

Como em câmara lenta: repetição e paragem no romance de Renato Tapajós

As in slow motion: repetition and pause in Renato Tapajós's novel.

Ana Beatriz Cursino de Araujo¹

Universidade Federal de São Paulo

Resumo: O presente artigo apresenta o romance *Em câmara lenta*, de Ricardo Tapajós, publicado em 1977, durante a ditadura militar brasileira. Analisando como os recursos de repetição e paragem do cinema, conforme definido por Giorgio Agamben, são utilizados no romance e corroboram para a construção estética de *Em câmara lenta*, o artigo reflete também sobre as possibilidades de representação do trauma por meio da linguagem literária e a atualidade do livro de Tapajós, que combina uma forma e um tema relevantes para apresentar os rastros do real ao leitor.

Palavras-chave: Literatura; Repetição e paragem; Ditadura militar brasileira; Interartes

Abstract: The current article introduces "Em câmara lenta," a novel by Ricardo Tapajós, published in 1977 during the Brazilian military dictatorship. It examines how cinematic techniques of repetition and pause, as defined by Giorgio Agamben, are employed in the novel to contribute to its aesthetic construction. Additionally, the article reflects on the novel's portrayal of trauma through literary language and underscores the contemporary relevance of Tapajós' work. By seamlessly blending form and theme, Tapajós effectively presents the reader with glimpses of reality's intricacies.

Keywords: Literature; Repetition and pause; Brazilian military dictatorship; Interarts studies

Recebido em 23 de fevereiro de 2024.

Aprovado em 19 de novembro de 2024.

Introdução

olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas

Ana Cristina Cesar

Em câmara lenta, publicado em 1977, é um dos primeiros romances a retratar a ditadura militar brasileira e sua violência desde o ponto de vista dos então militantes. Escrito por Renato Tapajós entre os anos de 1969 e 1974, enquanto o autor estava preso

¹ Bacharel em Letras e mestranda em Estudos Literários na Universidade Federal de São Paulo. Email: ana.cursino@unifesp.br.

por sua participação política, o livro traz uma espécie de balanço melancólico e desesperado sobre o que foi a guerrilha urbana no Brasil. Escrito com um foco narrativo vacilante, é difícil reconstruir cronologicamente a narrativa desse livro curto, visto que é composto por *flashbacks* e fragmentos de memória, sem divisão em capítulos, com quebras bruscas no texto. Pode-se afirmar, contudo, que o núcleo narrativo do livro gira em torno da espera de Ele por mais informações sobre o desaparecimento de Ela.

As personagens, sem nomes próprios, fazem parte de um grupo de guerrilha urbana, formado por estudantes universitários, que caem na clandestinidade e veem, gradativamente, reduzir-se a força dessa alternativa política, com as quedas e assassinatos de seus companheiros, o seu isolamento e o aumento da brutalidade do aparelho repressor da ditadura. Em meio à espera por mais informações, Ele relembra toda a sua vida, desde que era estudante secundarista até aquele momento, o engajamento na luta política e o amor que sentia por Ela, ao mesmo tempo em que vive uma grande angústia e conflito ético e moral por questionar a luta armada.

O lançamento do livro provocou grande repercussão entre o público leitor e também nos órgãos de censura da ditadura militar, por meio dos agentes do DEOPS (Polícia Civil do Departamento de Ordem Política e Social), o que levou o autor a ser preso pela segunda vez:

Em 27 julho de 1977, ao sair do trabalho, na Editora Abril, Renato Tapajós foi preso novamente, pela segunda vez, por agentes do DEOPS (Polícia Civil do Departamento de Ordem Política e Social), pois o livro, segundo ofício do delegado Sergio Fernando P. Fleury, violava a Lei de Segurança Nacional por ser “uma apologia do terrorismo, da subversão e da guerrilha em todos os seus aspectos” (Silva, 2008, p.14). O impacto da notícia da prisão – caso único de autor preso durante a Ditadura Militar por causa do conteúdo de um livro e o espanto do fato dar-se no momento do início de um processo de abertura política “lenta, gradual e segura” – gerou uma grande mobilização da imprensa e da sociedade (REIMÃO, 2009, p. 100).

Com a prisão do autor, a obra atinge sucesso ainda maior, passando a circular, inclusive, clandestinamente por meio de cópias entre os leitores de esquerda. Sandra Reimão, em seu artigo "Livro e prisão: o caso *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós", reconstrói a cronologia desde a publicação do livro, em maio de 1977, até março de 1979, quando o livro tem permissão para ser publicado e entrar em circulação novamente. O interessante dessa cronologia é perceber como a obra, pioneira em seu gênero no Brasil,

instaura no meio social de esquerda, entre militantes, intelectuais e mesmo entre aqueles que defendiam a liberdade de expressão, uma indignação que leva à mobilização da imprensa e da Anistia Internacional em prol de Renato Tapajós.

Se, em um primeiro momento, o sucesso da obra pode ser atribuído a essa movimentação em torno da prisão do autor, em um segundo momento, é curioso perceber que a segunda publicação do livro não atingiu um grande número de leitores. Um dos motivos para essa baixa procura por parte dos leitores era que, ao final dos anos 1970 e início dos anos 1980, outros livros escritos por ex-militantes passam a circular, por exemplo, *O que é isso companheiro?*, de Fernando Gabeira, publicado em 1979.

Parte da crítica literária critica a obra pelo seu teor exageradamente naturalista e violento, que, ao mesmo tempo, seria carregado de um biografismo emotivo:

(...) Estas as duas trilhas que, de certa maneira, aprisionam a literatura brasileira dos anos 70 e do início da década de 80: de um lado, o naturalismo evidente dos romance-reportagem ou disfarçado das parábolas e narrativas fantásticas; de outro a "literatura do eu", dos depoimentos, das memórias, da poesia biográfico-geracional (SÜSSEKIND, 2004, p. 72).

É possível pensar que essa visão reduz a obra e suas qualidades estéticas, bem como a própria condição da literatura. Afinal, ainda que o autor reitere diversas vezes, em entrevistas, e no próprio prefácio do livro, que elementos de sua própria biografia enquanto militante político na Ala Vermelha do PC do B, e o luto que viveu pela morte de Aurora Maria Nascimento Furtado, cunhada de Renato Tapajós, tenham-no inspirado em sua obra *Em câmara lenta*, as obras literárias, em sua totalidade, dão forma ao real.

Além disso, como Wolfgang Iser explica em seu texto “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”, as fronteiras entre a ficcionalidade e a realidade não são tão bem definidas e delimitadas, afinal, nem os textos literários seriam totalmente isentos de realidade, nem os não literários estariam tão distantes da ficção:

É entretanto discutível se esta distinção, por certo prática, entre textos ficcionais e não-ficcionais pode ser estabelecida a partir desta oposição usual. Os textos ficcionais serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficções? Como não se pode negar à legitimidade desta pergunta, cabe indagar se o “saber tácito” a opor ficção e realidade ainda nos pode ser de ajuda. Se os textos ficcionais não são de todo isentos de realidade, parece conveniente renunciar a este tipo de relação opositiva como critério orientador para a descrição dos textos ficcionais, pois as medidas de mistura do real com o fictício, neles reconhecíveis, relacionam com frequência elementos, dados e

suposições. Aparece, assim, nesta relação, algo mais que uma oposição, de modo que a relação dupla da ficção com a realidade deveria ser substituída por uma relação tríplice. Como o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário (...) (ISER, 2002, p. 957).

E a forma dada ao real por *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, parece armazenar em si mesma as tensões de seu período: fragmentária, explosiva, marcada por cortes, pelo silêncio e violência. O que se pode afirmar que existe no livro é o que Márcio Seligmann-Silva, em “A história como trauma”, chamou de "excesso" de realidade, presente em textos que dão literalidade à experiência traumática.

Para transformar em literatura essa realidade excessiva, Renato Tapajós utiliza, entre outros, recursos expressivos de outra linguagem, a cinematográfica, para estruturar e narrar o trauma, não apenas relatando eventos, mas elaborando-os de maneira a produzir gradativamente tensão e horror no leitor. Cria-se, pois, tensão interna e externa à obra, tal qual proposto por Theodor Adorno em sua *Teoria Estética*:

A sua própria tensão é significativa na relação com a tensão externa. Os estratos fundamentais da experiência, que motivam a arte, aparentam-se com o mundo objetivo, perante o qual retrocedem. Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas iminentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objetivos, que define a relação da arte à sociedade (ADORNO, 1988, p. 16).

Percebe-se, portanto, uma elaboração estética de *Em câmara lenta*, o que dá a ela seu teor literário e de objeto estético, ainda que o livro traga um dos problemas de ficção em caráter extremo, colocando em xeque os procedimentos convencionais da crítica literária. Nesse sentido, Jaime Ginzburg aponta:

Um dos desafios colocados pelo texto de Renato Tapajós para a crítica literária e a teoria da literatura é a dificuldade de estabelecer categorias adequadas para lidar com elementos como esses. Estamos distantes da concepção de belo formulada por Schelling, em que elementos positivos prevalecem sobre os negativos. Estamos longe também das proposições de Hegel sobre a narrativa, bem como das concepções tradicionais do sublime (GINZBURG, 2011, p. 139).

Dessa maneira, o presente texto vai tentar refletir sobre como o uso desses recursos expressivos do cinema, com foco na técnica de repetição e paragem (Agamben, 1998), constroem a montagem do livro e são utilizados para representação do trauma vivido por

Ele e da tortura da personagem Ela. Sem deixar de refletir, também, sobre a cultura nos anos 1960 e 1970 no Brasil, visto que *Em câmara lenta* é um romance que se insere em um quadro mais geral de seu momento histórico-literário.

I. Entre a euforia e a disforia: os anos 1960 e 1970 no Brasil

Povoa o imaginário cultural uma imagem do que foram os anos 1960 e 1970 no Brasil. Desde cenas de novelas que mostram o embate entre manifestantes e a cavalaria policial, até minisséries televisivas famosas, como *Anos rebeldes*² (1992), passando por documentários como *Chico ou o país da delicadeza perdida*³ (1989), que mostra o exílio de artistas e músicos, até produções mais atuais, como *Amor e revolução*⁴ (2022), a imagem que fica pairando é a de uma grande efervescência cultural, marcada pelo engajamento e pelo compromisso político. A essa imagem, juntam-se, também, outras do cenário mundial, como os *hippies*, *Woodstock*, os estudantes protestando em maio de 1968, na França, formando a ideia de que essa era uma geração que queria mudar o país e manteve-se firme contra uma ditadura militar e qualquer outro regime totalitário, ou fascista.

Em que pese a verdade parcial dessa imagem, afinal, é inegável o papel da juventude, da intelectualidade e dos artistas na resistência à ditadura militar brasileira e às outras formas de repressão ao redor do mundo, ela também corrobora para o sentimento de que as violências, tragédias e crimes cometidos no período fazem parte de um passado distante; transforma, pois, apenas em um produto comercial esse período da história brasileira. Além disso, encobre importantes e sensíveis discussões e balanços sobre a ação de esquerda da época, que vivia um dilema ético e moral perante as linhas políticas adotadas. Como afirma Walter Benjamin em “O autor como produtor”, que inicialmente foi escrito durante o exílio do autor na França, em formato de conferência, no ano de 1934. Transformado e circulando posteriormente como texto, reflete sobre a publicação dos autores vindo da burguesia e aqueles de orientação progressista ou operários, pontuando as

² **ANOS rebeldes**. Direção: Dennis Carvalho. Produção: Gilberto Braga. Brasil: TV Globo, 1992. 20 episódios.

³ **CHICO ou o País da delicadeza perdida**. Direção: Walter Salles. Produção: FR3 e Videofilmes, 1989. 50 min.

⁴ **AMOR e Revolução**. Direção: Reynaldo Boury. Produção: Tiago Santiago. Brasil: SBT, 2011-2012. 204 episódios.

diferenças de recepção e leitura dessas obras e da possibilidade de combaterem o nazifascismo:

(...) Estamos diante do fato (para o qual a última década na Alemanha proporcionou muitas comprovações) de que o aparelho burguês de produção e publicação assimila impressionantes quantidades de temas revolucionários e até consegue propagá-los sem questionar seriamente sua própria existência ou a existência da classe que o detém (BENJAMIN, 2017, p. 92).

Ou seja, durante o momento do nazifascismo europeu também se teve um problema semelhante ao enfrentado durante a ditadura militar brasileira, não sendo esse um problema exclusivamente brasileiro, visto que a mesma questão da representação era tema de discussão e preocupação também em outros lugares, ao se pensar como a luta política foi convertida em objeto de consumo.

Nesse sentido, o livro *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, publicado em 1977, é um livro que esmiúça o que foi o golpe militar, em 1964, no Brasil e, também, o que foi o “golpe dentro do golpe”, isso é, a promulgação do AI-5, em 1968, que acabou com as liberdades individuais, além de intensificar a perseguição aos estudantes e às organizações políticas, principalmente, aquelas ligadas à luta armada.

Como tem sido pontuado por diferentes pesquisadores, a literatura e sua dimensão ficcional parecem permitir que se conte aquilo que não se consegue narrar e registrar de outras maneiras:

(...) Nesse sentido, a meu ver, é só numa dimensão ficcional, é só no âmbito da literatura que podemos surpreender o nefas habitando nas dobras da História oficial, chegando assim a entrever aquele interdito que sempre se diz na defasagem e/ou na conjuntura entre duas versões contrapostas do mesmo acontecimento. (...) pense-se apenas nos testemunhos da Shoah e em não só como ela não representou o abismo e o fim da poesia, segundo a conhecida hipótese de Adorno, mas, pelo contrário, como apenas a literatura conseguiu dizer aquela verdade que, no âmbito histórico, balançava (e que, de forma macabra, continua balançando) entre a afirmação e a negação, entre a denúncia documentada e a ultrajosa incapacidade de admitir o horror extremo dos “campos” (...) (FINAZZI-AGRÒ, 2014, p. 180).

A narrativa, melancólica e desesperada de *Em câmara lenta*, permite também que o leitor compreenda os dilemas éticos e morais enfrentados por uma geração, complexificando a imagem heroica e mítica que povoa o imaginário coletivo em relação ao período: “Agora eu sei. Sei o que aconteceu com ela e sei de outras coisas também. (...) Sei

que é um momento, um minúsculo momento, um intervalo e logo tudo vai explodir em mil pedaços, em mil fragmentos, em cor, em fúria e desolação (...)” (TAPAJÓS, 1977, p. 157).

É importante compreender, também, a complexidade do que foram os anos 1960 e 1970, no Brasil, pois esse é um período bastante turbulento, que vai da euforia à disforia em relação aos rumos do país. Sem pretensão de traçar um panorama desses anos, e, compreendendo que as tentativas de definir e enquadrar partes da história tendem a ser inconclusas, selecionando e organizando episódios, eventos e momentos já com um olhar *a posteriori* de seus acontecimentos, é, também, importante conhecer e sistematizar um pouco do que foram esses anos, bem como as suas principais tensões. O que será o objetivo dessa parte do artigo. Além disso, é importante relembrar que a discussão entre arte e sociedade, tão presente e importante para a literatura, ganha grande destaque no período, uma vez que artistas, intelectuais e estudantes buscaram formular o que deveria ser a cultura brasileira e qual seria o seu papel frente aos desafios dessa sociedade.

No começo da década, com a euforia desenvolvimentista e o projeto de reformas de base do governo João Goulart, a discussão sobre arte engajada parece ser hegemônica, com as produções de caráter marxista e progressista predominando no campo da cultura. É o momento de destaque do Centro Popular de Cultura (CPC) e seu programa de arte popular, que defendia que os artistas fizessem uma arte representando o “povo” brasileiro e que também fosse facilmente compreendida por esse. Esse cenário cultural é apresentado por Heloisa Buarque de Hollanda em seu livro *Cultura em trânsito – 70/80: da repressão à abertura*:

A efervescência política e o intenso clima de mobilização que experimentávamos no dia a dia favoreciam a adesão dos artistas e intelectuais ao projeto revolucionário. Esse projeto, ao lado das contradições levantadas pelo processo de modernização industrial, configurado de forma acentuada a partir do período JK, emerge como referente de uma poesia que seja de vanguarda ou de dicção populista e traz para o centro de suas preocupações o empenho da participação social. (HOLLANDA, 1980, pp. 15-16).

A esse programa do CPC somam-se nomes bastante conhecidos da cultura brasileira, tais como Edu Lobo, Nara Leão, Ferreira Gullar, dentre outros. Como o interesse aqui não é analisar com detalhes o programa do CPC, mas apenas sinalizar que essa era a política cultural que prevalecia na época e que colocava em seu centro a discussão do

papel do artista e intelectual brasileiro, interessa mais observar como essa proposta vai perdendo força e espaço.

O projeto de uma arte popular e engajada teve força e espaço na cultura brasileira até os anos de 1968, com a promulgação do AI-5, que instaurou a censura prévia, além de uma série de restrições e privações a direitos individuais e coletivos. Nos primeiros quatro anos de ditadura militar, entretanto, a cultura engajada não apenas predominou nas salas de cinema, nos teatros e saraus, como ajudou a formar uma nova geração de estudantes mais consciente, radical, engajada em lutar principalmente contra o imperialismo. Esse processo aparece no livro *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós:

A única ambição legítima é a de mudar o mundo. Sabendo que essa mudança não é um passe de mágica depois do qual o jogo de armar estará terminado. Sabendo que mudar o mundo é transformá-lo para sempre – nossa contribuição nunca está dada. Por maior que tenha sido ela, por maior que tenha sido qualquer vitória, nossa contribuição está sempre por fazer. Os que se satisfazem com qualquer vitória, desertam no momento mesmo em que se satisfazem. E a derrota, por mais esmagadora que seja, apenas estimula a necessidade de recomeçar. Sempre outra vez. Não existe vitória final (TAPAJÓS, 1977, p. 113)

Roberto Schwarz aponta que a cultura, nos primeiros anos do golpe militar, não sofreu intervenção dos militares, pois a violência dos militares se voltou contra as organizações de esquerda, tais como os sindicatos e as organizações estudantis:

(...) intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários, expurgo especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar na Universidade, invasão de igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de habeas corpus, etc. – Entretanto, para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. *Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país.* Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. Esta anomalia – que agora periclita, quando a ditadura decretou penas pesadíssimas para a propaganda do socialismo – é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69. Assinala, além de luta, um compromisso. (SCHWARZ, 1978, p. 62)

Essa “anomalia”, como afirma Schwarz, permitiu que as diferentes linguagens artísticas fossem porta-vozes do projeto político de esquerda.

É apenas quando esses mesmos jovens, formados e educados por essa cultura engajada, são capazes de dar “força material à ideologia” (SCHWARZ, 1978, p. 62) por meio da atuação no movimento estudantil e na adesão à luta armada, mostrando-se, portanto, um perigo concreto para os militares, que a repressão chega à classe média intelectualizada:

(...) Em 67, por ocasião de grandes movimentações estudantis, foi trazida a São Paulo a polícia das docas. A sua brutalidade sinistra, rotineiramente aplicada aos trabalhadores, voltava-se por um momento contra os filhos da burguesia, causando espanto e revolta. Aquela violência era desconhecida na cidade e ninguém supusera que a defesa do regime necessitasse de tais especialistas. Assim também hoje (...) (SCHWARZ, 1978, p. 72)

A violência, antes restrita aos trabalhadores, começa a ser vista dentro das universidades, nas ruas, atacando as passeatas e as manifestações. O recrudescimento do golpe militar, com o “golpe dentro do golpe”, faz com que a cultura engajada e o projeto do CPC fiquem confinadas a um pequeno nicho, em que consumidores, produtores e produtos passam a se confundir, retroalimentando-se: “(...) Formava-se assim um comércio ambíguo, que de um lado vendia indulgências afetivo-políticas à classe média, mas do outro consolidava a atmosfera ideológica de que falamos no início” (SCHWARZ, 1978, p. 79).

Pilar Calveiro afirma em seu livro *Poder e desaparecimento: os campos de concentração na Argentina* (2013) que, nessa época, a política se tornaria uma questão de força, em que os militantes acreditavam que poderiam responder à altura à violência da ditadura militar. Apesar de analisar o caso da Argentina, pode-se perceber que o mesmo acontecia no Brasil. A guerrilha, formada por jovens estudantes, que buscava construir um exército popular, vai ser duramente reprimida, com prisão, tortura e desaparecimento dos militantes. Essa repressão corrobora para que a guerrilha adquira uma feição mais militar do que estratégica, afastando os jovens do trabalho de base, replicando o autoritarismo em seu interior, isolando e enfraquecendo seus participantes.

Os embates morais e éticos da intelectualidade no período passam a girar em torno da difícil decisão de aderir à luta armada e como reagir à violência da ditadura militar. Parte dos estudantes e intelectuais, de fato, “caem na clandestinidade”, integrando células armadas da guerrilha urbana, esse é o caso de Renato Tapajós, que fez parte da Ala

Vermelha do PC do B e participou da luta armada, por exemplo. Esse embate mortal aparece no romance *Em câmara lenta* em diferentes momentos, quase sempre, carregado de uma reflexão sobre os gestos:

(...) O povo, quem é o povo eu não sei quem é o povo, eu sei é quem foram Marta, Fernando, Sérgio, ela e os mortos todos, os que se deixaram matar pensando que faziam o gesto, quando o gesto não é e não pode ser individual, o gesto é um movimento de milhões de mãos que sabem para que é e para que serve o gesto e então tem a força necessária para derrubar, destruir, arrasar tudo e construir. (...) 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 (TAPAJÓS, 1977, pp. 158-159).

Outra parte dos intelectuais e dos artistas, por sua vez, abandona a ideia de uma arte revolucionária e engajada, transformando a inquietação e a revolta em um gesto individual, combinando a vida privada e as formas de se relacionar com o mundo. É desse período o Tropicalismo, por exemplo, que ficou famoso por dar uma forma expressiva para o “desbunde” e o “comportamento desviante”. Há, ainda, aqueles que teriam apenas se calado, esperando uma mudança no contexto político: “(...) e a parte restante, sem mudar de opinião, fecha a boca, trabalha, luta em esfera restrita e espera por tempos melhores” (SCHWARZ, 1978, p. 91). Essas diferentes opções aparecem na porção final do livro, quando o personagem Ele encontra um antigo amigo de faculdade:

Ao longe, viu uma silhueta vagamente conhecida. Prestou atenção e, de repente, reconheceu um velho colega de classe e de movimento estudantil. Mas diferente, com os cabelos caindo até os ombros, emaranhados, barba longa, colares no pescoço. Ele recuou um passo dentro do bar, temendo ser reconhecido. Quando o outro o viu, já a poucos passos, estacou. Hesitou um momento, pálido, quase como se fosse fugir. Mas ele já sorria, irônico. “Tá com medo de mim, rapaz?” (...) Ele insistiu: “Mas o que você anda fazendo desde aquele tempo? Quatro anos.” o outro balançou a cabeça e saiu do bar. Ele foi atrás. Na rua o outro se voltou para ele e explodiu, mas ainda falando baixo: “Quatro anos. É isso aí. Quatro anos de porra nenhuma. Não acontece nada. Só vocês que morrem e continua não acontecendo nada.” (...) “Tá tudo uma bosta. Eu não quero morrer, entende. Ou você se enquadra ou... Quer saber o que se pode fazer? Eu to por aí, curtindo uma. Pico, maconha, qualquer uma. Sofia foi viver na praia, numa comunidade. O Alfredo tá fazendo publicidade, cheio de nota. Tereza casou. Roberto entrou numa de teosofia (...)” (TAPAJÓS, 1977, pp. 133-134).

A cultura brasileira pós AI-5, no final dos anos 1968 e início dos anos 1970 vai ser marcada, então, primeiro pela disforia: o projeto revolucionário na cultura não gerou

os frutos desejados, os militares fortalecem-se no poder e a retórica militante não tem mais tanto espaço quanto antes. Depois, por uma busca individual de transgressão, que se dava apenas em nível comportamental, uma performance de recusa a todas as regras e convenções sociais:

(...) Desconfiando dos mitos nacionalistas e do discurso militante do populismo, percebendo os impasses do processo cultural brasileiro e recebendo informações dos movimentos culturais e políticos da juventude que explodiam nos EUA e na Europa – os *hippies*, o cinema de Godard, os Beatles, a canção de Bob Dylan –, esse grupo passa a desempenhar um papel fundamental não só para a música popular, mas também para toda produção cultural da época (...) (HOLLANDA, 1980, pp. 53-54).

Coexistiam na cultura brasileira, portanto, duas gerações: uma que havia participado das engajadas discussões dos anos 1960, que teve a produção marcada pelo início da ditadura militar e sua violência, e uma nova geração, que começa a produzir nos anos 1970 e carregaria uma desconfiança generalizada em relação à vida política:

(...) O chamado “segundo golpe” instala definitivamente a repressão política de direita organizada pelo Estado e marca a abertura de um novo quadro conjuntural onde a coerção política irá assegurar e consolidar a euforia do “milagre brasileiro”. O país torna-se uma “ilha de tranquilidade”, extremamente atraente para o capital monopolista internacional que aperta os laços da dependência, assegurando sua integração com as classes dominantes internas. (...) No campo da produção cultural a censura torna-se violentíssima, dificultando e impedindo a circulação das manifestações de caráter crítico. Não mais apenas os militantes são violentamente perseguidos, como professores, intelectuais e artistas passam a ser enquadrados à farta na legislação coercitiva do Estado, sendo obrigados, em muitos casos, a abandonar o país (HOLLANDA, 1980, pp. 90-91).

Essa nova geração vai tanto se dedicar ao experimentalismo na área cultural, quanto realizar um balanço crítico do que foi a arte e a política dos anos 1960. Incapaz de estabelecer um programa estético unificado, essa geração, marcada pela ditadura militar, pela violência, os desaparecimentos e a ausência, vai produzir uma literatura que se caracteriza, exatamente, pela falta de unidade. Entram em cena literária um misto de práticas, de recursos estéticos, de temas, que oscilam entre diferentes polos: hora recuperando a primeira geração modernista, com a ironia, iconoclastia e o verso livre, hora radicalizando as propostas do Concretismo e outras vanguardas literárias.

Nesse contexto, surgem, na metade final dos anos 1970, os primeiros livros relatando a experiência na clandestinidade e na guerrilha, escritos por ex-militantes, tal como *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, *O que é isso companheiro?*, de Fernando Gabeira, *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis, *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’anna, dentre outros. A proliferação dessas obras aponta para a necessidade e para o desejo de narrar o que se viveu durante o recrudescimento da ditadura militar brasileira, ao mesmo tempo que sinaliza o grande potencial da literatura para dar forma àquilo que se quer, mas não se sabe como narrar: “(...) a violência como manifestação extrema e esmagadora do Outro nunca encontrou uma forma tão contundente de denunciar a opressão e o massacre dos inermes como aquela do discurso literário (...)” (FINAZZI-AGRÒ, 2014, p. 180).

Essa literatura, que mescla vida, relato pessoal e fabulação, também não vai ser homogênea. Diferentes recursos estéticos são utilizados – ainda que se perceba o predomínio da fragmentação, do uso da linguagem jornalística, de uma linguagem mais oralizada, marcada por um diálogo direto com o leitor –, para tentar dar voz às vivências dessa geração, que vai da euforia revolucionária ao luto pela vida de tantos companheiros, tanto quanto pela própria vida. Como o personagem Ele afirma, momentos antes de descobrir o que aconteceu com Ela, trata-se de tentar saber o que aconteceu e de realizar um balanço da própria vida, mas sem a esperança de colher algo de positivo:

(...) Depois, não sei. Depois, mais nada. Depois, olhar para dentro de mim mesmo e ver se sobrou alguma coisa em meio aos destroços, um fragmento prateado onde me agarrar, ou tão somente o campo sangrento de carne revolvida. Dobrar a esquina e lá está ele no ponto, na hora certa, me esperando. Agora eu vou saber. (TAPAJÓS, 1977, p. 153).

Renato Tapajós, em entrevista concedida a Carlos Augusto Carneiro Costa, comentando sua prisão na Operação Bandeirantes (Oban), em 1974, relembra a destruição física e psicológica pela qual passou, que impactou sua vida e, inclusive, suas produções literária e cinematográfica:

(...) quando eu saí da cadeia, que eu voltei a fazer cinema, eu levei praticamente nove anos para conseguir voltar ao tema da militância política. (...) Eu já conseguia, depois de 1983, falar muito livremente e muito amplamente da militância. Mas da cadeia, da tortura, era um troço que estava bloqueado. Eu não conseguia falar. Primeira vez que eu escrevi alguma coisa que dizia respeito à cadeia foi um artigo que eu escrevi pra aquele livro *Tiradentes: um presídio da*

ditadura, que foi publicado em 1996-1997, por aí. A rigor, vinte anos depois de ter sido solto. (COSTA, 2004, p. 106).

Percebe-se, pois, de que mais do que uma imagem idealizada e romantizada do que foram os anos 1960 e 1970 no Brasil e da resistência armada, é crucial conhecer a história brasileira e o impacto causado pela ditadura militar no país. Se hoje já se sabe dos impactos econômicos provocados pelos militares, falta ainda muito reconhecimento das cicatrizes, reflexos e continuidades psicológicas deixadas pela ditadura, que marcou diferentes gerações, deixando-as: “(...) num estado que era, ao mesmo tempo, de não vida e de não morte – suspenso, enfim, naquele estado de 'vida nua'” (FINAZZI-AGRÒ, 2014, p. 180).

II. Procedimentos cinematográficos de *Em câmara lenta*: repetição e paragem

A começar pelo título, *Em câmara lenta*, o livro está repleto de recursos formais emprestados do cinema, outra linguagem que Renato Tapajós domina, visto sua vasta produção cinematográfica. A câmera lenta, normalmente, utilizada em momentos de tensão e alta densidade emocional nos filmes, reaparece no romance para descrever a cena da prisão, tortura e assassinato de Ela, em que os gestos da cena – tanto os feitos pela personagem Ela, quanto pelos policiais – são descritos em minúcia.

Há outros recursos cinematográficos que chamam atenção na montagem do romance *Em câmara lenta*: o da repetição e da paragem. Giorgio Agamben, no ensaio "O cinema de Guy Debord", ao analisar a montagem, percebe que ela está condicionada à repetição e à paragem, que formam um sistema e se tornam os chamados “transcendentais”:

O carácter mais próprio do cinema é a montagem. Mas o que é a montagem, ou antes, quais são as condições de possibilidade da montagem? Em filosofia, depois de Kant, chama-se às condições de possibilidade de alguma coisa os transcendentais. Quais são então os transcendentais da montagem? Existem duas condições transcendentais da montagem, a repetição e a paragem. Isto, Debord não o inventou, mas fê-lo vir à luz, exibiu estes transcendentais enquanto tais. E Godard fará o mesmo nas suas Histoire(s). Já não temos necessidade de filmar, basta-nos repetir e parar. Esta é uma nova forma epocal por relação à história do cinema. Este fenómeno espantou-me bastante em Locarno em 1995. A técnica composicional não mudou, é ainda a montagem, mas agora a montagem passa para primeiro plano, e mostra-se enquanto tal. É por isto

que se pode considerar que o cinema entra numa zona de indiferença em que todos os gêneros tendem a coincidir; o documentário e a narração, a realidade e a ficção. Faz-se cinema a partir das imagens do cinema (AGAMBEN, 1998, s/p).

É interessante perceber como o uso da repetição e da paragem para a montagem dos filmes analisados por Agamben marcaria, para o autor, um novo momento no cinema, em que os diferentes gêneros – documentário, narração – e a noção do que é real e do que é ficcional são embaralhados. O que se percebe, também, em livros como *Em câmara lenta*, em que a matéria ficcional, colhida da realidade, confunde o leitor, propondo um jogo entre o fingir e o real, que nunca se resolve.

Para definir o que são repetição e paragem, Agamben se baseia na contribuição de diferentes pensadores, dentre eles Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger e Gilles Deleuze. Começando pela noção de repetição, explica a sua relação com a memória, de maneira que a repetição nada teria a ver com a noção de idêntico, mas de retorno de uma possibilidade:

Os quatro mostraram-nos que a repetição não é o retorno do idêntico, do mesmo enquanto tal que retorna. A força e a graça da repetição, a novidade que traz, é o retorno em possibilidade daquilo que foi. A repetição restitui a possibilidade daquilo que foi, torna-o de novo possível. Repetir uma coisa é torná-la de novo possível. É aí que reside a proximidade entre a repetição e a memória. Dado que a memória não pode também ela devolver-nos tal qual aquilo que foi. Seria o inferno. A memória restitui ao passado a sua possibilidade. É o sentido desta experiência teológica que Benjamin via na memória, quando dizia que a recordação faz do inacabado um acabado, e do acabado um inacabado. A memória é, por assim dizer, o órgão de modalização do real, aquilo que pode transformar o real em possível e o possível em real. Ora, se pensarmos nisso, trata-se também da definição do cinema (AGAMBEN, 1998, s/p).

A repetição seria, portanto, a exibição de uma imagem de maneira significativa uma outra vez, de maneira que o espectador, ou, no caso de *Em câmara lenta*, o leitor, pergunte se ela vai ser possível novamente: “(...) a força da repetição é tal que deixa de ser um fato consumado, e volta a ser, por assim dizer, possível. (...) mas ao mesmo tempo compreendemos que sim, tudo é possível, mesmo o horror que nos fazem ver” (AGAMBEN, 1998, s/p).

Já a paragem, para Agamben, seria a interrupção proposital de uma cena. Aproximando a paragem da poesia, marcada pelos cortes dos versos, explicita que, ao subtrair o

fluxo de sentido das palavras no poema, o poeta produz novos sentidos. No cinema, a paragem permitiria marcar a hesitação, ou seja, não se trataria apenas de uma pausa, mas a possibilidade de se parar uma imagem:

Parar a palavra é subtraí-la do fluxo do sentido para a exibir enquanto tal. Poderíamos dizer a mesma coisa da paragem tal como Debord a pratica, enquanto constitutiva de uma condição transcendental da montagem. Poderíamos retomar a definição de Valéry e dizer do cinema, pelo menos de um certo cinema, que é uma hesitação prolongada entre a imagem e o sentido. Não se trata de uma paragem no sentido de uma pausa, cronológica, mas antes de uma potência de paragem que trabalha a própria imagem, que a subtrai do poder narrativo para a expor enquanto tal (AGAMBEN, 1998, s/p).

Indissociáveis para Agamben, a repetição e a paragem formariam o sistema produtivo para as montagens cinematográficas do cinema que confunde ficção e realidade, narrativa e documentário. De forma bastante esquemática, pode-se definir que a repetição seria então o retorno da possibilidade do que foi, sua restituição, e, também, da própria memória. Já a paragem seria a interrupção proposital, capaz de elaborar a imagem na linguagem.

No livro *Em câmara lenta*, percebemos o uso desses recursos de diferentes maneiras. A começar pela paragem, pode-se ver que a narrativa, extremamente fragmentada, não é dividida em capítulos, nem traz marcações dos diálogos. Além disso, os eventos aparecem fora de ordem cronológica. O recurso gráfico utilizado pelo autor para marcar as diferentes partes do romance é a quebra de parágrafo, que deixa um espaço “vazio” na página. Essa paragem entre as diferentes histórias que compõem *Em câmara lenta* é bastante significativa, porque tanto mostra esse fluxo de memórias do personagem Ele, quanto cria um tensionamento para o leitor, que percebe, gradativamente com a leitura, as inúmeras supressões e peças desse “jogo de armar” no qual o romance se converte.

Analisando a primeira passagem no livro em que se narra a prisão da personagem Ela, por exemplo, percebe-se esses dois espaços em branco na página, antes e depois da cena. Intercalada entre uma espécie de apresentação melancólica do enredo do livro com a reiteração constante da expressão “É muito tarde”, e, entre a lembrança que a personagem Ele faz das duas praias, a primeira vez que a cena da prisão de Ela é narrada ganha bastante importância ao ser situada entre esses dois fragmentos de memória.

Essa paragem proposital na descrição da prisão de Ela para se lembrar tanto da praia em que Ele e Ela passaram um dia juntos, quanto da praia em que os guerrilheiros desembarcaram na Amazônia, amplia a potência da imagem da prisão da personagem. O leitor tanto fica curioso para saber o que aconteceu depois que o policial é acertado com a arma, quanto para conseguir ligar as duas cenas: a que mostra o sentimento de impotência (“É tarde”, “Houve, na verdade, uma praia, há muito tempo”, “Ele ainda não podia entender. Quando pode, já não havia mais tempo”) e a de potência de um gesto feito em câmera lenta pela personagem Ela:

Como em câmera 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 (TAPAJÓS, 1977, p. 16).

Assim, esse recurso composicional da paragem não é utilizado de forma gratuita, mas na construção de sentido para a narrativa, explicitando uma tensão interna e uma externa à obra. Da mesma maneira, as repetições que constroem *Em câmera lenta* são cruciais para a estrutura da narrativa e seu sentido. A cena da prisão de Ela, por exemplo, é repetida seis vezes ao longo do romance. A cada vez, contudo, ela é acrescida em seu começo – parte que o personagem Ele teria testemunhado – e em seu final – cujo relato o personagem Ele ouve do primo de Ela.

Com essa repetição da cena – que começa como um parágrafo até passar a ocupar cerca de cinco páginas do livro – é reiterada também, para o leitor, a importância desse evento limite para as inquietações e angústias éticas e morais do personagem Ele, assim como amplia o horror do leitor frente ao abjeto, que seria uma noção oposta ao sublime:

(...) Se o sublime é todo derivado da autopreservação, o abjeto ilumina nosso ser fragmentado: ele também é originário e também dele nasce a nossa vida, mas o foco agora é lançado da “outra borda”, ou seja, da margem sem linha do “sujeito” pré-subjetivo, quando o mundo ainda não era mundo. Se no sublime existe deleite, no abjeto existe gozo, *jouissance*, um prazer ambíguo derivado da catársis do Outro, que traça ao mesmo tempo a catastrófica topografia do nosso ser. Ou seja, o abjeto é pensado a partir de Kristeva como algo que nos remete ao momento ritual de nossa cultura, ele obriga o simbólico a um ato regressivo para garantir a si mesmo, já que este mundo está desde sempre

ameaçado de romper sob a força de uma massa abjeta originária que insiste em vir à tona (SELIGMANN-SILVA, 2010, pp. 211-212)

Em relação à repetição dessa cena no livro, parece oportuno também refletir que ela é uma técnica produtiva para representar o trauma que Ele vive. Afinal, se o trauma atua na função psíquica da memória, alterando e subvertendo o registro dos acontecimentos (Seligmann-Silva, 2003), para representá-lo em uma ficção, é necessário o uso de um recurso expressivo e composicional adequado, tal como a repetição:

(...) O trauma, para Freud, é caracterizado pela incapacidade de recepção de um evento transbordante – ou seja, como no caso do sublime: trata-se aqui também, da incapacidade de recepção de um evento que vai além dos “limites” da nossa percepção e torna-se, para nós, algo sem-forma. Essa vivência leva posteriormente a uma compulsão à repetição da cena traumática (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 84).

Sendo, portanto, o trauma um distúrbio de memória, perturbado pelo fantasma da cena traumática, as repetições e as paragens ganham uma importância ainda maior em *Em câmara lenta*.

Gradativamente a cena traumática vai sendo escrita no livro: começando sempre com o mote “Como em câmara lenta”. Em cada uma das vezes que ela se repete, um trecho é adicionado ao seu início e ao seu final. Essa informação é relevante porque, se, em um primeiro momento, seria possível cogitar que a cena toda não é apresentada já no início do romance porque a personagem Ele não sabe o que aconteceu após a prisão de Ela, é na recontagem gradativa do começo do trecho que o fantasma da cena traumática aparece.

O personagem Ele é testemunha dos fatos que dão início à perseguição e à prisão de Ela, uma vez que dirigia o carro em que ela estava. Isso não permite a Ele, porém, narrar desde o início do livro como tudo aconteceu, gerando a retomada compulsiva do evento, que vai ser representada pelo recurso da repetição. É possível cotejar os seis excertos repetidos e observar como a cena vai se ampliando na descrição minuciosa dos gestos do trio que estava no carro:

Como em câmara lenta: ele entrou no carro e abriu a outra porta para ela. O companheiro que iria com eles já havia sentado no banco de trás com a mala escura sobre os joelhos. A reunião tinha se prolongado por toda a noite e agora

eles tinham que voltar para o aparelho com certa urgência. A hora não era das melhores para circular; no entanto precisavam pegar os documentos no aparelho para que, ainda naquele dia, o companheiro viajasse para S. Paulo, levando-os. O aparelho era relativamente longe (**esse trecho é adicionado na sexta repetição**); os três iam em silêncio dentro do carro. Os rostos revelavam cansaço e sono (**esse trecho é adicionado na quinta repetição**): era ainda madrugada. Ele dirigia com cuidado porque já havia bastante movimento naquelas ruas de subúrbio, próximas a algumas fábricas. Evitando as ruas mais movimentadas, procurou uma que desse diretamente na avenida. Quando já estava na metade (**esse trecho é adicionado na quarta repetição**) ele percebeu que a rua estava bloqueada por uma batida policial. Olhou para os lados e percebeu que não havia por onde escapar: atrás, outros carros já paravam, cortando a possibilidade de manobrar e fugir pela contramão. Parou o carro lentamente. Um policial aproximou-se e pediu os documentos. Ele os entregou; o policial examinou-os lentamente. Estavam em ordem. Com os documentos na mão, o policial deu a volta no carro, olhou pela janela onde ela estava, examinando o interior do carro para ver se havia algo suspeito. Ela sorriu timidamente, como que acanhada com o exame. No banco traseiro, um outro companheiro segurava uma maleta escura (**esse trecho é adicionado na terceira repetição**); o policial pediu para ver o que tinha na maleta e na maleta tinha uma metralhadora (**esse trecho é adicionado na segunda repetição**); 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 coroa 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. (TAPAJÓS, 1977, pp. 16, 26, 56, 87, 142 e 167, grifo nosso.)

O enredo é relativamente simples: os três militantes passam a noite em uma reunião política, saem um pouco mais tarde do que o previsto do local para voltar ao aparelho. O carro acaba sendo interceptado por policiais em uma rua da cidade, e, para que não sejam todos capturados, junto com o conteúdo da maleta, Ela consegue alcançar uma arma dentro da maleta no carro e atira no policial. A descrição minuciosa e detalhada, contudo, cria uma tensão para o leitor, que, ao longo do livro, vai tendo mais peças para montar a cena, além disso, é contada por um observador que presta atenção detalhada a Ela.

Essa atenção aos gestos da personagem Ela permite ao leitor acompanhar as mudanças de expressão da personagem, que representam, metonimicamente, as transformações da própria cena, que vai de um encontro, aparentemente casual até uma violência proposital: "Ela sorriu timidamente, como que acanhada com o exame". Nesse momento, pode-se pensar, inclusive, que a personagem usa o recurso para dissuadir o guarda, como se fosse apenas uma mulher comum, constrangida pelo olhar externo inquisidor.

Já na passagem "O rosto impassível olhava para a maleta que o outro segurava", o que se tem é a militante que não titubeia, impassível, não desvia o olhar e mantém seu propósito, fazendo todos os presentes na cena acreditarem que ela pegaria a maleta. Por fim, em "o cabelo curto sublinhando o levantar da cabeça, os olhos, agora duros", o olhar muda: é duro, decidido. Deixa de ser um olhar tímido e se torna o olhar de uma guerrilheira decidida, que vai acertar o policial com um único gesto.

O personagem Ele, lembrando o evento traumático, pode tanto gradativamente estar compreendendo o que aconteceu, quanto estar atribuindo sentidos a cada um dos movimentos, de maneira a dar forma e coerência ao acontecimento. Nesse trecho, narrado em 3ª pessoa, os adjetivos utilizados, "impassível", "duro", de alguma maneira caracterizam a personagem Ela em sua performance guerrilheira e militante, antes de ser subjugada pelos policiais.

Essa parte, que corresponderia à segunda porção da cena, também vai aumentando de tamanho gradativamente, o que permite a leitura, mais uma vez, de que as repetições e paragens representam o trauma e sua elaboração. Depois que Ela sai correndo do carro, disparando em direção aos policiais, sendo perseguida também por eles, a personagem Ele não sabe o que aconteceu. Com a ausência de Ela, deduz que ela tenha sido capturada e tenta conseguir mais informações sobre esse desfecho, até conseguir se encontrar com o primo da personagem e ouvir o relato do que aconteceu.

A cena da captura de Ela é carregada de emotividade: "pele macia de encontro às pedras do terreno", em que a delicadeza da pele contrasta com a das pedras e da brutalidade dos gestos do policial e outras descrições que reforçam como a personagem não vacila em sua decisão ideológica e ética mesmo vivendo a situação extrema da tortura, como se pode ler nos trechos: "expressão muda de decisão e dor" e em "Apenas seus olhos brilharam de ódio e desafio", "atravessavam-na como milhares de punhais". O que corroboraria também para destacar a humanidade de Ela. Como explica Jaime Ginzburg ao analisar o papel e o olhar do narrador:

O narrador, diferentemente dos policiais, olha para a moça com percepção afetiva. As expressões "pulsos delicados" e "pele macia" indicam que, para o narrador, a moça desperta uma ternura afetiva, um olhar sensível, que ressalta sua condição propriamente humana. Os atos dos policiais, diversamente, ao marcarem sua postura com relação ao sofrimento da moça, reduzem-na a uma posição reificada, mantendo-a à disposição de seus interesses, como objeto de

dominação. O narrador caracteriza os policiais, na sessão de tortura, como “furiosos” (GINZBURG, 2011, p. 137).

Como já dito anteriormente, o foco narrativo de *Em câmara lenta* pode ser considerado vacilante, visto que, apesar de ser narrado em 3ª pessoa, existem passagens narradas em 1ª pessoa e, também, que oscilam entre os personagens da cena, colocando em foco diferentes perspectivas, como uma câmera alternando o foco de captura dos planos de cena. Isso pode ser visto com bastante clareza na sexta e última vez em que a cena é descrita:

(...) 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. 172).

A descrição da dor nesse momento é feita de forma subjetiva, com o uso de metáforas: o universo e a bola de fogo, o que contrasta com a descrição bastante detalhista e naturalista da tortura que a personagem vinha sofrendo, em que os gestos dos policiais, dos choques e do pau-de-arara transmitem um ar mais técnico, conforme indicado por Jaime Ginzburg:

Dentro da passagem, um ponto chama a atenção. Quando a coroa-de-cristo é colocada, o narrador diz: “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.” Nesse momento, para descrever a dor, o narrador assume uma perspectiva que remete ao ponto de vista da própria moça. É ela que sente a dor da maneira descrita. Como explica Adorno, em *Posição do narrador no romance contemporâneo*, trata-se de um movimento de variação da distância estética, que conduz o leitor à necessidade de pensar as condições de constituição do ponto de vista. (GINZBURG, 2011, p. 138).

Essa descrição subjetiva coloca o ponto de vista na personagem Ela, pois descreve uma sensação física que apenas a personagem poderia narrar e saber. Entretanto, se esse recurso estético permite que o leitor se sensibilize e perceba a tortura sofrida pela personagem, isso também corrobora para um segundo silenciamento da vítima, como aponta Jaime Ginzburg:

(...) A prisioneira não nomeada não ganha, no romance, a possibilidade de contar sua própria estória. Ela não tem como dar o seu testemunho, o seu depoimento, dependendo da voz do narrador para ter sua estória exposta. Trata-se de uma duplicação do silêncio. Além de procurar manter o silêncio como resistência durante a tortura, por estar morta, a prisioneira se torna voz silenciada (GINZBURG, 2011, p. 140).

A tortura, que termina com o assassinato de Ela, encerra as possibilidades de que a prisioneira tenha voz. Entretanto, pelo foco narrativo e pela criação estética de *Em câmara lenta*, mesmo o silêncio e a recusa de responder aos policiais vão contribuir para sensibilizar o leitor.

O recurso da repetição aparece também em outros momentos do romance, por exemplo, na repetição da expressão “É muito tarde”, que é utilizada 4 vezes durante as três primeiras páginas do romance, que formam o primeiro bloco contínuo de texto. Ou ainda na imagem do “jogo de armar”, que é retomada em diferentes momentos do livro. A repetição também é utilizada de forma central em outro momento do livro, a noite de ano novo em que Ele e Ela têm a primeira aproximação afetivo-sexual, em que a frase “Então pegou o copo ainda meio cheio e, num gesto lento, como se afastasse uma cortina, ofereceu a ele” é repetida três vezes ao longo do fragmento, nas páginas 162 e 167:

Ela. Os cabelos curtos, negros, o rosto claro: estava sentada na mesa da cozinha, uma expressão distante, os olhos distraídos. Em cima da mesa havia uma garrafa de champanhe, um copo e o silêncio. (...) Então ela pegou o copo ainda meio cheio, e, num gesto lento, como se afastasse uma cortina, ofereceu a ele.
 (...) Então pegou o copo ainda meio cheio e, num gesto lento, como se afastasse uma cortina, ofereceu a ele. Sua mão tinha dedos longos, mas as unhas eram curtas, cortadas rente e sem esmalte. Nunca pensei nisso, você roía as unhas?
 (...) Indo sempre em frente, até o fim, qualquer fim, procurando tão-somente a ternura negada – fraca, frágil, terna. Companheira.
 Então pegou o copo ainda meio cheio e, num gesto lento, como se afastasse uma cortina, ofereceu a ele (TAPAJÓS, 1977, pp. 162-167).

Agamben, ao definir o que é criação afirma que: “(...) Todo ato de criação é também um ato de pensamento, e um ato de pensamento é um ato criativo, pois o pensamento define-se antes de tudo pela sua capacidade de des-criar o real” (AGAMBEN, 1998, s/p). Assim, portanto, a criação mistura os atos de pensamentos com a própria capacidade de criar e desfazer o real, mostrando como o impulso criativo também pode dar uma nova forma e mudar a própria percepção do real.

O diálogo interartes estabelecido por Renato Tapajós ao mesclar a linguagem cinematográfica e literária no livro se junta a uma série de outras manifestações artísticas da época que mesclavam diferentes linguagens e mídias. A partir dos anos 1970, percebe-se que “(...) a arte agora existia num campo complexo e expandido” (ARCHER, 2021, p. 59), ou seja, não se trabalha mais com a noção de um projeto único capaz de, simultaneamente, abarcar e nortear a produção do conjunto, ou de linguagens únicas, com fronteiras bem estabelecidas. Frente à repressão, à ditadura e a um mundo sem sentido, atrofiado de significados e possibilidades, a literatura se torna também um espaço privilegiado para a prática da liberdade e da pluralidade.

A questão da produção de uma nova sensibilidade após o AI-5, como já abordado anteriormente, é um tema extremamente importante ao observar a literatura do período, pois, no clima de sufoco gerado pelos mecanismos de censura da ditadura cívico-militar brasileira, os artistas dessas gerações buscaram saídas alternativas para verter as subjetividades e realidades circundantes em suas produções:

A adoção do sistema de valores da contracultura, marcada pela rejeição do sistema e a descrença com a esquerda ocorrem num momento de desilusões com a política, quando os movimentos de massa são novamente derrotados pelo regime militar que decreta o AI-5, concretizando o que se chamou de “segundo golpe”. (...) A fé no marxismo como ideologia redentora é abalada (...) Instala-se a desconfiança em todas as formas de autoritarismo. (...) a loucura passa a ser vista como uma perspectiva capaz de romper com a lógica racionalizante da direita e da esquerda (HOLLANDA, 1980, p.69).

A arte do período, portanto, constitui-se na elaboração estética como meio para a vazão para os traumas vividos, mas, também, permitindo que o leitor amplie suas possibilidades imaginativas, de experiência de vida e tenha contato com novas formas de narrar e de descrever o mundo.

Nesse sentido, os recursos de elaboração formais de *Em câmara lenta* também corroboram para o caráter inovador da obra: além de ser escrita por um ex-militante, que procura representar na literatura a angústia de sua geração, dividida entre os dilemas éticos e morais, também explicita como o diálogo entre diferentes linguagens artísticas são produtivos e oportunos. O uso da repetição e da paragem na montagem do romance tanto demonstram essas múltiplas possibilidades de representação, quanto demonstram uma alternativa estética para se representar o objeto.

Conclusão

Renato Tapajós, ao ser perguntando em uma entrevista se considerava que *Em câmara lenta* ainda era uma obra atual, responde que a discussão central do livro é sempre atual:

Eu acho que existe uma discussão central no *Câmara lenta* que eu acho que é perene, que é a discussão entre a decisão política e a decisão moral. Porque o meu personagem em *Em câmara lenta* é o cara que está dividido entre a decisão política correta, que é a de sair do país e evitar mais derramamento de sangue, e a decisão moral, que é a de continuar fiel, de uma forma quase irracional, à memória dos companheiros, mesmo que isso leve praticamente ao suicídio. Então essa é uma discussão que permanece. Quer dizer, a discussão entre as decisões políticas e as decisões morais, eu acho que é uma discussão que serve em qualquer momento. Eu acho que outro aspecto – aí não é um problema de ele ser atual, mas eu acho que ele permanece como tendo uma certa importância hoje – é o de desmistificar a imagem distorcida que foi feita dos militantes da luta armada pela mídia e pelas classes dominantes durante esse período todo. (...) E que é uma mentira completa. Quer dizer, as pessoas que fizeram a luta armada nos anos 60-70 sabiam muito bem o que estavam fazendo, e tinham uma postura política definida. Não eram iludidos. E eu acho que isso é uma coisa que tem que ser resgatada o tempo inteiro, inclusive pra que se compreendam direito essas pessoas hoje. (COSTA, 2009, p. 145.)

Para além desses dois temas elencados pelo autor para afirmar a atualidade de *Em câmara lenta*, percebe-se que o livro também segue relevante pelos efeitos que traz para a crítica e análise literária, ao permitir que a antiga discussão entre arte engajada e qualidade literária tenha mais elementos para análise.

Ao combinar uma forma e um tema relevantes para o seu momento histórico, *Em câmara lenta* explicita um processo constitutivo que permite ao leitor ver os rastros do real – a guerrilha urbana, o engajamento e luta política contra a ditadura militar, as dificuldades da clandestinidade, o horror da tortura –, e também refletir sobre as diferentes possibilidades estéticas e éticas da criação literária.

Pode-se perceber, como afirma Ginzburg, que o livro desestabiliza as ferramentas tradicionais de análise, pois, ante a representação do abjeto, a análise literária precisa mobilizar e fazer uso de outros recursos analíticos, dentre eles, a linguagem interartística.

Como explica Walter Benjamin, se a técnica literária aparece pela fragmentação do próprio mundo que agora está estilhaçado e pela impossibilidade narrativa, seja ela colocada pelo trauma, ou pela censura externa de um aparelho repressivo, as técnicas composicionais explicitam na fatura da obra as tensões desse momento histórico. A

mescla da linguagem literária com a cinematográfica empregada por Renato Tapajós na construção de *Em câmara lenta* conformam essa fatura significativa.

Nesse texto, tentou-se mostrar como esses recursos formais, principalmente a paragem e a repetição, são fundamentais para a elaboração da matéria literária e do trauma no livro de Renato Tapajós, e como os questionamentos feitos por parte da crítica literária, em relação aos valores estéticos do livro, parecem ter pouca sustentação ao observarmos a própria matéria que constitui *Em câmara lenta*.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1988.

AGAMBEN, Giorgio. O cinema de Guy Debord. In: *Território da filosofia*. 26 de maio de 2014. Disponível em: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/05/26/o-cinema-de-guy-debord-giorgio-agamben/>. Acesso em: 04 jan. 2024.

ARCHER, Michel. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: *Ensaaios sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017. pp. 85-100.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. Instituto Moreira Salles. SP: Ática, 1999.

CALVEIRO, Pilar. *Poder e desaparecimento: os campos de concentração na Argentina*. São Paulo: Boitempo, 2013.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. (Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 43, p. 179–190, 2014. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9952>. Acesso em: 4 jan. 2024.

GINZBURG, J. Imagens da tortura: ficção e autoritarismo em Renato Tapajós. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 21, p. 129–142, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8935>. Acesso em: 4 jan. 2024.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: *Teoria da literatura e suas fontes*. Vol. 2. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. pp. 955 – 986.

REIMÃO, Sandra. Livro e prisão – o caso *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 15, n. 1, p. 99–108, 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/9065>. Acesso em: 4 jan. 2024.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. pp. 61-92.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. pp. 73-98.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Mal-estar na cultura: corpo e animalidade em Kafka, Freud e Coetzee. *Alea: Estudos Neolatinos*, n. 2, v. 12, p. 205-222, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/VgmYGjMDXvhG8yfc4xGSk4j/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 4 jan. 2024.

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