



Mnemosýne: a restituição do corpo torturado no romance *Em Câmara Lenta*, de Renato Tapajós

*Mnemosýne: restitution of body tortured in romance *In Slow Camera*, by Renato Tapajós*

Gabriela Rocha Rodrigues¹

Alfeu Sparemberger²

Resumo: O trabalho objetiva analisar o trauma no romance *Em Câmara Lenta* (1977), de Renato Tapajós, escrito durante o regime militar de 1964, no Brasil. Nesta obra o corpo é a representação do trauma em sua totalidade: as imagens da violência, inscritas no corpo torturado, equiparam-se às memórias fragmentadas do sujeito traumatizado. No entanto, a coragem de enfrentar as visões aterradoras do passado exprime um tipo de reelaboração positiva da memória e, sobretudo, a força criadora dos sobreviventes.

Palavra-chave: Trauma. Memória. Corpo. *Em Câmara Lenta*.

Abstract: The paper aims to analyze the trauma in the novel *In Slow Motion* (1977), Renato Tapajós, written during the military regime of 1964 in Brazil. In this work the body is the representation of trauma in its entirety: the images of violence inscribed in the tortured body, parallel the fragmented memories of traumatized subject. However, the courage to face the terrifying visions of the past expresses a kind of positive reworking of memory and, above all, the creative force of the survivors.

Keywords: Trauma. Memory. Body. *In Slow Motion*.

Introdução

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

Assim, *Em Câmara Lenta* foi escrito enquanto Renato Tapajós encontrava-se encarcerado. O autor escrevia todas as partes do texto e as dobrava bem pequenas, depois as enrolava em celofane de cigarro e fechava com fita *durex* para ficar impermeável. Quando os pais visitavam o escritor no cárcere, levavam a pequena cápsula

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal de Pelotas (RS). Integrante do Grupo de Pesquisa Estudos Comparados de Literatura, Cultura e História. Professora do Curso de Letras da UFPEL.

² Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (SP). Professor do Centro de Letras e Comunicação da UFPEL.

sob a língua; ao chegar em casa, seu pai abria a cápsula com o pequeno texto, usava uma lupa para compreender a escrita e a datilografava, recolhendo e compondo a cada nova visita o original de seu filho. Na época em que Tapajós saiu da prisão, em 1974, todo o original havia sido datilografado.

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

No entanto, diversos setores da sociedade mobilizaram-se em prol do escritor: Ordem dos Advogados do Brasil, União Brasileira de Escritores, intelectuais do calibre de Dalmo Dallari e Antonio Cândido, além da pressão de organismos internacionais exigindo sua libertação que, de fato, ocorreu.

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

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

1. Corpo e memórias da ditadura

No livro de Renato Tapajós, o corpo é o elemento a partir do qual a memória é regatada, é o elemento que mobiliza as memórias do narrador-personagem. Daí a presença do corpo belo e do corpo dilacerado, sobretudo a transformação desse corpo como elemento que concentra as ações de um regime de exceção. O corpo encerra o

foco, as marcas mais profundas da violência operada pela ditadura. A violência apresenta aqui duas vertentes: a violência física, por meio da tortura, e a violência psíquica, como a ferida na memória causada pelo trauma.

Nesse sentido, para enfrentar o trauma e acessar a memória, o narrador necessita reconstituir o *antes* – o corpo belo, jovem, aguerrido, sensível, corajoso – para, na sequência, confrontá-lo com o *depois* – o corpo machucado, violado, seviciado, dilacerado pelos atos de violência operados pelos agentes do regime ditatorial. No romance *Em Câmara Lenta* o corpo é o símbolo da coragem, da ingenuidade, dos sonhos desfeitos, e é também o instrumento utilizado pelo Estado para marcar uma presença que vai além do corpo: marcar na memória o poder e a força do regime.

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

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

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

O braço dela era bem feito, os músculos firmes sob a pele que parecia quase dourada na luz mortiça da cozinha, numa noite de ano novo. [...] Eu a via a contraluz – a luz da manhã recortava seu corpo

contra a camisola e o iluminava em todos os seus detalhes, firme, as longas pernas, os seios pequenos e bem feitos, o ventre chato, aqueles músculos elásticos escondidos sob a pele suave, uma energia calma e abandonada em cada movimento (TAPAJÓS, p.163).

As características psicológicas de *Ela* também surgem a partir dos fragmentos da memória do narrador e são balizadas pelo afeto que ele sentia pela companheira: irônica, introspectiva, calma, decidida, tímida são alguns poucos indícios da personalidade dessa personagem: “Depois disso eu te conheci melhor, [...] por trás da decisão e da calma, ela era uma criança insegura, uma menina perdida num mundo de violência, uma garotinha terna e doce” (TAPAJÓS, 1977, p.166). A confiança no movimento de guerrilha também vinha d’Ela: “Ele sentia a confiança voltar, uma confiança que vinha do corpo dela, da segurança com que via as coisas, da maneira como seus gestos eram firmes e, ao mesmo tempo, suaves” (TAPAJÓS, 1977, p.94).

Ele evoca as imagens fragmentadas da beleza do corpo da companheira enquanto tenta compreender os fios que entrelaçam todos os acontecimentos: “Então agora: tudo muito de repente, tudo de uma vez fragmentado e não há mais tempo para nada. O espelho foi de novo colocado, mas agora e ele está em mil pedaços e devolve a imagem partida” (TAPAJÓS, 1977, p.42). A realidade é agora um espelho partido em mil pedaços, tal como o corpo da companheira após a barbárie da perseguição e da tortura: “Um policial segurou-a firmemente enquanto outro fechava as algemas em seus pulsos delicados. Puxaram-na pelas algemas: ela caiu e foi arrastada, rasgando a roupa e a pele macia de encontro às pedras do terreno” (TAPAJÓS, 1977, p.89).

Em entrevista a Eloísa Aragão Maués (2008), Tapajós revela que trabalhar de forma ficcional a questão da tortura teve como elemento fundamental não apenas a motivação política, mas uma motivação fortemente emocional: Lola³, codinome de uma das companheiras de guerrilha de Tapajós é representada na personagem *Ela*. Conforme o autor:

³ LOLA: codinome de Aurora Maria Nascimento Furtado; cursou Psicologia na Universidade de São Paulo e foi ativa militante do movimento estudantil, tendo se tornado responsável pelo setor de imprensa da União Estadual dos Estudantes de São Paulo de 1967 a 1968. Após essa época engajou-se na militância da ANL e se destacou em ações militares entre São Paulo e Rio de Janeiro. Foi presa em 9 de setembro de 1972 enquanto esperava para cobrir o ponto de outro militante; presa, espancada, seviciada, foi morta pelos torturadores com a coroa-de-cristo. Aurora era irmã de Laís Furtado, para quem a militância também significou compromisso radical, ao entrar para a Ala Vermelha, ao lado do namorado e militante da organização, Renato Tapajós (MAUÉS, 2008, pp.46-47).

[...] essa questão da coroa-de-cristo é uma coisa de tal forma bárbara... mesmo para quem já estava de certa forma calejado pela experiência com a tortura; estava além do que a gente conseguia imaginar como uma coisa que um ser humano é capaz de infligir a outro (TAPAJÓS *in* MAUÉS, 2008, p.47).

Durante toda a narrativa, Ele destaca a coragem política da companheira – configurada em coragem física – como nesta passagem: “A coragem física: nunca hesitava no perigo, as tarefas mais difíceis ela enfrentava sem demonstrar receio” (TAPAJÓS, 1977, p.165). Quando trata da cena de tortura em particular, o narrador enaltece a determinação da personagem heroizando-a: “Olhava para ele com um olhar duro e feroz [...] Apenas seus olhos brilhavam de ódio e desafio” (TAPAJÓS, 1977, p.170).

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

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

A reação dele ao saber da morte da companheira: “Eu olhei para ele e não falei nada porque queria gritar, queria chorar, queria fazer o mundo explodir, mas não tinha voz, uma bola na garganta e essa lassidão, esses músculos amolecidos, sem vontade, essa vontade” (TAPAJÓS, 1977, p.157). *Ele* quer gritar, reagir, mas o choque advindo do trauma o paralisa; a personagem anseia por: “Exercer a violência, libertar o peso com que ela oprime o peito, com que ela estrangula o pescoço e põe um círculo de ferro em volta do crânio” (TAPAJÓS, 1977, p.140).

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

Sei o que aconteceu com ela e sei de outras coisas também. E estou frio, frio como uma grande pedra de gelo, imóvel e pesada. Os olhos secos, a garganta seca, o corpo todo seco como se tivessem extraído todo o sangue, toda a linfa, todos os líquidos existentes. [...] Porque ele me contou o que fizeram com ela e a lâmina se cravou na garganta (TAPAJÓS, 1977, p.156).

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

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

A repetição é um dos artifícios usados pelo narrador para tentar externar a dor do trauma de forma concreta. Seligmann-Silva explica que: “Diante do ‘real’ da dor, as palavras revelam-se como moeda gasta e sem sentido preciso. Tudo pode ser dito, mas isso não implica que tudo pode ser significado, passado através dos signos” (2007, p.52). Esse grito de ódio e libertação ocorrerá somente no momento do fim, quando *Ele* decide se suicidar. A sabedoria presente no momento da morte é assim enfatizada por Walter Benjamin:

É no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz

respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade (BENJAMIN, 1985, p.207).

A autoridade diante da morte e da existência vivida, mencionadas por Benjamin, ocorre no final da narrativa quando ocorre a morte de *Ele*: “Só há um caminho: em frente. E ele não vai dar a parte alguma: justamente por isso é ele o caminho possível, o único possível. O único que leva ao grito final, ao gesto definitivo, à negação que afirma tudo” (TAPAJÓS, 1977, p.142).

2. Narrativa do trauma: fragmentação e reelaboração positiva da memória

Para Seligmann-Silva (2000, p. 73), “A experiência prosaica do homem moderno está repleta de choques, de embates com o perigo.” A ditadura militar brasileira é um desses momentos da história das catástrofes que originou a vontade de representação do momento vivido, pois, segundo De Marco (2004, p.55): “Os que sobreviveram enfrentam o dilaceramento entre a culpa por ter sobrevivido e o imperativo ético da necessidade de narrar sem trair a verdade”. Ocorre que a representação do momento traumático esbarra no trauma causado pela experiência vivida, no caso do romance de Tapajós, na participação em movimentos de guerrilha e na contemplação das consequências oriundas dele, mais particularmente as consequências imediatas ligadas ao corpo dos guerrilheiros.

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

Esta alucinatória “compulsão à repetição” é um dos vieses marcantes do romance de Tapajós: o fluxo incontrolável da memória faz com que o narrador represente seis vezes ao longo da narrativa, a prisão da companheira *Ela*, principiando de forma fragmentada e desconexa, até atingir, paulatinamente, o que será o desenho completo da perseguição, prisão, tortura e morte da personagem:

Como em câmara lenta: ela se voltou para trás. Sua mão descreveu um longo arco, em direção ao banco traseiro, mas interrompeu o gesto e desceu suavemente na abertura da bolsa, escondida entre

os dois bancos da frente, pouco atrás do freio de mão. O rosto impassível olhava para a maleta que o outro segurava, mas os dedos se fecharam sobre a coronha do revólver que estava na bolsa. E, num movimento único, corpo, rosto e braço giraram novamente, o cabelo curto sublinhando o levantar da cabeça, os olhos, agora duros, apanhando de relance a imagem do policial que bloqueava a porta. O revólver disparou, clarão e estampido rompendo o silêncio. [...] Ela corria e atirava para trás, o vento batendo em seus cabelos. A carga do revólver se esgotou e ela continuou em sua corrida. Os policiais pararam de atirar e um deles conseguiu alcançá-la, segurando-a pelo braço. Ela se voltou e bateu com a coronha do revólver na cabeça do policial. Este lançou-se sobre ela e ambos rolaram pelo barranco. Ao chegarem embaixo ela se levantou, tentando livrar-se do policial com um pontapé em seu estômago. No entanto, ele agarrou sua perna e, enquanto ela tentava não perder o equilíbrio, outros policiais chegaram. Cercaram-na e caíram sobre ela, acertando socos em seu rosto, pontapés em suas costas, tentando segurá-la. Ela se debateu com violência, mas uma forte coronhada em sua nuca a fez tontear. [...] Passaram a vara cilíndrica do pau-de-arara entre seus braços e a curva interna dos joelhos e a levantaram, para pendurá-la no cavalete. Quando a levantaram e o peso do corpo distendeu o braço quebrado, ela deu um grito de dor, um urro animal, prolongado, gutural, desmedidamente forte. Foi o único som que emitiu durante todo o tempo. Procurava contrair o braço sadio, para evitar que o peso repousasse sobre o outro, enquanto eles amarravam os terminais de vários magnetos em suas mãos, pés, seios, vagina e no ferimento do braço. Os choques incessantes faziam seu corpo tremer e se contrair, atravessavam-na como milhares de punhais e a dor era tanta que ela só tinha uma consciência muito tênue do que acontecia. 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. E não queria: o último lampejo de vontade que ainda havia nela era a decisão de não falar, de não emitir nenhum

som. Os choques aumentaram de intensidade, a pele já se queimava onde os terminais estavam presos. Sua cabeça caiu para trás e ela perdeu a consciência. Nem os sacolejões provocados pelas descargas no corpo inanimado fizeram-na abrir os olhos. Furiosos, os policiais tiraram-na do pau-de-arara, jogaram-na ao chão. Um deles enfiou na cabeça dela a coroa-de-cristo: um anel de metal com parafusos que o faziam diminuir de diâmetro. Eles esperaram que ela voltasse a si e disseram-lhe que se não começasse a falar, iria morrer lentamente. Ela nada disse e seus olhos já estavam baços. 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. Ele continuou a apertar os parafusos e um dos olhos dela saltou para fora da órbita devido à pressão no crânio. 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.167-172).

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

Por isso a representação do trauma dá-se através de símbolos ou linguagens simbólicas que buscam a aproximação mais honesta do que se quer representado como uma forma de libertação e também como uma forma de justiça frente aos que sucumbiram. Como descreve Seligmann-Silva é “uma fuga para frente, em direção à palavra e um mergulhar na linguagem, como também, por outro lado, busca-se igualmente através do testemunho, a libertação da cena traumática” (2000, p. 90).

A tentativa de expressar o trauma tem seu compromisso com a história, fato presente no relato de Tapajós, no momento em que nomes ligados à História política do país fazem parte da trama narrativa. E se a expressão do trauma tem este vínculo com a História, é necessário atentar para a incapacidade de representação do evento tal qual ocorrido. Neste âmbito, a representação permeada pela linguagem literária constitui inegável válvula de escape. A distância “incomensurável” entre a representação e o evento é assim compreendida por Seligmann-Silva:

Se Walter Benjamin falou de uma mudez que dominou os soldados após a Primeira Guerra Mundial, após a Segunda Guerra essa mudez só foi reforçada. A narrativa e a metaforização da catástrofe acrescentava-se a redução de toda tradição humanista ao silêncio diante de sua flagrante incapacidade de compreender o que ocorria. A desproporção entre as palavras e os fatos era multideterminada. Daí o famoso veredicto de Adorno sobre a poesia após Auschwitz. Mas daí também a negação necessária deste mesmo *Bildverbot* (que o próprio Adorno logo compreendeu). Não se tratava de condenar o passado ao esquecimento via uma proibição de sua representação, mas sim de pensar a incomensurabilidade entre a representação e o evento (SELIGMANN-SILVA, 2006, p.212).

O exemplo mais palpável dessa incomensurabilidade no livro de Tapajós encontra-se na cena de tortura da personagem Ela. A exposição do evento encontra na forma fragmentada da narração o único caminho possível de registro do evento. Esta fragmentação, conforme Machado (1981, p. 78), “leva o leitor a refletir sobre as razões dos cortes e enxertos do curso lógico do texto, sobre a própria linguagem do texto e dos significados que ela produz”. O processo de fragmentação do texto estende-se até a própria estrutura da frase, com interrupções abruptas do pensamento do narrador, como nestes dois exemplos:

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

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

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

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

O testemunho é, de acordo com Seligmann-Silva (2000, p. 82): “via de regra, fruto de uma contemplação: a testemunha é sempre testemunha ocular. Testemunha-se sempre um evento”. Neste sentido, Franco (*in* SELIGMANN-SILVA, 2003, p.362) aponta que: “O ato de narrar assemelha-se, portanto a um instigante quebra-cabeça, que, pouco a pouco, por meio do acréscimo de detalhes mínimos à experiência traumática, acaba por adquirir configuração nítida”. O autor destaca ainda que Renato Tapajós (ao lado de outros autores da época, como é o caso de Fernando Gabeira) inaugurou o que Antonio Candido chamou de “geração da repressão”, por apresentarem a experiência testemunhal da resistência oferecida ao regime militar:

Desse modo, eles testemunham acontecimentos excepcionais que, para um leitor incrédulo ou politicamente não-desconfiado o suficiente, podem parecer, por sua natureza absurda, bárbara, quase inverossímeis, fato que cria dificuldades consideráveis a este

tipo de obra. A tarefa de lembrar a tragédia, de narrar o núcleo dos fatos – enfim, de narrar a história a contrapelo – envolve ainda o enfrentamento, por parte do narrador, do sofrimento experimentado, além de alimentar nela a esperança de que tal narração seja um meio de acusar o inimigo pela barbárie perpetrada, impedindo-o assim de continuar a adotar tais práticas (FRANCO *in* SELIGMANN-SILVA, 2003, p.360).

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

Considerações Finais

Assim, no romance *Em Câmara Lenta*, de Renato Tapajós, o corpo é o meio utilizado para resgatar as memórias oriundas do trauma. O corpo é a representação do trauma em sua totalidade, visto que a imagem do corpo dilacerado pela violência e pela tortura equipara-se à mente do sujeito traumatizado: as memórias fragmentadas pela dor do trauma resistem e retornam incessantemente operando também uma espécie de violência contra o sujeito. No entanto, o corpo reconstruído também simboliza a coragem de enfrentar as visões aterradoras do passado e transmutá-las em narração, o que exprime um tipo de reelaboração positiva da memória e, sobretudo, a força criadora dos sobreviventes. Nas palavras de Franco:

O romance memorialista de Renato Tapajós *Em Câmara Lenta* é também um tipo de reelaboração positiva da memória: ele narra, por meio de exaustivas repetições e grande esforço, os nexos lógicos que sustentaram a trama de acontecimentos verificados durante determinado período da ditadura militar, no qual se inscreveu a história da guerrilha no país. Lembrar o que estava condenado a ser recalçado é sua maior conquista, de modo que a própria narração pode ser transformada na última arma com que o narrador, um ex-

guerrilheiro, golpeia o inimigo, marcando-o para sempre (FRANCO, 1998, p.154).

Bibliografia

- BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov.** In: **Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1985. p.197-221.
- FRANCO, Renato. **Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70.** In: SELIGMANN SILVA, Márcio (Org.) **História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes.** Campinas, SP: Unicamp, 2003. p. 351-369.
- _____, Renato. **Itinerário político do romance pós-64: A festa.** São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- DE MARCO, Valéria. A Literatura de Testemunho e a Violência do Estado. In: **Revista Lua Nova**, nº 62, 2004. p. 45-68.
- MAUÉS, Eloísa Aragão. *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós: a história do livro, experiência histórica da repressão e narrativa literária. 2008. 205f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2008.
- MEDEIROS DA SILVA, Mário Augusto. De guerrilheiros urbanos a escritores de ficção política: Brasil, 1977-1984. In: **Revista Espaço Acadêmico** – nº105 – Fevereiro de 2010. p. 51 - 68.
- PENNA, João Camillo. **Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano.** In: SELIGMAN-SILVA, Márcio (Org.) **História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes.** Campinas, SP: Unicamp, 2003. p. 297 - 350.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Novos escritos dos cárceres: uma análise de caso. Luiz Alberto Mendes, Memórias de um sobrevivente. **Revista Estudos de literatura brasileira contemporânea.** Brasília, 2007, nº27. p. 35 - 58.
- _____, Márcio. **Literatura e trauma: um novo paradigma.** In: **O local da diferença.** São Paulo: 2005. p. 63 - 80.
- _____, Márcio. **A História como Trauma.** In: NETROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Catástrofe e Representação.** São Paulo: Escuta, 2000. p. 73 -98.
- _____, Márcio. **O testemunho: entre a ficção e ao real.** In: SELIGMANN-SILVA (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes.** Campinas, SP: Unicamp, 2003. p. 371 - 385.

_____, Márcio. **Escrituras da história e da memória.** In:
SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). **Palavra e imagem: memória e escritura.** Chapecó:
Argos, 2006. p. 212 – 235.
TAPAJÓS, Renato. **Em câmara lenta.** São Paulo: Alfa-Omega, 1977.