

ÉTICA DA MEMÓRIA, VIOLÊNCIA E RESISTÊNCIA EM *CARAPINTADA*, DE RENATO TAPAJÓS

ETHICS OF MEMORY, VIOLENCE AND RESISTANCE IN RENATO TAPAJÓS'S
CARAPINTADA

Carlos Augusto Costa¹

RESUMO: Este trabalho analisa e interpreta a narrativa ficcional *Carapintada* (1993), de Renato Tapajós, procurando avaliar a atitude de resistência das personagens e seu compromisso ético com a memória da violência provocada pela Ditadura Militar brasileira (1964-1985).

PALAVRAS-CHAVE: Memória. Resistência. Violência. Testemunho.

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

(Theodor W. Adorno)

“O que seria de mim / se eu não tivesse o meu sonho / aprisionado no chão / que germinou esse medo”.

(Taiguara)

No momento em que escrevo este texto, três canais abertos de televisão exibem três programas de grande audiência. Eles têm em comum, em alguns quadros, o objetivo de testar a capacidade de resistência dos participantes em situações que lembram práticas de tortura. Em todos os casos, o apelo à violência física e psicológica é dominante, mesmo que esta seja escamoteada pelo efeito do espetáculo. Por dinheiro ou fama (na maioria das vezes efêmera) os participantes dançam por horas ininterruptas; são pendurados pelas roupas íntimas em guindastes até que elas se rompam; rastejam e andam de joelhos em movimento circular até que, com as pernas travadas, os pés calejados, os cotovelos e joelhos em “carne viva”, corpo e mente não resistem à dor e sucumbem, para o deleite e admiração dos espectadores. Indivíduos torturados ao vivo para pessoas do Brasil e do mundo assistirem sem comoção, apenas curtindo o saco de pipocas e o refrigerante ou cerveja que patrocina o programa.

¹ Aluno de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (USP), sob orientação do Prof. Dr. Jaime Ginzburg. Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq. E-mail: carlosaugustocosta@usp.br

A lista de programas de entretenimento desta natureza é longa, incluindo-se aí diversos filmes e desenhos animados, até mesmo quadros humorísticos que parodiam o sofrimento de grupos sociais, ou de uma nação inteira, como no caso do filme *A taça do mundo é nossa*, protagonizado por humoristas do programa *Casseta e Planeta*. No geral, essas produções não apenas incitam de alguma forma o ser humano a praticar violência e não refletir criticamente sobre ela, como também levam pessoas a encarar a violência como algo banal, digno de piada. A expressiva audiência alcançada no momento de sua exibição ratifica a crise dos padrões de gosto e a falta de conscientização de grande parte da população brasileira em relação a diversas formas de violência que, há algumas décadas, foram usadas como instrumentos de repressão militar. Uma significativa parcela da recente produção cultural nacional tem contribuído substancialmente para a reprodução dessas práticas que mesmo com o fim da ditadura continuam presentes em diversos setores da sociedade. Muitos indivíduos não se dão conta dessa continuidade, tratando casos de violência com total ignorância.

Para o crítico Idelber Avelar, o que se observa muito disseminado nos países latino-americanos que passaram por processos ditatoriais, especificamente no Brasil, é uma espécie de “luto triunfante” (AVELAR, 2003, p. 161). Com esta expressão o autor se refere à ilusão de se acreditar que se está recuperado das perdas provocadas pelas ditaduras na América Latina. Essa ilusão, muito alimentada pelo espírito festivo, impede que a sociedade tome consciência de que, na verdade, o luto ainda permanece. Trata-se de um ofuscamento da visão e da memória que promove a repetição de práticas violadoras dos direitos humanos em escalas cada vez mais alarmantes.

De acordo com Renato Janine Ribeiro (1999, p. 11-12), o Brasil passou por dois traumas coletivos ao longo de sua formação: o violento processo de colonização e os atos de crueldade provocados pelo sistema de escravidão. Para ele, esses traumas ainda não foram completamente superados e continuam presentes nas estruturas de organização social brasileira, a espera do “ajuste de contas” com o passado. Além desses, outros eventos históricos ocorridos no Brasil podem ser apresentados a partir da perspectiva de Ribeiro, principalmente no que se refere ao trauma coletivo, entendido aqui como um acontecimento histórico que provoca descontinuidade no funcionamento das instituições sociais, e que pode acontecer quando há uma inadequação entre expectativas sociais e comportamentos institucionais em uma determinada sociedade.

Partindo deste ponto de vista, é possível afirmar a Ditadura Militar ocorrida no Brasil entre os anos de 1964 e 1985 pode ser entendida como um evento que desestabilizou as relações entre sociedade e instituições de segurança pública e defesa nacional. Suas práticas de repressão, censura e tortura promoveram descontentamento entre os setores de oposição. Para Roberto DaMatta, todas as formas de organização social são historicamente controladas por meio do uso da violência. Esta é parte constitutiva da condição humana e é praticada a partir dos mais variados instrumentos e mecanismos de manutenção do poder sobre a vida em sociedade. No caso brasileiro, o sociólogo afirma que, além de constitutiva, a violência tem função normatizadora, com alto grau de valoração por diversos setores da sociedade que legitimam seu uso em situações específicas, principalmente quando o objeto de interesse se constitui a partir do ponto de vista das classes dominantes. Uma tomada de posição crítica em relação a esta questão não permite meio-termo ou relativizações: “se não é denúncia, é elogio” (DAMATTA, 1982, p. 12-13).

O século XX é caracterizado por Eric Hobsbawm como uma “era de catástrofe” (HOBSBAWM, 1995, p. 16). Em uma dimensão planetária, viveu-se a angústia da emergência de sistemas de governo fascistas e totalitários, o que gerou consequências devastadoras, como a destruição de cidades inteiras e a aniquilação de milhares de pessoas, dentre elas, aproximadamente seis milhões de judeus. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, assistiu-se a ascensão de duas superpotências (Estados Unidos e União Soviética), que passaram a disputar o controle do mundo até o fim da década de 1980. O clima, nestas circunstâncias, só poderia ser de medo e perplexidade.

Paralelo a esses acontecimentos, o Brasil passaria por dois momentos políticos caracterizados pelo autoritarismo e suas consequentes práticas de violência que provocaram desordem no funcionamento de suas instituições sociais. O primeiro diz respeito à implantação da ditadura do Estado Novo (1937-1945), comandada por Getúlio Vargas. O segundo momento, o mais longo, refere-se à Ditadura Militar iniciada em 1964 e que se estendeu até 1985. Momentos diferentes que possuem vários aspectos em comum, como a proibição da liberdade de expressão, cassação de mandatos políticos, censura dos meios de comunicação, tortura e assassinato de opositores ao regime.

A restituição da democracia no Brasil não significou o desaparecimento das atrocidades provocadas principalmente pela última ditadura. Ao contrário, observa-se a continuidade de muitas de suas práticas nos diversos setores sociais, o que tem trazido para o centro das atenções da intelectualidade brasileira atual uma série de discussões pautadas nas

atitudes a serem tomadas como forma de impedir a repetição dessas práticas. Com isso, uma pergunta se lança diante de nós: o que tem feito a produção cultural brasileira para a preservação da memória e conscientização sobre seu passado recente?

No que concerne ao campo literário, é de se reconhecer o compromisso social de muitos escritores que produziram e têm produzido excelentes obras sobre os horrores do regime militar. Ao abordar questões relevantes sobre os violentos anos de ditadura, esses escritores desempenham um papel importante na formação do país, principalmente no tocante à recuperação mnemônica de um passado conflituoso, como forma de contribuir para o seu não esquecimento e, assim, evitar que se repita. É o caso de Milton Hatoum (*Cinzas do Norte*), Raduan Nassar (*Lavoura Arcaica*) e Luis Fernando Veríssimo (*O condomínio, A mancha*). Entretanto, há algumas décadas, parte considerável da crítica especializada vem minando o campo de debates sobre o valor artístico de diversas obras exclusivamente canônicas, deixando à margem importantes textos nem sempre reconhecidos pelo seu valor cultural. É o caso notável da narrativa ficcional *Carapintada* (1993), do escritor e cineasta paraense Renato Tapajós, que apresenta um universo de questões provocadoras e, por este motivo, merece nossa atenção.

O romance foi publicado pela primeira vez em 1993, um ano após o *impeachment* do ex-presidente Fernando Collor de Melo. Em entrevista concedida à editora que publicou o livro, Renato afirma se tratar de uma tentativa de compreender como um jovem que participou da campanha para a deposição de Collor se comportaria em meio aos conflitos entre militares e estudantes durante a ditadura. Contudo, a narrativa ganha fôlego, e o que parecia se tratar de uma simples comparação entre o processo de resistência à ditadura e o levante dos carapintadas contra a “corrupção”, foi se transformando em um conjunto de problematizações que envolvem questões pontuais, como: 1) mecanismos de tortura e a consequente destruição física e psicológica do torturado; 2) resistência à ditadura; e 3) políticas de memória e esquecimento.

Este estudo pretende compreender como esses elementos sociais estão formalmente estruturados em *Carapintada*. Por conseguinte, procura-se avaliar a atitude de resistência das personagens e seu compromisso ético com a memória da violência provocada pela ditadura militar brasileira, estabelecendo juízos de valor sobre o livro.

As reflexões aqui expostas se fundamentam na noção de historicidade do texto literário. A *Teoria estética* de Theodor W. Adorno oferece possibilidades de compreensão das relações entre violência social e forma literária. Um de seus principais pressupostos, o que

direciona a presente análise, é o de que “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes de sua forma” (ADORNO, 1988, p. 16).

Em seus estudos, o pensador alemão elabora uma concepção de epopéia diferente da construída por Hegel em suas reflexões sobre a poesia épica. Na visão deste último, a violência é inerente à forma da obra literária. Entretanto, o herói épico hegeliano é levado a desenvolver sua disposição à violência para defender “interesses do caráter nacional” (GINZBURG, 2007, p. 2). Já para Adorno, a questão central não é saber se há coerência entre o ato violento do herói e os interesses de sua nação, ou mesmo se é legítima ou não sua atitude, uma vez que este sujeito se tornou fragmentado, “entregue à aniquilação de si, exposto à constante ameaça de catástrofe” (Idem, p. 2). Segundo Ginzburg, Adorno ocupa-se em examinar a violência presente na epopéia como representação de um momento histórico caracterizado pelo conflito social, independente de qualquer forma de nacionalismo. Com isso, pode-se avaliar a contribuição crítica de escritores para “o debate e a transformação do processo histórico” (Idem, p. 2).

Um detalhe importante deve ser assinalado aqui. Renato Tapajós foi militante de esquerda durante a ditadura. Pertenceu à Ala Vermelha do PC do B, e participou da luta armada. Foi preso duas vezes. A primeira em 1969, permanecendo cinco anos em vários presídios de São Paulo. Durante esse período sofreu diversas formas de tortura e teve vários colegas mortos pelos militares. A segunda foi em 1977, por conta da publicação do romance *Em câmara lenta*, escrito dentro da prisão. Ficou detido durante um mês, ficando quinze dias em situação de incomunicabilidade. De acordo com os relatores, o livro foi censurado por conter atos de subversão e agressão ao governo militar, e só voltou a ser publicado novamente em 1979². Essa experiência do escritor encontra ressonâncias não apenas em suas atuais concepções políticas, como igualmente em praticamente toda sua produção cultural (Renato também é um brilhante cineasta, tendo recebido vários prêmios nacionais e internacionais, como o prêmio de melhor filme no famoso Festival Internacional de Filme de Leipzig, na Alemanha, pelo documentário *Vila da Barca*, de 1968).

Com essas colocações, Renato pode ser caracterizado, em certa medida, como um escritor engajado, considerando as devidas ressalvas feitas sobre o assunto por Benoît Denis no livro *Literatura e engajamento*. Segundo ele, “o escritor engajado é aquele que assumiu, explicitamente, uma série de compromissos com relação à coletividade, que ligou-se de

² Essas informações estão presentes na entrevista que realizei com o escritor no dia 11 de maio de 2009.

alguma forma a ela por uma promessa e que joga nessa partida a sua credibilidade e a sua reputação” (DENIS, 2002, p. 31). Por outro lado, o autor acrescenta que uma das várias contrapartidas do engajamento é a renúncia a certos prestígios e privilégios diretamente relacionados ao estatuto do escritor. Nessa perspectiva, um julgamento mais abrangente sobre o engajamento do escritor paraense exige um trabalho de investigação mais detido, com critérios de avaliação muito bem elaborados.

Carapintada se passa em São Paulo, no ano de 1969. Durante dois dias, Rodrigo tem a experiência de participar ativamente de algumas ações armadas que se desenvolvem em torno do resgate da militante Kioko, personagem brutalmente torturada pelos militares. Misteriosamente, o protagonista é transportado no tempo. Um desmaio é o mecanismo de mediação entre o presente da narrativa e a realidade reconstituída no tempo. Com a descontinuidade do tempo, a atenção do leitor é redobrada, pois seu olhar é alternado entre os acontecimentos da ditadura e a campanha pelo *impeachment*.

Narrada em terceira pessoa, a história tem um ponto de vista observador, onisciente e praticamente livre de intromissões. Seria possível associar estes caracteres ao típico narrador do Realismo. Entretanto, a ausência de distanciamento entre narrador e matéria narrada elimina a possibilidade de contemplação totalizadora do objeto. Pouco se sabe sobre a subjetividade das personagens. Nessa perspectiva, a focalização também se fragmenta, sendo revezada principalmente entre o olhar de Rodrigo, de Cláudia, que assume a função “beatriceana” de introduzir e conduzir Rodrigo no universo dos protestos e ações, e o de Kioko, testemunha direta da violência.

De acordo com Ginzburg, na visão de Walter Benjamin, o crescimento das cidades tem influência nesse processo de encurtamento do olhar do indivíduo. O ritmo acelerado da vida moderna intensifica a possibilidade do *choque* entre individualidades com valores e interesses diferentes. Torna-se necessária, então, a convivência coletiva em constante estado de alerta, ou “esquivar-se a essa convivência” (GINZBURG, 2007, p. 4). Para quem prefere conviver, a inquietação com a ameaça de catástrofe impede a contemplação distanciada (aurática) dos acontecimentos. Com isso, qualquer tentativa de observar, descrever ou comentar o objeto com profundo grau de intimidade se torna precária.

Essas questões não podem ser dissociadas dos problemas relacionados à figura do narrador do romance moderno. Dois estudos paradigmáticos realizados sobre o assunto são bastante pertinentes para esta discussão.

Walter Benjamin, ao discorrer sobre o narrador na obra de Nicolai Leskov, defende a existência de uma estreita relação entre o ambiente catastrófico vivido pela humanidade, principalmente ao longo das primeiras décadas do século XX, e o empobrecimento da “faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Este empobrecimento se faz perceber a partir do surgimento do romance moderno, cuja razão de existir está associada, afirma Benjamin, à invenção da imprensa. Segundo ele, a capacidade que tinha o narrador de dar conselhos e, com isso, transmitir sabedoria (seja de maneira a moralizar a sociedade ou, simplesmente, construir modos de vida) teria se perdido.

Na distinção que faz entre narrativa e romance, Benjamin afirma que o narrador (especificamente o emigrante e o sedentário, representados por Benjamin nas figuras do marinheiro e do camponês, responsáveis pelas narrativas orais) é o único capaz de transmitir sua própria experiência, ou mesmo a experiência de outras pessoas, e associá-las à experiência dos ouvintes. Já o romancista (neste caso, o narrador do romance) encontra-se destituído da capacidade de narrar, pois se encontra solitário, sem interlocução. Como diz Benjamin, o que está na base do romance “é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (Idem, p. 201).

Nessa mesma linha de pensamento, Adorno apresenta uma questão que pensamos ser fundamental para os propósitos deste estudo. Em seu ensaio intitulado “Posição do narrador no romance contemporâneo”, o autor ratifica a ideia de empobrecimento da capacidade de transmissão de experiências por parte do narrador, ao afirmar que “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”, e que “o que se desintegrou foi a identidade da experiência” (ADORNO, 2003, p. 55-56). Ele não apenas reconhece de maneira similar a Benjamin a influência dos eventos catastróficos do século XX no ato de narrar, como também vê o romance como o gênero mais apropriado para falar da aniquilação do indivíduo diante de um sistema excludente. Isso ocorre justamente porque o romance é fruto desse processo de aniquilação. Segundo Adorno, “a reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a auto-alienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte” (Idem, p. 57).

Assim como Benjamin, Adorno também se refere ao soldado que retorna da guerra, impossibilitado de narrar o que viveu. A guerra funcionaria como uma não-experiência, uma fissura entre sujeito e linguagem, ou, entre sujeito e possibilidade de articulação linear da

linguagem. Falar da vida em constante conflito só é possível por meio de algo fadado ao próprio conflito. Nesse sentido, o romance torna-se espaço de uma forma e de uma linguagem fragmentadas que de acordo com Adorno se aproximariam muito do que se pode observar no cinema, na indústria cultural em geral, e na reportagem. A *distância estética* do narrador torna-se semelhante à do jornalista e a do produtor de cinema, que manipula o leitor/espectador de maneira vertiginosa: “o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa das máquinas” (Idem, p. 61). Porém, não é apenas a visão (o olhar) que é cindida, mas também a linguagem. Por isso, Adorno chama a atenção para o que seria previsível diante deste contexto: “Noções como a de ‘sentar-se e ler um bom livro’ são arcaicas. Isso não se deve meramente à falta de concentração dos leitores, mas sim à matéria comunicada e à sua forma” (Idem, p. 56).

De volta ao romance, outras personagens surgem ao longo da narração com funções secundárias, mas alcançam certo grau de importância porque estão diretamente ligadas à resistência. É o caso de Xavier, espécie de coordenador da organização; Osvaldo, que havia participado das lutas camponesas pela posse da terra no interior do Nordeste; Carlos, Laura e João, lideranças do movimento estudantil secundarista; além de uma freira, um médico, o tio e o pai de Rodrigo.

Para fins de organização, vamos nos deter na análise de *Carapintada* a partir das três questões centrais apontadas anteriormente, sob o risco de perder de vista outros elementos e temas recorrentes no texto, igualmente relevantes para os estudos da produção cultural brasileira contemporânea.

Como dissemos, o núcleo da história é o resgate da personagem Kioko de dentro do hospital onde se recuperava dos ferimentos causados pelos militares. Assim é descrita a cena do encontro entre a militante, ainda deitada no leito, e Rodrigo e a freira, ambos designados para resgatá-la.

A voz da freira era doce, quase um sussurro. O biombo claro refletia um pouco da luz da janela, criando um ambiente fantasmagórico. Kioko se virou na cama e olhou para ela. Rodrigo prendeu a respiração e precisou contrair os músculos para se controlar ao ver aquele rosto com imensas olheiras de sangue pisado, o canto da boca rasgado por um ferimento, o nariz coberto por um curativo, o cabelo aderindo à testa suada. O rosto de quem havia apanhado sem piedade, muitas vezes seguidas (TAPAJÓS, 2007, p. 32).

Após a ação, o narrador concentra a narrativa em uma sequência de páginas em que é apresentado o depoimento de Kioko. A personagem está dentro de um quarto, em uma casa que serve de esconderijo para a organização, juntamente com Rodrigo e Cláudia, que a escutam com perplexidade.

– Eu nem mesmo sabia que estava grávida – contou Kioko. – No segundo dia, depois de me baterem muito, veio uma hemorragia muito violenta. Eu tinha abortado. [...]
– É difícil falar de algumas coisas... – continuou Kioko baixinho. – É mais fácil contar que eles me penduraram no pau-de-arara e me deram choques do que... [...]
– Eu preciso contar. – A voz de Kioko estava um pouco mais firme. – Acho que vou precisar contar tudo isso muitas vezes... até me livrar dessas lembranças. [...]
– Ele então começou a me chutar, ali no chão – continuou Kioko. – Tentei me defender, me encolhendo toda, mas não teve jeito. Vários chutes me pegaram na Barriga, eu senti uma pontada muito forte no ventre e, logo depois, o sangue escorrendo por baixo, numa hemorragia que me pintou as coxas de vermelho. [...]
– Demorou algum tempo até que ele veio cambaleando para cima de mim. Começou a me bater totalmente sem controle, socos tapas, chutes. A violência das pancadas acabou me jogando no chão e ele continuou a me chutar, gritando coisas desconexas. [...]
– Desmaiei. Acordei na cela, muito mais tarde. Notei que estava coberta com um lençol e que tinha febre. Febre alta, aliás. Daí pra frente as coisas se confundem. Não sei quanto tempo passou, não sei o que era delírio da febre e o que era realidade. Só fui recobrar a consciência naquela cama do hospital. [...] (Idem, p. 45-47).

Alguns pontos deste recorte merecem ser destacados com muito cuidado. Primeiramente, *práticas de tortura utilizadas pela ditadura, bem como suas consequências no torturado*, são ficcionalmente reconstituídas no texto, como procedimento de destruição física da personagem. Kioko sente dificuldade de falar sobre o evento. Por duas vezes ela interrompe o próprio discurso, como se sua continuidade pudesse lhe causar mais dor e sofrimento: “– É difícil falar de algumas coisas...”; “– É mais fácil contar que eles me penduraram no pau-de-arara e me deram choques do que...”. Mais adiante, Kioko se refere à necessidade de falar constantemente sobre o acontecido, como maneira de esquecê-lo: “Acho que vou precisar contar tudo isso muitas vezes... até me livrar dessas lembranças”. A tortura se torna mais intensa porque a personagem se recusa a falar nomes de outras pessoas envolvidas nas ações. O depoimento encerra com a descrição da destruição psicológica da personagem, e sua consequente relação precária com o tempo e a realidade histórica: “Daí pra frente as coisas se confundem. Não sei quanto tempo passou, não sei o que era delírio e o que era realidade”. Sua fala é objetiva, não havendo espaço para expressões próprias do discurso literário tradicional, como as figuras de linguagem.

Para Seligmann-Silva, os primeiros anos que sucederam o período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) evidenciaram o “estabelecimento de uma nova abordagem da produção literária e artística” (SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 7) no âmbito europeu, em especial, na Alemanha. Várias obras literárias foram produzidas à luz dos parâmetros da chamada *literatura de testemunho*. Os eventos catastróficos ocorridos durante a guerra se tornaram tema principal da representação literária de uma nova e, até aquela época, inimaginável realidade.

O aspecto singular dessa emergente modalidade literária consiste na premente necessidade de narrar as experiências vividas pelos sobreviventes da *Shoah* que passaram por situações-limite e, ao mesmo tempo, o reconhecimento da impossibilidade de narrá-las, dado o caráter traumático dessas experiências. Seu discurso testemunhal corresponde, então, a uma tensão entre a linguagem (comprometida pela experiência traumática) e o “real” (a realidade vivenciada pelo sobrevivente de uma situação-limite). Essa dificuldade de narrar o evento também está associada ao esforço do narrador (ou personagem) em dar testemunho de sua experiência e, ao mesmo tempo, precisar esquecê-la. Segundo Seligmann-Silva, duas características principais da literatura de testemunho derivam desta tensão: a *literalização*, como incapacidade de narrar por meio de metáforas, e a *fragmentação*, como manifestação de uma memória caracterizada pelo trauma.

Na América Latina (mais especificamente na América espanhola), a literatura de testemunho (ou *testimonio*) foi desenvolvida principalmente a partir da institucionalização de regimes autoritários, iniciada com a revolução cubana. Seligmann-Silva comenta que suas características são praticamente as mesmas daquela literatura produzida na Europa, sendo que a principal diferença entre ambas está na maneira como abordam suas temáticas. Enquanto a literatura de testemunho se ocupa em narrar as experiências dos sobreviventes da *Shoah*, a de *testimonio* procura denunciar os atos de violência e opressão provocados pelas ditaduras latinoamericanas.

Pensando nessas duas categorias de representação literária, Seligmann-Silva propõe um denominador comum entre elas, qual seja, um “teor testemunhal”, principalmente quando se está diante de obras que têm como tema uma situação-limite. De acordo com o autor,

A literatura expressa o seu *teor testemunhal* de modo mais evidente ao tratar de temas-limite, de situações que marcam e “deformam” tanto a nossa percepção como também a nossa capacidade de expressão. O testemunho alimenta-se, como vimos,

da necessidade de narrar e dos limites dessa narração (subjetivos e objetivos, em uma palavra: éticos) (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 40).

Após a tortura, a personagem Kioko passa a demonstrar sinais próprios da pessoa que passa por situações traumáticas. A teoria psicanalítica freudiana define o trauma como uma “fixação no momento do acidente traumático” (apud SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000, p. 66). De acordo essa definição, a fixação ocorre devido a uma incapacidade de elaboração da cena que provocou o trauma, gerando um efeito fantasmagórico na mente do indivíduo traumatizado. A estabilidade do aparelho psíquico é abalada ao entrar em choque com os estímulos excessivos de realidade, levando o indivíduo a estabelecer precárias relações com o mundo externo. Disso derivam algumas características constitutivas da pessoa traumatizada, como a incapacidade de enlutar, isto é, de superar o trauma, o abalo nas relações com o tempo, a dificuldade de narrar o evento vivido, bem como a incapacidade de narrá-lo por meio de metáforas, o que leva o sujeito a produzir enunciados literais e fragmentados. No caso do discurso de Kioko, em certa medida, todas essas características são bastante visíveis.

Visitando a história, encontramos referências diretas entre o depoimento de Kioko e testemunhos reais de pessoas que passaram pela experiência da tortura durante o regime militar. Em seu artigo *Escritas da Tortura*, Ginzburg (2001) faz referências a relatos de vítimas de tortura presentes nos livros *Relatório Azul* e *Memórias do Silêncio*. Citemos um pequeno trecho de um dos relatos:

Vieram então socos de todos os lados [...] Aumentou a violência. Ligaram fios e vieram choques. Fiquei muda daí para frente [...] Fui colocada no pau-de-arara. Conheci o terror da dor física violenta, quase insuportável, e a dor de alma daquele horror que eu jamais imaginara que pudesse existir [...] Minha indignação cresceu violentamente quando resolveram queimar minha vagina e meu útero [...] E eu seguia muda. A raiva era tanta que não conseguia gritar (GINZBURG, 2001, p. 142).

Neste depoimento, assim como acontece no romance de Tapajós, vários mecanismos e instrumentos de tortura são descritos, além da resistência da vítima em falar, em parte por seu compromisso ético com seus companheiros, em parte pela dor sentida. Outros relatos citados por Ginzburg no mesmo artigo também incorporam em seu conteúdo esses e outros atos de violência. Nesse sentido, podemos dizer que há homologia entre a cena de tortura da personagem Kioko e as práticas de tortura legitimadas pela ditadura militar.

Outra questão relevante, ainda sobre o depoimento de Kioko, refere-se à resposta dada por ela a Rodrigo, depois que este lhe pergunta sobre a validade de seu ato de *resistência*. Segue o trecho:

- Claro que valeu, Rodrigo. Eles não tiraram nenhuma informação de mim. O Emílio ganhou tempo para sair de circulação, a Organização pôde reestruturar seus contatos. Além disso, e isso é muito pessoal, eu venci. Eu mostrei para eles que uma pessoa pode enfrentar a dor e até a morte, sem fraquejar. [...]
- Valeu a pena, sim [...]. – Nossos objetivos só vão ser alcançados com muito sacrifício. Vai ser preciso muita luta para construir os nossos sonhos (TAPAJÓS, 2007, p. 48).

Em seu ensaio “Narrativa e resistência”, Alfredo Bosi sustenta a ideia de que o processo de resistência a forças dominantes não é apenas uma atitude ética, mas está presente tanto na forma quanto na escrita do texto literário. De acordo com o autor, embora *resistência* seja um termo essencialmente ético, ligado ao campo da filosofia, e forma e escrita relacionem-se a questões estéticas, no processo criativo da construção literária, “fios subterrâneos poderosos” (BOSI, 2002, p. 119) são responsáveis pela articulação inteligível entre elementos éticos e estéticos da obra.

Para Bosi, é possível que haja uma assimilação de aspectos éticos pela composição estética da narrativa, a partir do momento em que o narrador opta pela exploração de diversas categorias entendidas como seus *valores*. Cada elemento considerado positivo do ponto de vista do narrador se manifesta no tecido vivo da história contada, exercendo influência sobre sua constituição estética. A plasticidade desses valores é representada por imagens, sons, vozes carregadas de sentimentalismo, expressões faciais, corporais e gestos.

Mas não são apenas os valores sugeridos em uma obra que possuem plasticidade. Também os *antivalores*, aquelas categorias contra as quais o detentor da palavra impõe seus valores, se materializam em tons e formas agressivas de expressão. Bosi ilustra essas situações com exemplos de obras universais. Em *Le lys de la vallée*, de Balzac, o autor aponta o despotismo (antivalor) patriarcal presente nas atitudes de um tirano. Em *Rei Lear*, de Shakespeare, traição e lealdade das personagens têm “voz, têm gesto, têm rosto” (Idem, p. 121).

No romance de Tapajós, o gesto de silêncio de Kioko ao ser torturada; sua fala indignada com o comentário de Rodrigo sobre a não existência da tortura no Brasil; a firmeza das palavras de Rodrigo dirigidas aos carapintadas; o entusiasmo de João ao falar dos

objetivos da luta armada urbana, todos esses elementos simbolizam valores presentes na tessitura textual que imprimem uma estética de resistência. Por outro lado, a voz dos militares, que corresponde aos antivalores contra os quais é travado o combate, é pouco explorada. Essa estratégia de escrita, a de silenciar a voz do opressor, é legitimadamente caracterizada como atitude de resistência por parte do narrador (e por que não, do escritor?).

Ao afirmar que resistência se dá como tema da narrativa, Bosi recupera acontecimentos históricos que inevitavelmente passam a compor o universo ficcional. O crítico direciona suas considerações ao ambiente literário, exigindo do artista e, no caso específico deste estudo, do escritor, uma atitude de resistência que não se faça presente somente no tema de suas produções, mas, igualmente, na configuração estética. De acordo com o autor,

A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições (Idem, p. 134).

Essas proposições parecem estar em sintonia com o texto “O tempo do contra”, de Antonio Candido. Nele, o autor fala de uma “cultura do contra” (CANDIDO, 2002, p. 369) que se criou dentro dos diversos segmentos sociais (e não apenas entre intelectuais) que se opõem à ideologia dominante, opressora, conservadora do capitalismo e altamente simpática a regimes autoritários. Aqui novamente a proposta é de combate, de resistência, de ser “do contra” as forças reacionárias. Veja-se que este texto foi publicado em 1978, em plena ditadura militar no Brasil.

Carapintada reivindica o status de arte revolucionária ao propor resistência à opressão, ao se comportar como “arte posta a serviço da revolução” (CAMUS, 2008, p. 292). Revolução esta que hoje se faz muito mais presente como processo de conscientização do que como levante armado. Segundo Camus, o romance nasceu juntamente com a necessidade de o homem se revoltar, seja com o passado aniquilador, seja com o presente que insiste em perpetrar modelos de estruturas sociais tradicionais, ou mesmo com a própria maneira de representar esteticamente a sociedade. Por outro lado, o romance que trás em seu bojo o espírito de revolta acaba por estabelecer um pacto contra o esquecimento. Ainda de acordo

com pensador francês, a arte do romance “alia-se à beleza do mundo ou dos seres humanos contra as forças da morte e do esquecimento” (Idem, p. 307).

Kioko estabelece resistência ao silenciar-se diante da tortura brutal. Seu silêncio possui uma dupla interpretação (ou mais?). Por um lado, está associado ao caráter aniquilador da tortura, cujo objetivo principal é “provocar a explosão das estruturas arcaicas constitutivas do sujeito, isto é, destruir a articulação primária entre o corpo e a linguagem” (VIÑAR; VIÑAR, 1992, p. 73). Por outro lado, representa a atitude de resistência de quem é capaz de sacrificar a vida em nome de um ideal. Calar-se diante da iminente possibilidade de morte, mesmo sabendo que uma vez rompido o silêncio sua vida pode ser poupada, sugere uma tomada de decisão eticamente coerente com as propostas da organização.

O último ponto a ser abordado aqui se refere à questão das *políticas de memória e esquecimento*. O texto não faz referências diretas à necessidade de lembrar o evento, para que ele nunca mais se repita. Entretanto, acreditamos que esse dispositivo ético está nevrálgicamente expresso na proposta do livro. Se isso não é suficiente para justificar sua importância para a discussão sobre memória, pensemos neste trecho: “–Tem um tio meu, irmão da minha mãe, que não acredita que houve tortura no Brasil” (TAPAJÓS, 2007, p. 44). Discursos como o do tio de Rodrigo apontam sinais de que políticas de esquecimento têm produzido efeitos profundamente eficientes na memória de muitos brasileiros. Isto só pode ser minimizado por meio da conscientização sobre o ocorrido, da realização de debates incansáveis sobre o assunto.

Em entrevista realizada com Renato Tapajós, o escritor demonstra preocupação com discursos que negam, negligenciam ou desconhecem o significado da tortura exercida contra militantes de esquerda durante a ditadura:

Hoje em dia, as pessoas falam “não houve tortura; somos contra a tortura”, mas a tortura virou uma palavra, virou uma palavra desprovida de significado real, ela é uma abstração. O que eu quero mostrar nesse filme é que a tortura não é uma abstração. A tortura é alguma coisa muito concreta, muito dolorosa e profundamente desumana. Ou seja, quer dizer, o objetivo central do filme é a ideia de que não existe justificativa nenhuma pra tortura (COSTA, 2009, p. 9).

Com base em Nietzsche e Benjamin, Seligmann-Silva aponta duas necessidades constitutivas de todo ser humano, em relação ao passado: “lembrar de esquecer” e “não esquecer de lembrar” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 60-61). Entretanto, em oposição ao primeiro pensador, para quem a tarefa da memória é mecânica, o autor afirma que não se pode

determinar o tempo certo para que o trabalho de lembrar e esquecer se realize. A memória não opera semelhante à historiografia, para a qual o passado é esquematicamente organizado. Ela é seletiva e fragmentária. “É evidente que não existe a possibilidade de uma tradução total do passado” (Idem, p. 64). Diante de fenômenos limite, o trabalho da memória se torna mais produtivo, imaginário e, por isso mesmo, descontínuo. O caráter ético e político da memória é o *testemunho*, principal instrumento de combate ao esquecimento pleno.

Para Paul Ricœur, na atividade viva do pensamento existe um *trabalho de memória* e um *trabalho de luto* que têm como ponto de contato o *dever de justiça*. Ou seja, a necessidade de lembrar eventos acabados implica em uma disposição ao ato de fazer justiça ao infortúnio do outro. De acordo com o autor, “o dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si” (RICŒUR, 2007, p. 101). Ricœur assinala que parte do que nós somos se deve à herança recebida daqueles que de alguma forma contribuíram positivamente para a transformação da sociedade. Por isso, temos uma *dívida* com sua memória, que precisa ser quitada.

Novamente, no caso específico do Brasil os traumas do passado ainda não foram superados. Depois dos desaparecimentos de presos políticos durante a ditadura militar, a Lei de Anistia de 1979 significou o primeiro passo legítimo de institucionalização das políticas de esquecimento. Essas ações não se limitam apenas ao poder do Estado. Em reportagem veiculada na *Folha de São Paulo* do dia 17 de fevereiro de 2009, o jornal usou a expressão “Ditabranda” para se referir ao regime militar brasileiro. Depois de muitas críticas, a *Folha* respondeu que “na comparação com outros regimes instalados [...] a ditadura brasileira apresentou níveis baixos de violência política e institucional”³. Em debate sobre os 40 anos do golpe militar, exibido no dia 1º de abril de 2009, pela *TV Brasil*, o ex-ministro Jarbas Passarinho diz não se arrepender de ter assinado o AI-5 e declara estar de “mãos lavadas” por nunca ter cometido crimes de tortura⁴. O filme *Tropa de Elite*, à época de suas primeiras exhibições, parece ter agradado boa parcela da população brasileira em relação aos métodos de tortura utilizados pelos policiais no combate ao crime organizado nos morros do Rio de Janeiro. Esse comportamento da sociedade legitima simbolicamente a prática da violência de

³ Estas informações foram obtidas a partir do endereço eletrônico: <<http://www.nucleodenoticias.com.br/2009/02/27/leia-na-integra-o-polemico-editorial-da-folha-de-s-paulo/>>. O texto divulgado na *Folha de São Paulo* foi reproduzido na íntegra neste site, bem como as cartas dos leitores e a nota da redação do jornal, dando explicações sobre a expressão.

⁴ Assisti ao debate, a partir do qual uso essas informações.

Estado, e eleva na mesma medida a ignorância sobre os violentos anos de ditadura, que são apagados da, ou nem se quer estão presentes na memória de muitas pessoas.

O projeto *Direito à Memória e à Verdade*, da Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República, vem desde 2006 trabalhando no sentido de recuperar fatos e divulgar as atrocidades cometidas pelo regime militar, de modo a fazer com que elas não se repitam. Entretanto, várias ações deste projeto têm sofrido resistência de setores conservadores da sociedade, principalmente de oficiais militares, que insistem em construir uma imagem positiva da ditadura.

A imagem da Ditadura Militar no Brasil apresentada por Renato Tapajós no romance *Carapintada* está muito longe de uma sociedade ideal para se viver. Fazendo uso da ficção, a estratégia do escritor é interferir no processo histórico por meio da denúncia, acusação e do testemunho contra a violência institucionalizada. Com isso, o autor defende valores sociais caros a uma sociedade que ele quer mais justa, com seus direitos fundamentais respeitados. Sobre este assunto, Ginzburg pontua que

a construção de imagens do passado pode servir a interesses de dominação e exclusão. Essa construção pode se dar por diversos meios, tanto no campo legislativo e jurídico, em ações institucionais, como na indústria cultural, e no âmbito escolar e universitário. A reflexão sobre política da memória tem efeitos vertiginosos. Imagens seguras e estáveis do passado podem servir de referência para tomadas de decisões no presente. Se as imagens do passado forem deliberadamente manipuladas e distorcidas, os processos sociais no presente são condicionados pelos interesses dos responsáveis por essas manipulações (GINZBURG, 2006, p. 1).

Como se percebe, os gestos de tentativa de apagamento da memória são muitos e assumem diversas formas capazes de envolver setores sociais, políticos e culturais. Em um tempo em que a sociedade brasileira é constantemente incitada a simpatizar com modelos fascistas de segurança da população; em que documentos importantes sobre a ditadura militar no Brasil são queimados e arquivados; em que ex-oficiais militares são absolvidos da acusação de crimes de tortura e assassinato durante a ditadura; e em que se observa um intenso trabalho de silenciamento das memórias do ocorrido, *Carapintada* promove o retorno da discussão dessas questões em um ambiente muito produtivo para o processo de conscientização: a literatura.

No importante ensaio “Educação após Auschwitz”, Adorno adverte sobre a necessidade de esclarecimento generalizado sobre os acontecimentos catastróficos da Segunda

Guerra Mundial, especialmente sobre os horrores dos campos de concentração. De acordo com o pensador,

É preciso reconhecer os mecanismos que tornam as pessoas capazes de cometer tais atos, é preciso revelar tais mecanismos a eles próprios, procurando impedir que se tornem novamente capazes de tais atos, na medida em que se desperta uma consciência geral acerca desses mecanismos [...]. É necessário contrapor-se a uma tal ausência de consciência, é preciso evitar que as pessoas golpeiem para os lados sem refletir a respeito de si próprias. *A educação tem sentido unicamente como educação dirigida a uma auto-reflexão crítica* [Grifo nosso].

Quando falo em educação após Auschwitz, refiro-me a duas questões: primeiro, à educação infantil, sobretudo na primeira infância; e, além disto, ao esclarecimento geral, que produz um clima intelectual, cultural e social que não permite tal repetição; portanto, um clima em que os motivos que conduziram ao horror tornem-se de algum modo conscientes.

Considero que o mais importante para enfrentar o perigo de que tudo se repita é contrapor-se ao poder cego de todos os coletivos, fortalecendo a resistência frente aos mesmos por meio do esclarecimento do problema da coletivização (ADORNO, 1995, p. 121-127).

A literatura, sendo parte integrante do processo educativo formal e informal, é uma das chaves para promover atitudes de reflexão crítica. Para Antonio Candido, a literatura é um “sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade” (CANDIDO, 1997, p. 11). Uma espécie de passagem ritualística da ignorância para o esclarecimento ocorre com Rodrigo no final da história. De volta ao ano de 1992, o protagonista passa a ver a realidade daquele momento além da euforia e dos entusiasmos que tomavam conta da maioria dos estudantes.

Ainda estava um pouco surpreso de ter falado, ou pelo menos tentado falar, para aquelas pessoas. Tinha tentado dizer coisas que compreendia agora, depois de tudo pelo que havia passado. E que, talvez, os carapintadas de seu tempo não compreendessem totalmente. Percebia que tinha atravessado uma fronteira decisiva. De algum modo, sabia agora que havia um lugar para ele no mundo (TAPAJÓS, 2007, p. 96).

Cabe ressaltar aqui que *Carapintada* é um brilhante artefato cultural, construído a partir de procedimentos narratológicos de notável qualidade literária, e pode ser perfeitamente utilizado como objeto de reflexão da história recente do Brasil. O romance de Renato Tapajós é digno de atenção por parte da crítica porque impõe diante de nós a difícil, porém, urgente tarefa de refletir sobre a relação entre questões éticas e estéticas da produção literária que tematiza contextos sociais de extrema violência, como a Ditadura Militar de 1964. Por essas

razões, acreditamos que este romance figura-se entre os que tratam com maior especificidade das relações entre literatura e sociedade, tema de relevante importância e que está em pleno debate dentro dos estudos literários contemporâneos.

ABSTRACT: This paper analyzes and interprets Renato Tapajós' fictional narrative *Carapintada* (1993), seeking to evaluate the characters' attitude of resistance and their ethical commitment with the memory of violence caused by the Brazilian Military Dictatorship (1964-1985).

KEYWORDS: Memory. Resistance. Violence. Testimony.

REFERÊNCIAS

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

_____. Educação após Auschwitz. In: _____. *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 119-138.

_____. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 55-63.

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

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

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

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

CANDIDO, Antonio. O tempo do contra (1978). In: _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. p. 369-379.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. (vol. 1). Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1997. (Coleção Reconquista do Brasil, 2ª série).

COSTA, Carlos Augusto C. Militância política, pensamento e literatura: Renato Tapajós e o regime militar no Brasil (entrevista). *Literatura e Autoritarismo*, Dossiê "Cultura Brasileira Moderna e Contemporânea". Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie02/art_12.php>. Acesso em: 25 jan. 10.

DAMATTA, Roberto. As raízes da violência no Brasil. In: PAOLI, Maria Célia; BENEVIDES, Maria Victória; PINHEIRO, Paulo Sérgio; DA MATTA, Roberto. *A violência brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

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

_____. *Violência e forma: notas em torno de Benjamin e Adorno*. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/54/1300.pdf>>. Acesso em: 04 abr. 08.

_____. Política da memória no Brasil: raça e história em Oliveira Vianna e Gilberto Freire. *Araucaria*. Revista Iberoamericana de Filosofia, Política e Humanidades. Año 8, nº 15, 1º sem. 2006. Disponível em: <http://www-en.us.es/araucaria/nro15/ideas15_3.htm>. Acesso em: 04 abr. 08.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Renato Janine. A dor e a injustiça. In: COSTA, Jurandir Freire. *Razões públicas, emoções privadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 7-12.

RICCEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur. *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

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

TAPAJÓS, Renato. *Carapintada*. São Paulo: Ática, 2007.

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