas – apenas soam como ecos, prolongados por ouvidos acostumados a classifica-los. (TAPAJÓS, 1977, p.15-16).

Para o narrador de *Em câmara lenta*, o mundo que o cerca já não apresenta mais nenhum sentido, de forma que a própria linguagem também já lhe parece carente de significado e de importância. Para as lembranças recuperadas através de poucas e vagas informações, que eventualmente lhe são oferecidas em relação ao seu passado, ele não consegue encontrar palavras adequadas para internalizá-las em seu relato, ficando sempre frases por concluir e perguntas sem respostas. O sujeito sente necessidade de contar o que viveu, mas é incapaz de organizar os fatos em seu pensamento. O trauma da violência, sofrido pelos protagonistas, opera uma cisão na memória, o que os impossibilita não só de lembrar o passado, mas principalmente de encontrar linguagem apropriada para narrá-lo devido à grandiosidade do evento. Os narradores não são capazes de organizar os episódios de maneira harmônica, e isso se dá em razão das circunstâncias históricas em curso, em especial a repressão e as torturas sofridas por eles. Tais mecanismos traumáticos não permitem que o sujeito posicione-se criticamente como seria seu desejo, contribuindo inclusive para o esquecimento de muitos episódios e desencadeando uma narrativa esteticamente problemática, destituída de integridade e linearidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entretanto, discutir o processo narrativo de *Em câmara lenta* permite que se avalie a penosa luta entre o lembrar e o narrar por parte de seu narrador e o que ela representa. A narrativa é uma constante tentativa de (re)organização e de (re)estruturação de acontecimentos da vida marcadas pela violência. O narrador protagonista busca, através da recupe-

ração da memória e da possibilidade de narrá-la, uma forma de (re)integração social e um espaço para expor a sua versão da história, mesmo que em desacordo à versão oficial.

Benjamin (2006), ao discorrer sobre o conceito de história, insiste na reconstrução desta por meio da rememoração. Para o teórico, torna-se imprescindível trazer à tona o passado deixado à margem pelo método historicista, o qual se preocupa em narrar somente a versão dos vencedores, abafando a história dos oprimidos. Em outros termos, conforme Jeanne Marie Gagnebin (1982) o historicismo acaba por mascarar a luta de classes e por contar a história dos vencedores, culminando, assim, no apagamento da memória dos excluídos, isto é, dos esquecidos da memória oficial. Ainda segundo a autora, cabe ao historiador materialista não deixar essa memória dos excluídos esquecida, mas zelar pela sua conservação e, com isso, contribuir na reapropriação desse fragmento de história. Nesse sentido, para Benjamin, “[c]ada geração recebe assim uma ‘tênue força messiânica’, porque cabe a cada presente resgatar o próprio passado; não apenas guardá-lo e conservá-lo, mas também libertá-lo” (BENJAMIN, 2006, p. 224).

Para finalizar, cabe mencionar Nelly Richard (2002) quando afirma que recordar as tensões e os dilaceramentos da arte da memória é uma forma de resgatar dessa memória um campo de forças plurais e divergentes, para, assim, abrir uma multiplicidade de pontos de vista. Para a autora, as contradições históricas oriundas dos distintos pontos de vista não podem permanecer silenciadas de acordo com a vontade de uma ideologia que busca abolir qualquer “‘corpo estranho’ que se apresente como ameaça à clarividência de uma história social e cultural falsamente harmonizada consigo mesma” (RICHARD, 2002, p. 57).

Assim, narrar as memórias da experiência vivida por parte do protagonista de *Em câmara lenta* configura-se num grande caleidoscópio em que se unem pequenas peças de uma grande totalidade; peças essas que, muitas vezes, representam realidades tidas até então como desconhecidas. Ao se abordar a temática referente às diversas formas abusivas de repressão e de violência praticadas sob a forma de tortura, durante o período ditatorial, observa-se que o resultado não poderia ter sido outro, a não ser o apagamento da memória dos indivíduos e, conseqüentemente, o apagamento de uma história que a elite não queria que fosse lembrada e repassada. Desse modo, reforça-se uma necessidade cada vez maior de se (re)visitar esse passado obscuro e trazê-lo para discussão no presente. Através da percepção dos distintos pontos de vista desse passado, a sociedade poderá compreendê-lo para entender o presente e planejar o futuro de modo a evitar acontecimentos semelhantes.

RESUMEN: El presente artículo aborda el drama de las víctimas de la Dictadura Militar brasileña (1964-1985) desde la observación de la dificultad encontrada de recordar para narrar lo ocurrido. Con el discurso del narra-

dor-personaje de *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós, se buscó traer luz a las cicatrices dejadas en la memoria de las víctimas de ese período violento, notables en una narrativa que se muestra problemática al presentar una escritura fragmentaria y un discurso conturbado y deficitario. Lo que se puede inferir es que la fragmentación observada en la narrativa es la materialización de una mente confusa y dañada por las lagunas de la memoria, ocasionadas por la violencia practicada para con todos los que se mostrasen contrarios al sistema opresor.

Palabras-clave: Ditadura Militar, violencia, memoria, olvido.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. São Paulo: Edições 70, Martins Fontes, 1970.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. Vol. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense. 2006.

FELIX, Loiva Otero. História e memória: a problemática da pesquisa. 1998.

FRANCO, Renato. Itinerário político do romance pós-64: A festa. 1998.

_____. *Ficção e política no Brasil: os anos 70*. 1992. 140f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade de Campinas, São Paulo, 1992.

_____. 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.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória e libertação. In: _____. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HOBBSAWM, Eric. A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991). 1995.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1996.

MACHADO, Janete Gaspar. *Os romances brasileiros nos anos 70: fragmentação social e estética*. Florianópolis: UFSC, 1981.

PADRÓS, Enrique Serra. Usos da memória e do esquecimento na história. *Letras*, Santa Maria, PPGL-UFSM, n. 22, jan./jul., 2001.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Paulo: EDUFScar, Mercado de Letras, 1996.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória e literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

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